CLAUDIO ROBERTO PERASSOLI JÚNIOR

ESPELHOS NEGROS:

signos da escatologia na literatura machadiana e na série *Black Mirror*

ASSIS

2020

CLAUDIO ROBERTO PERASSOLI JÚNIOR

ESPELHOS NEGROS:

signos da escatologia na literatura machadiana e na série *Black Mirror*

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Dra. Gabriela Kvacek Betella

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

Perassoli Júnior, Claudio Roberto
P426e Espelhos negros: signos da escatologia na literatura machadiana e na série Black Mirror / Claudio Roberto Perassoli Júnior. Assis, 2020.
320 p.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Gabriela Kvacek Betella

1. Literatura comparada. 2. Semiótica. 3. Morte. 4. Assis, Machado de - 1839-1908. 5. Televisão - Seriados. I. Título.

CDD 869.909

unesp

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS CAMPUS DE ASSIS

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: ESPELHOS NEGROS: signos da escatologia na literatura machadiana e na série *Black Mirror*

AUTOR: CLAUDIO ROBERTO PERASSOLI JÚNIOR
ORIENTADORA: GABRIELA KVACEK BETELLA

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. MARCIO ROBERTO PEREIRA
Departamento de Literatura / UNESP/Assis

Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. ANA LÚCIA TREVISAN
Universidade Presbiteriana Mackenzie / São Paulo/SP

Prof. Dr. ALTAMIR BOTOSO
Departamento de Letras e Língua Espanhola / UEMS/Campo Grande

Assis, 02 de dezembro de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Profª. Drª. Gabriela Kvacek Betella, pela confiança, pela atenção e pelas tardes de conversa regadas a café cáustico. Obrigado por todo o amparo e incentivo à pesquisa e à vida acadêmica.

Devo agradecer aos meus professores e colegas graduandos e pós-graduandos da Unesp de Assis/SP, pelas fabulosas experiências ao longo de treze anos.

Às bancas de qualificação e de defesa desta tese, obrigado pela leitura e pelas sugestões valiosas que me foram indicadas. Ao professor Márcio e à professora Carla, presentes na qualificação, minha gratidão por proporcionarem um momento de crescimento e de desenvolvimento da pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Alvaro Santos Simões Junior, professor e ex-coordenador do Programa de Pós-Graduação da Unesp de Assis/SP, por me auxiliar em meu ingresso no doutorado.

Afetivamente, minha gratidão ao meu exemplo de profissional e de ser humano: Dr. Altamir Botoso. Agradeço o carinho dispensado a mim desde suas aulas no mestrado e, principalmente, por ter me estimulado a sonhar mais alto. Pelos livros, pelas palavras de conforto, pelos bolos e cafés matutinos, meu eterno obrigado.

Aos meus colegas de trabalho, coordenadores e diretores das escolas em que leciono, obrigado por me auxiliarem neste período, verdadeiramente flexíveis e compreensíveis quanto às minhas necessidades e urgências.

Meus agradecimentos também aos meus alunos por me ensinarem que sempre seremos estudantes nesta vida.

Aos meus amigos, agradeço todo o apoio, companheirismo e paciência nesse período e por compreenderem meus momentos de silêncio. Simbolicamente, agradeço por compartilharem comigo dessa jornada à Ana Paula Romano, Carol Baruel, Carol Pedrozo, Cássia e Daniele Kinoshita, Fran Souza, João Mendes, Maria Fernanda Rangel, Marta Osaka, Renata Guedes, Sarah Lucas e demais que, embora não caibam em uma página de agradecimentos, estão e se fazem presentes em minha vida.

Quero agradecer, por fim, à minha família – minha mãe Heloísa, meu pai Claudio e minha irmã Mayana – por todo incentivo e apoio, desde a preparação para o processo seletivo até a concretização desta tese. Aos outros familiares, agradeço o interesse e o carinho ofertados a mim.

A propósito, não resistiremos a recordar que a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem.
(José Saramago em *As Intermitências da Morte*)

PERASSOLI JÚNIOR, Claudio Roberto. **Espelhos Negros**: signos da escatologia na literatura machadiana e na série *Black Mirror*. 2020. 320 p. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

A presente tese apresenta uma análise comparada entre signos escatológicos, ou seja, relativos à morte, presentes nos contos de Machado de Assis e nos episódios da série televisiva *Black Mirror*. Amparado pelos preceitos conceituais da Semiótica Interpretativa e pelo modelo metodológico enciclopédico-cognitivo de Umberto Eco, este trabalho apresenta, a princípio, uma discussão teórica realizando um recorte crítico sobre o autor brasileiro e sobre a tipologia das narrativas seriadas audiovisuais contemporâneas, a fim de respaldar o traquejo analítico empreendido. A proposta central desta pesquisa é confrontar processos de elaboração sígnica os quais envolvam questões tanatológicas em oito narrativas: Nosedive e O Espelho, White Bear e A Causa Secreta, San Junipero e A Segunda Vida, e Be Right Back e Um Esqueleto, do programa britânico e da literatura machadiana, respectivamente. Tal labor reflexivo reconhece a inserção dessas produções em um *continuum* sígnico, situando-as como expressões das mentalidades de seus tempos em vias escatológicas. Para concatenar tais percepções, esta tese forja o pensamento enciclopédico esboçado pelo semioticista italiano, lançando-se na escavação das representações da morte, do paraíso e as atitudes humanas diante do esgotamento da vida desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais, por vieses históricos, culturais e sociais, permitindo que se crie um panorama-arcabouço acerca desses signos no decorrer dos tempos e suas ressonâncias. Por fim, a análise comparada manuseia semioses dispostas em cronologias, em códigos e em estruturas diferentes. Entretanto, explicitam-se pontos de confluência entre essas produções e, principalmente, os seus diálogos constantes, uma vez que apontam, ambos os agrupamentos de narrativas, para processos e mentalidades semelhantes, quando não consequentes reverberações no seio da sociedade ocidental, regida pelos preceitos do capitalismo industrial. No atual contexto tecnológico-digital, a morte torna-se assunto presente em diversos meios, ao passo que os indivíduos, consciente ou inconscientemente, a ojerizam, criando um paradoxo. Para compreender tal circunstância, assim, esta tese esboça, auxiliada por preceitos da Sociologia, da Psicologia e da História, o reflexo do homem e das dinâmicas sociais contemporâneas por meio da comparação entre os contos do escritor fluminense e os episódios da série, tomando-os como signos especulares da vivência humana do século XIX aos dias hodiernos.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Semiótica Interpretativa. Morte. Machado de Assis. Black Mirror.

PERASSOLI JÚNIOR, Claudio Roberto. **Dark mirrors**: eschatology signs in Machado de Assis literature and in Black Mirror series. 2020. 320 p. Thesis (Ph.D. in Literature). School of Sciences, Humanities and Languages, São Paulo State University (UNESP), Assis, 2019.

ABSTRACT

This thesis presents a comparative analysis between eschatological signs, that is, concerning death, present in Machado de Assis' short stories and in the episodes of the Black Mirror television series. Supported by the theoretical precepts of Umberto Eco's Interpretive Semiotics and encyclopedic-cognitive methodological model, this work introduces an academic discussion, making a critical cut about the brazilian author and the contemporary audiovisual serial narratives typology, to support the analytical approach undertaken. This research main purpose is to confront sign elaboration processes that involve tanatological questions at eight narratives: Nosedive and The Mirror, White Bear and The Secret Cause, San Junipero and The Second Life, and Be Right Back and A Skeleton, from the british program and Machado's literature, respectively. Such reflexive work recognizes the insertion of these productions in a signic *continuum*, situating them as expressions of their times mentalities in eschatological ways. To concatenate these perceptions, this thesis forges the encyclopedic thinking outlined by the Italian semioticist, launching into the excavation of death, paradise and human attitudes towards the exhaustion of life representations from classical antiquity to the present day, by historical biases, cultural and social aspects, allowing a framework to be created about these signs over time and their resonances. Finally, comparative analysis handles semiosis arranged in different chronologies, codes and structures. However, confluences between these productions are showed, and especially their constant dialogues, since both groups of narratives point to similar processes and mentalities, otherwise consequent reverberations within western society, guided by the precepts of industrial capitalism. In the present technological-digital context, death becomes a present issue in various media, whereas individuals repulse it consciously or unconsciously, creating a paradox. To understand this circumstance, this thesis sketches, aided by precepts of Sociology, Psychology and History, man and contemporary social dynamics reflection through the comparison between the writer from Rio de Janeiro short stories and the series episodes as specular signs of human experience from the nineteenth century to the present day.

Key words: Comparative literature. Interpretive Semiotics. Death. Machado de Assis. Black Mirror.

PERASSOLI JÚNIOR, Claudio Roberto. **Neri specchi**: segni dalla scatologia nella letteratura di Machado de Assis e nella serie *Black Mirror*. 2020. 320 p. Tesi (Dottorato in Lettere). Università statale di San Paolo (UNESP), Facoltà di Scienze e Lettere, Assis, 2019.

RIASSUNTO

Questa tesi presenta un'analisi comparativa tra segni escatologici, cioè riguardi alla morte, presenti nei racconti di Machado de Assis e negli episodi della serie televisiva Black Mirror. Supportato dai precetti concettuali della Semiotica Interpretativa e dal modello metodologico enciclopedi-cognitivo di Umberto Eco, questo lavoro presenta, all'inizio, una discussione teorica, da un ritaglio critico sull'autore brasiliano e sulla tipologia delle narrazioni seriali audiovisive contemporanee, al fine di sostenere l'approcio analitico adottato. Lo scopo principale di questa ricerca è quello di affrontare i processi di elaborazione dei segni che coinvolgono domande tanatalogiche in otto narrazioni: Nosedive e Lo Specchio, White Bear e La Causa Segreta, San Junipero e La Seconda Vita, e Be Right Back and Lo Scheletro, del programma britannico e della letteratura di Machado rispettivi. Questo lavoro riflessivo riconosce l'inserimento di queste produzioni in un *continuum* signico, prendendole come espressioni delle mentalità dei loro tempi in vie escatologiche. Per concatenare queste percezioni, la presente tesi forgia il pensiero enciclopedico delineato dal semioticista italiano, a scavare delle rappresentazioni di morte, paradiso e atteggiamenti umani di fronte al esaurimento della vita dall'antichità classica ai giorni attuali, da vie storici, culturali e sociali, creando un quadro su questi segni nei tempi e le loro risonanze. Infine, l'analisi comparativa gestisce semiosi disposti in diversi cronologie, codici e strutture. Tuttavia, rendono espliciti i punti di confluenza tra queste produzioni, e in particolare i loro dialoghi costanti, poiché entrambi i gruppi di narrative indicano processi e mentalità simili, quando non conseguenti reverberi all'interno della societá occidentale, precettata dal capitalismo industriale. Nell'attuale contesto tecnologico-digitale, la morte diventa un soggetto corrente in vari media, mentre fli individui la ripulsano, consapevoli o inconsci, creando un paradosso. Per comprendere questa circostanza, questa tesi abozza, aiutata da precetti dalla Sociologia, Psicologia e Storia, il riflesso dell'uomo e le dinamiche sociali contemporanee attraverso il confronto tra i racconti dello scrittore di Rio de Janeiro e gli episodi della serie, visti come segni speculari dell'esperienza umana dal diciannovesimo secolo a oggi.

Parole chiave: Letteratura Comparata. Semiotica Interpretativa. Morte. Machado de Assis. Black Mirror.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
CAPÍTULO 1 – ENTRE TEORIAS 31
1.1 FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS 31
1.2 COMPARAÇÕES 41
1.3 NARRATIVAS AUDIOVISUAIS SERIADAS 53
1.4 MACHADO DE ASSIS 67
CAPÍTULO 2 – VIDA ALÉM DA MORTE 92
2.1 EM BUSCA DO PARAÍSO 93
2.1.1 Ao topo do empíreo: origens do paraíso cristão 94
2.1.2 A abertura do paraíso 108
2.1.3 Sobriedade e virtualidade paradisíaca 118
2.1.4 Aonde foi o paraíso? 132
2.2 O REMATE DA MORTE 148
2.2.1 Resignação 152
2.2.2 Reflexão 161
2.2.3 Recalcamento 170
CAPÍTULO 3 – ESPELHOS NEGROS 178
3.1 O ESFACELAMENTO DAS ALMAS 184
3.1.1 A alma interior esfacelada 187
3.1.2 A alma externa perdedora 195
3.2 O SÁDICO CÍRCULO SINÓPTICO 205
3.2.1 Catarse coletiva 207
3.2.2 Onipotência líquida 220
3.3 O MEDO DA VIDA 242
3.3.1 Uma passagem de ida e volta, por favor 244
3.3.2 O paraíso estaria aqui 255
3.4 A MORTE ESTÁ EM CASA 276
3.4.1 Melancólicos 278
3.4.2 Maníacos 291
CONSIDERAÇÕES FINAIS 305
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS 313
REFERÊNCIAS 313

INTRODUÇÃO

O grotesco e o fantástico alimentam-se "do escândalo da razão" (VAX, 1974, p. 40). Tal esparramo da racionalidade se deve, principalmente, ao estranhamento oriundo do universo literário em contraposição à realidade palpável e às vistas de um possível leitor: o que foi narrado no universo ficcional teria poucas chances em um contexto natural ou lógico de ocorrer. De seres fantasmagóricos a extraterrestres, o repertório sígnico das literaturas sancionadas e proscritas demonstra-se vasto e com uma legião de leitores cada vez maior – comumente relacionados a expressões de uma Cultura, nos termos do postulado de Umberto Eco, de Massa – massiva produção e fruição de conteúdos de maneira midiática, característica inerente aos tempos contemporâneos. Todavia, uma leitura atenta e contextualizada de uma narrativa fantástica pode culminar, por fim, em reflexões acerca da sociedade, do homem e de sua vivência. Nesses tipos de construções narrativas, surge frequentemente, referências à morte, como símbolo e como acontecimento da vida humana, já que tem sido, nos últimos dois séculos, deslocada para meandros da fabulação, consequência de atitudes do ser humano diante desta: a morte invertida e a morte interdita (ARIÈS, 2012). De acordo com o historiador Phillipe Ariès, atualmente, nota-se um constante fluxo de histórias que possuem a morte como tema central, situação análoga encontrada ao fim da era romântica. Assim, atualmente, a morte desperta curiosidade por ser "uma coisa proibida e um tanto obscena" (ARIÈS, 2012, p. 214-5).

Baseado nesta premissa, esta tese analisará comparativamente os contos machadianos – Um Esqueleto, O Espelho, A Causa Secreta e A Segunda Vida – e os episódios da série de televisão britânica *Black Mirror* – Be Right Back, Nosedive, White Bear e San Junipero –, respectivamente, ao realizarem um debruçar sobre a figura do próprio ser humano, por meio de representações remetentes à escatologia ocidental que constantemente tendem a evocar uma representação historicamente dada e socialmente construída da morte. Dessa forma, colocam em discussão a moralidade, a normalidade, as dinâmicas sociais atuais, a liberdade individual e o luto diante do esgotamento da vida, por meio de representações que envolvem a morte ou a percepção do homem diante desta.

Os contos de Machado de Assis são escritos e publicados no final do século XIX e consistem, notoriamente, uma das bases da Literatura Brasileira, seja por seu caráter inventivo-fantástico-grotesco, seja por sua crítica ácida aos padrões de vida e sociedade. Por outro lado, a série audiovisual, agora da plataforma digital *Netflix*, é produção contemporânea, do início do século XXI, e retrata, a cada episódio, uma história diferente. Todas elas possuem como fio condutor a tecnologia e suas consequências no "ser ser humano", criando, por diversas vezes,

um cenário futurista ou distópico, porém expressivamente crítico aos e próximo dos dias hodiernos.

Todavia posicionadas séculos distantes, as narrativas inserem em seus enredos dúvidas e questionamentos que são e permanecem atuais – como reflexões acerca dos padrões de comportamento, dos relacionamentos e da vida em sociedade. Os últimos pontos, embora nítido e constantemente corroborados pelos críticos acadêmicos no que tange as obras machadianas, se considerados parte de um *continuum* no que diz respeito à construção de representações no decorrer dos séculos, também são desenvolvidos pela série de Charlie Brooker. Assim, a produção audiovisual estabelece vínculos com signos já utilizados pelo autor brasileiro – em um processo de atualização sígnica da morte e de seu recalcamento social para uma condição pós-moderna.

Para o trabalho investigativo, que se debruça sobre as práticas da contemporaneidade, é necessária uma leitura do atual contexto, desencadeada por uma série de televisão, culminando em obras literárias, assegurados igualmente, não a rigidez hierárquica entre as fronteiras culturais, mas um deslocamento, uma transitoriedade entre os níveis de cultura, logo, um sistema sócio-político-ideológico menos desigual. Em síntese, como Antonio Candido (1995, p. 259) expõe no ensaio "O Direito à Literatura", a respeito das desigualdades entre os níveis culturais: "a experiência mostra que o principal obstáculo pode ser a falta de oportunidade, não a incapacidade".

A originalidade da abordagem e da discussão temática proposta reside, primeiramente, na escolha dos objetos de análise e no engendramento comparativo proposto. A série *Black Mirror*, inicialmente lançada no meio televisivo, em 2011, pela rede *Channel 4*, explora o mal-estar contemporâneo. Em formato de antologia, gênero audiovisual recorrente na cultura de massa atual, o seriado possui cinco temporadas, sendo a última, de 2019, produzida e veiculada mundialmente pela *Netflix* – serviço de *streaming*. Em 2012, ganhou o *International Emmy Award*, da crítica norte-americana; em 2017, o *Emmy Awards* por Melhor Filme para a Televisão e Melhor Roteiro de Filme ou Minissérie para a Televisão, ambos por *San Junipero*, episódio da terceira temporada; em 2018, também recebeu quatro estatuetas do *Emmy* pelo episódio *USS Callister*, da quarta temporada, por Melhor Filme para a Televisão, Melhor Roteiro de Filme ou Minissérie para a Televisão, Melhor Edição de Câmera Única em Minissérie ou Telefilme ou Especial e Melhor Edição de Som para Minissérie, Telefilme ou Especial, além de outros 14 prêmios mundiais. Desde sua estreia e chegada na *Netflix*, em 2016, tem conquistado um número cada vez mais expressivo de espectadores.

O bruxo do Cosme Velho consagrou-se, no transcorrer da História, como o maior nome da Literatura brasileira. Nascido em 1839 e de origem humilde, o autor produziu diversos tipos de texto: do trabalho jornalístico, ao redigir crônicas com claro enfoque nas relações sociais, passando pela escrita de contos e romances transgressores aos ditames estéticos de sua época, até suas críticas da literatura e da imprensa. Machado de Assis desponta como uma das maiores influências e referências do final do século XIX, seja como literato ou pensador de seu tempo e da condição humana.

Em sintonia, ambos os objetos de análise – os episódios da série britânica e os contos machadianos – empreendem narrativas críticas ao ser humano e à sua existência, podendo extrair-se em uma observação atenta signos que cingem a morte e a relação do homem face este acontecimento. Especificamente, cada história possui como parte de seus enredos fantásticos a percepção do homem diante desta, o luto, o seu recalcamento e repugnância que este fenômeno causa nos indivíduos, ocasionando um estranhamento da lógica. E o ensejo deste enojo relaciona-se com a maneira com que a morte é encarada pela cultura hodierna e, no caso do autor brasileiro, pelos indivíduos do século XIX.

Be Right Back é o episódio da segunda temporada da série que narra a história de uma jovem, Martha, que, ao perder o companheiro, Ash, resolve apoiar o seu luto em um software criado, a priori, para replicar apenas a voz, via celular, do ente querido, baseado em tudo o que este publicou e veiculou na internet – como em redes sociais. Porém, em contato com a empresa, a viúva decide adquirir a atualização do programa: um androide com a aparência física de Ash. A partir de então, Martha precisa, diante do aparente retorno de seu companheiro, a lidar com esta experiência grotesca – chegando ao seu limite. A comparação com o conto Um Esqueleto, munida do pensamento do historiador Phillipe Ariès (2012), acaba por revelar a diferença no tratamento da morte no decorrer dos séculos: de um lado, uma produção do século XIX que revela a questão da morte do outro – mudança de comportamento diante da morte em relação aos ditames medievais; de outro, um texto audiovisual do século XXI que consegue expressar o que Ariès intitula a morte interdita, isto é, a transformação na concepção/visão sobre a morte na contemporaneidade (2012, p. 85). O conto machadiano, ao trazer a narração emoldurada de um médico que se detém à imagem da falecida esposa por meio de um esqueleto, deixa transparecer esta relação descrita pelo historiador: a passagem, portanto, do apego às ideias positivistas, com exaltação da figura da morte, para a sua recusa, seu esvaziamento. O luto, assim, das personagens, já em termos freudianos, dá espaço a experiências que tentam responder à dor da existência humana (FREUD, 2013) – mesmo que estas sejam de caráter fantástico-grotesco.

No conto, O Espelho, encontra-se Jacobina, um homem de 45 anos e de origem humilde que acredita que os indivíduos possuem uma "alma interna" e outra "externa" – uma espécie de delimitação entre vida pública e vida privada; ou, em termos da psicologia, entre persona e personalidade; ou, então, entre ser e parecer. O episódio Nosedive, da terceira temporada de *Black Mirror*, é ambientado em um universo futurista (embora demasiadamente atual) em que as pessoas avaliam a popularidade umas das outras. Esta votação influencia na vida dos indivíduos, separando-os em "faixa de aprovação": se alguém possuir menos de 2,5, é considerado de uma classe baixa; outra pessoa, como o caso da protagonista, Lacie Pound, que possui aprovação acima de 4, é tida como classe alta, com descontos, filas, tratamento e influências especiais. Esta jovem, assim, é obcecada pela boa avaliação das pessoas, e, como no caso de Jacobina, percebe na prática a diferença do que ela realmente é e o que ela aparenta ser – ou o que todo o sistema sociocultural apregoa como "ideal". Nas palavras do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1998), vive-se "o fim do futuro", em que as relações entre as pessoas são líquidas, temporárias, sinópticas, onde as pessoas dependem da aprovação da coletividade, do olhar alheio para viver – um mundo de aparências, de conflito entre interior e exterior, já presente na produção machadiana de dois séculos atrás.

A leitura foucaultiana acerca da História da Loucura (2010) e do binômio normal/anormal se faz presente e latente nas narrativas machadianas, muito embora os pensamentos deste filósofo surjam anos após. Em A Causa Secreta, o leitor se depara com a história de Fortunato e o jovem médico Garcia. Fortunato, no início do conto, demonstra-se uma pessoa benevolente, atenta às necessidades alheias, porém, no decorrer da curta narrativa, o protagonista começa a se revelar um sujeito "faminto por sensações", ou seja, interessado em observar o sofrimento alheio, o que lhe dava prazer. Novamente, as narrativas de Machado de Assis possuem experiências que se relacionam com a vivência contemporânea. Além do próprio pensamento de Michel Foucault, neste último conto, o prazer mediado pelo sofrimento alheio remete ao conceito de sociedade do espetáculo – outra noção desenvolvida posteriormente aos escritos do autor brasileiro.

Em comparação, a série *Black Mirror* propõe em sua segunda temporada a narrativa White Bear – nesta, uma jovem acorda em um vilarejo abandonado, sendo perseguida por pessoas com máscaras que querem tentar matá-la. Enquanto toda a caçada ocorre, pessoas comuns assistem, filmando com seus celulares, ao show de horror promovido pelo desespero de Victoria Skillane na persecução. Ao final, descobre-se que tudo era uma farsa, em uma espécie de programa promovido pelo sistema penal: Victoria, na realidade, havia sido inserida no *White Bear Justice Park* pois participou de um infanticídio. O argumento foucaultiano em

White Bear também é demasiadamente expressivo. A sociedade do espetáculo, delineada por uma condição pós-moderna, voyeur, espetacularizada do sofrimento alheio: as pessoas com celulares, mesmo sabendo que se trata de uma encenação, sentem prazer ao ver a dor da protagonista – o que por extensão, remete a diversos Fortunatos. Em outra instância, a maneira pela qual ela é punida e a reviravolta proposta pelo episódio também fazem recordar a teoria foucaultiana sobre o sistema penal e os mecanismos de controle social – atualmente, nota-se uma interdição exposta aos olhos alheios: indivíduos contemporâneos que se assemelham a Fortunato ao sentirem prazer em ver a "justiça" acontecer e que, ao mesmo tempo, transfigura-se em uma forma de punição – características dos tempos hodiernos.

Em um contexto representado como se fossem os dias atuais, uma tecnologia modifica a maneira como as pessoas podem encarar a sua existência: a criação de um simulacro da realidade, duplicada em vias digitais – uma espécie de não-lugar criado tecnologicamente onde as pessoas (aquelas que já morreram ou que aderiram ao programa) são projetadas – duplicando-se a consciência humana em um meio virtual. Um destes locais é San Junipero, cidade-título do quarto episódio da terceira temporada de *Black Mirror*. A história apenas revela a presença desta plataforma ao final da narrativa – enquanto isso, o espectador acompanha a jornada de Yorkie, uma "garota" tímida e reclusa, e Kelly, seu oposto, na cidade de San Junipero. As duas, que se encontram primeiramente em 1987-virtual, se aproximam e tem uma relação amorosa. Porém, uma semana depois (no tempo real) e uma década depois (no tempo virtual), Kelly receosa repudia Yorkie. A história se encerra revelando que Yorkie já não possuía um corpo físico fora da plataforma – estando no mundo real morta em decorrência da rejeição de seus pais quanto à sua sexualidade – e Kelly seria uma senhora no fim da vida, mãe e viúva. Esta, por fim, precisaria decidir-se: ou enviaria sua consciência definitivamente para San Junipero, podendo ter uma segunda vida eterna ao lado da nova amada, ou deixaria a vida como está, morrendo absolutamente – respeitando a memória de seu marido já falecido.

A dualidade do episódio reside exatamente no que diz respeito às considerações e concepções da morte no contexto da atualidade: a morte se tornou algo que não pode ser dito ou expresso, e os indivíduos não possuem clara a percepção de que não são eternos – o que pode ser analisado como fruto das evoluções tecnológicas da atualidade. De outro lado, há o conto A Segunda Vida, de Machado de Assis, o qual expõe o relato de José Maria, aterrorizante para seus ouvintes. Nele, José afirma estar em sua segunda vida, pois já havia morrido – e, em uma premiação celeste – por ser a alma de número mil – é possibilitado de retornar ao mundo dos vivos. A narrativa de Machado de Assis traça um esboço do que seria a própria concepção da morte, de acordo com o historiador Philippe Ariès (2012), para o século XIX: um fenômeno

vinculado às forças divinas. Enquanto que, para a série contemporânea, a morte configura-se como parte de uma trajetória – e esta pode ser eterna. Não obstante, confluem pontualmente ao exprimir a questão: viver novamente, retornar da morte para ter uma nova oportunidade, evitaria que os indivíduos cometessem os mesmos erros, asseguraria o sucesso desta segunda vida?

Todavia estejam separadas por dois séculos, a leitura comparada de *Black Mirror* com as narrativas machadianas expõe uma crítica ao próprio homem – independente da presença da tecnologia em seu cotidiano. Sejam concretizadas em momentos históricos diferentes, no cerne de ambas as narrativas, encontram-se questionamentos, interrogações acerca da própria vivência humana – seus contratos sociais, suas fragilidades e mal-estar. Assim, extrai-se a hipótese, a tese deste trabalho, de que *Black Mirror*, ao apresentar histórias e fábulas da contemporaneidade, recupera questões já presentes ou vivenciadas no âmbito literário machadiano – interpretado à luz de Ariès como um retorno à percepção romântica diante da morte – fazendo desta uma válida produção audiovisual com fins mais amplos do que o mero efeito de fruição e evasão.

A morte, nos casos destacados acima, torna-se signo a ser analisado não por suas relações entre período espaço-temporal e culturas. Porém, por intentarem um pensamento que envolve o ser humano e sua relação com a vida e a morte. Ademais, a leitura crítica e contextualizada de ambas as obras faz recair uma delineação negativa, niilista e controversa sobre a figura do ser humano – embora distanciadas por décadas, as narrativas postas em destaque expressam, ao final, uma crítica irrestrita à condição humana face o esgotamento da vida, mas, sim, à própria situação humana moderna, defectível, guenza e mórbida.

Em suma, tanto a pertinência quanto a originalidade da temática sugerida concatenam-se para uma abordagem inédita. Alargando fronteiras entre disciplinas e produções, esta tese almeja ser evidenciada como índice das reflexões elaboradas que concernem diretamente ao estado da Cultura fruída recentemente, bem como às características da própria contemporaneidade. Debruçar-se, portanto, sobre os aspectos e a construção da representação da morte é um labor necessário para a atualização e para a confluência de disciplinas que há pouco tempo se apresentavam díspares no discurso teórico, mas, atualmente, manifestam-se acentuadamente complementares. A pertinência desta reflexão reside, então, no elo necessário entre a prática da vida cotidiana com as experiências ficcionais. Estabelecer este vínculo é um exercício de reflexão sobre a Literatura e as áreas da Comunicação, explicitando o caráter prático e didático das narrativas e da própria cultura, almejadas não apenas com vistas à acumulação e detenção de conhecimento, mas, sim, à aplicação e consequente melhora do repertório e da visão de mundo dos indivíduos.

Posicionado em um entre-lugar nos Estudos Culturais, como a discussão sobre os níveis de cultura e o debate entre os que defendem a continuação da modernidade e aqueles que apontam para a sua superação, a presente tese tencionará estes paradoxos a partir de áreas do conhecimento complementares das ciências humanas. Como expõe o pesquisador Roland Walter (2005, p. 164-5) em artigo publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*:

> [...] o lugar do crítico contemporâneo deve ser a fronteira e os espaços fronteiriços entre disciplinas desde onde ele mapeia e problematiza os fenômenos em contato e a dinâmica deste processo de maneira radicalmente comparativa e conjuntural. O objetivo deste empreendimento deve ser a compreensão de culturas alheias no interesse da coexistência pacífica. [...] na construção de pontes e redes onde existem abismos; pontes que facilitam a compreensão de que tudo no mundo é ligado e nada existe de maneira isolada.

Embora seja um produto para entretenimento das massas, a série televisiva *Black Mirror*, ao ser analisada criticamente, torna-se fonte de reflexões, de críticas e de tomadas de consciência. Para tanto, faz-se necessário que o fruidor esteja habituado com o conhecimento em esquema enciclopédico, capacitando-o a transformar atividades e informações evasivas e fruitivas em conhecimento, em novas visões e reflexões acerca de seu próprio mundo e contexto. A comparação, assim, com os contos de Machado de Assis, é justificada primeiramente pela semelhança no enredo de ambas. Em segundo lugar, por estes serem obras consideradas da Alta Cultura, busca-se expor um raciocínio que permita, objetivando uma melhor compreensão do contexto contemporâneo, estabelecer elos entre produções de valores e de funções culturais diferentes.

A legitimação desta abordagem e da temática proposta advém da observância de um crescente número de narrativas que utilizam a representação da morte nos dias atuais. Se há um aumento no número de produções com a referida tônica nos meios de Comunicação de Massa e em outros níveis culturais, pressupõe-se que exista um maior reconhecimento dos sujeitos fruidores para esta ambientação construída. A presente questão é melhor elaborada pelo teórico Antoine Compagnon (2001, p. 143), o qual afirma: "A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor".

No presente contexto de percepções conflituosas e posicionamentos dissonantes no âmbito teórico, é necessário compreender que a escolha de uma produção da Cultura de Massa não é arbitrária: realizando uma leitura comparada entre materiais dispostos antagonicamente nos discursos críticos, o objetivo é questionar não apenas a estratificação dos níveis culturais e a posição do leitor nestas teorias, mas, sim, todo um sistema que se demonstra desigual, caótico,

problemático, como as próprias representações da morte, do paraíso e do homem das modernidades querem indicar. A propósito da estratificação econômica e da oferta de produtos culturais, o raciocínio elaborado por Antonio Candido é fundamental para entender a problemática neste âmbito de estudo e redirecionar o pensamento para a análise da produção literária e seu papel na formação dos indivíduos como pensadores individuais e autônomos.

A literatura, para Candido (1995, p. 256), assim, confere a essência ao homem e "negar a fruição da literatura é mutilar nossa humanidade". Todo o conjunto de ficções que, presentes em todas as sociedades, em todas as classes e nichos, se transformam em um "equipamento intelectual e afetivo", confirmando e negando, propondo e denunciando, apoiando e combatendo, ao oferecer aos indivíduos a possibilidade de viver dialeticamente os problemas. "Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante" (CANDIDO, 1995, p. 243).

Esta afirmação, assim, percorre os mais diversos âmbitos das produções ficcionais e, para Candido, o que há de grave na sociedade brasileira, por exemplo, é a dura manutenção de uma estratificação das possibilidades fruitivas, como se fossem dispensáveis muitos bens culturais. A obra de Candido leva à relativização dos preconceitos sobre níveis culturais, bem como o acesso a eles por todas as camadas sociais. Em síntese:

> A luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura. A distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores. Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável. (CANDIDO, 1995, p. 262-263)

Ademais, outro ponto significativo na argumentação a favor da realização da presente tese origina-se em Umberto Eco, em conferências na Universidade de Harvard, posteriormente transcritas em livro, *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Eco (1994, p. 137) defende que a ficção é fascinante por proporcionar "a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado".

Na atualidade, ao desenvolver trabalho no âmbito da formação de jovens leitores, é perceptível a grande dificuldade que a maioria dos docentes na área de Linguagens de Ensino Fundamental e Ensino Médio tem em desenvolver tópicos relacionados a leitura, interpretação e apreensão de textos literários e não-literários. Principalmente os primeiros são negligenciados

e considerados ultrapassados ou desinteressantes pelas gerações presentes no ambiente escolar, estas, as quais, veem a disciplina de Literatura minimamente como um empecilho, um desafio quase esfíngico-labiríntico de abdução de sentidos, exigindo diversos saberes em relação a diferentes áreas do conhecimento – como Linguística, História, Sociologia e Psicologia. Em uma sociedade cujos valores estão pautados na produção incessante e acumulativa, que consequentemente gera um perfil de ensino-aprendizagem voltado aos resultados numéricos em concursos e vestibulares, bem como nos princípios de uma sociedade informacional, pós-industrial ou líquida, predominante até mesmo em países com pouco desenvolvimento industrial-econômico, mas com mínimo de inclusão digital de suas elites, a rapidez, a agilidade e a fluidez com que as informações transitam no meio cotidiano é um dos pontos-chave para compreender o afastamento dessas novas gerações em relação à leitura de textos mais exigentes no campo da cognição.

As transformações sociais propiciadas por esse novo momento vivenciado pelo mundo globalizado, que data aproximadamente a partir dos anos 1980, mostraram-se dominantes em diversas partes do globo, em diversas regiões – do Ocidente ao Oriente, modificando por sua vez estruturas econômicas e relações sociais. Para Manuel Castells (2000), sociólogo espanhol especialista e problematizador das relações digitais, as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) inauguram um novo contexto do capitalismo – o informacional, possuindo como traços fundamentais a utilização da informação como matéria-prima, a grande penetrabilidade das novas tecnologias nas atividades humanas, o predomínio da lógica digital, a alta flexibilidade para reordenação de processos e a gradual convergência das tecnologias.

Essas distinções delineiam um cenário de constante exposição dos indivíduos a mudanças – parte da fluidez contemporânea de Bauman – e a um grande fluxo de informações, disponíveis não só nos meios de comunicação mais tradicionais, como também nos aparelhos eletrônicos que permeiam (e muitas vezes tomam por completo) a experiência de vida. O bombardeamento informacional, por sua vez, modificou a experiência textual – cada vez menores, as notícias tentam captar a atenção dos leitores em uma manchete convincente, oferecendo menos detalhes em um menor período. São vários os manuais de redação jornalística que se dedicam a orientar os novos repórteres a confeccionar seus textos em pouco tempo, ao mesmo passo que estes tomem menos tempo ainda para serem lidos. Em uma sociedade cujo ritmo de trabalho e de produção é frenético, além da constante inconstância, não há mais tempo. Tempo para ler. Tempo para escrever. Tempo para estudar. Tempo para se dedicar. Do mesmo modo, nesta mesma sociedade, as informações fluem, replicam, duplicam e espalham-se incessantemente. A informação, dessa forma, torna-se um bem de consumo, um bem utilitaríssimo àquele

momento de fruição, sendo, tão instantaneamente quanto surgiu, esquecida face a outra novidade. Desordenadas e sem continuidade, abolem coletivamente a noção de contexto, impedindo, assim, a conversão da informação em conhecimento.

E esta é a crítica que o próprio Eco, em entrevista à *Revista Época* em 2011, teceu: a internet, o mundo virtual, apresenta-se como um perigo à sociedade ao criar um fluxo de informações tão incessante que causam uma amnésia, anestesiando a consciência histórica e a cognição como princípio gerador de conhecimento – isto é, daquilo que pode efetivamente agir e pensar sobre o mundo. Nas palavras do semioticista:

> A internet ainda é um mundo selvagem e perigoso. Tudo surge lá sem hierarquia. A imensa quantidade de coisas que circula é pior que a falta de informação. O excesso de informação provoca a amnésia. Informação demais faz mal. Quando não lembramos o que aprendemos, ficamos parecidos com animais. Conhecer é cortar, é selecionar. [...] A internet é perigosa para o ignorante porque não filtra nada para ele. Ela só é boa para quem já conhece – e sabe onde está o conhecimento. A longo prazo, o resultado pedagógico será dramático. Veremos multidões de ignorantes usando a internet para as mais variadas bobagens: jogos, bate-papos e busca de notícias irrelevantes. (ECO, 2011b)

Se for levado em consideração que crianças e jovens em formação escolar estariam em um processo de des-ignorância, ou seja, seriam sujeitos não sabedores que no decorrer do seu processo educacional absorveriam conhecimento para alcançar a famigerada autonomia face ao mundo, é possível afirmar que, com o ingresso, desde cedo e sem orientação devida, desses indivíduos no mundo virtual, sua insciência é reafirmada. Oferecer informações não é o mesmo que adquirir conhecimento – pois, para que se chegue neste, é necessário um real labor cognitivo de absorção, compreensão, indagação, correlação e aplicação deste na realidade. Em seu livro *Babel*: entre a incerteza e a esperança, Bauman (2016) discute com o jornalista italiano Ezio Mauro as transformações pelas quais a atual sociedade passa. Em um dado momento do diálogo, o polonês utiliza a imagem de um bosque para sustentar o tópico da argumentação arrolado: o internauta-leitor com apetite desenvolvido e hábito sedimentado na leitura crítica, ao se deparar com uma árvore – em analogia à informação – consegue ver o bosque atrás dela – o conhecimento. E Bauman ainda vai além: utiliza e transforma o filme de terror norte-americano *A bruxa de Blair*, de 1999, em metáfora para os tempos e os sujeitos em estado de ignorância na rede mundial de computadores.

Na película, um grupo de jovens resolve fazer uma incursão pela floresta mal-assombrada, munidos de seus equipamentos tecnológicos, a fim de obter registros visuais de fenômenos sobrenaturais. Todavia, o horror instaura-se a partir do momento que compreendem

seu isolamento, uma vez que, dentro daquele bosque, seus aparelhos celulares deixam de captar sinal, impossibilitando seu retorno:

> Eles perderam visivelmente sua capacidade de resolver os mistérios da vida por si mesmos, sem a ajuda de mensagens enviadas e recebidas. Sem equipamentos eletrônicos que ofereçam comunicação instantânea com outros portadores de equipamentos eletrônicos, os três jovens estão pura e simplesmente arruinados – na verdade, como sugere o fim abrupto do filme, condenados. Podemos dizer agora que a trajetória deles, tal como (profeticamente) exibida no filme, prefigurava e pressagiava nossa sorte atual: a dura existência dependente da eletrônica numa época em que a comunicação suplantou – mutilou, destruiu – a compreensão. (BAUMAN, 2016, p. 106)

A sociedade da informação criou várias florestas mal-assombradas, jogando indivíduos ignorantes diante da maldição cibernética – deste labirinto os sujeitos autônomos, que transformam árvores em conhecimento podem sair ilesos. Contudo, grande maioria daqueles que ingressam pelos bosques virtuais podem não retornar, andando em círculos, dias e noites, por não enxergarem a mata atrás das árvores.

Diante deste cenário aterrorizante, a saída não será apocalíptica, nos termos do semioticista italiano. Os jovens leitores do início deste século nasceram sob a tutela da sociedade da informação, da agilidade e da irrisória atividade leitora – latentemente ignorantes, configurando como um desafio, para os docentes que lidam com essa faixa etária, a apresentação de nomes e textos literários – que envolvem semioses, ou seja, processos de construção de sentidos, mais elaborados. Eles possuem contato com a árvore, veem-na, notam-na, mas poucos conseguem vislumbrar o bosque ao seu redor. Por exemplo, possuem informações sobre Machado de Assis de maneira pontual e extremamente causal – como um conteúdo que será cobrado em alguma avaliação, sem estabelecer, em sua grande maioria, relações intra e extratextuais que perdurem, primeiramente, na cognição, para assim, durarem na memória, ou seja, transformando aquele contato em conhecimento. Entretanto, nesta tese, há um esboço de trilhas e pontes que podem ser tomadas – como a experiência realizada por este pesquisador em seu ofício de professor.

Em anos de docência para alunos de Ensino Fundamental e Médio, a apresentação de nomes consagrados da Literatura e de seus textos sempre foi uma peleja. Quanto maior o nome na tradição literária, foi sentida uma maior repulsa ou resignação por parte discente. O número de alunos sem nenhum contato com o texto literário era crescente, e estes mesmos recorriam a páginas da *internet* com resumos e resenhas prontas, as quais normalmente ofertam leituras e interpretações pré-concebidas das obras literárias. Após semanas ou meses da tomada de um

determinado conteúdo, ao recuperar algumas instâncias interpretativas já percorridas, o silêncio tornava-se constrangedor, salvos poucos estudantes.

Contra qualquer didática voltada às aulas-show e ao piadismo (o docente *stand-up*), o presente pesquisador precisou rever sua metodologia de ensino para conseguir atingir seu objetivo: além de uma melhora no rendimento dos estudantes em avaliações e provas-simulados, o que pode ser fruto também de uma "cultura do decorar", era necessário que esses captassem a informação, realizassem relações contextuais para que, diante da problematização, extraíssem reflexões, sedimentando o conhecimento – não só literário, mas também de mundo. Perante a apatia, desinteresse e preguiça juvenil em face de textos mais elaborados, e aproveitando-se à época do lançamento da quarta temporada da série *Black Mirror*, o presente pesquisador, durante seu momento de descanso e de evasão, após a preparação de suas aulas, teve um lampejo: decidiu exigir como leitura dois episódios desta – o que foi um choque para alguns profissionais da instituição, alunos e pais – San Junipero e Nosedive, objetos de análise da presente tese. E grande maioria do corpo discente acatou e cumpriu com a obrigatoriedade da leitura, embora não compreendessem totalmente o que a série do momento teria a ver com o tópico a ser estudado: o Realismo brasileiro.

Feita uma roda de debate sobre as narrativas seriadas, grande maioria dos participantes reconheceu, parcial ou totalmente, o caráter crítico dos episódios: de um lado, os questionamentos acerca de uma possível vida após a morte e as implicações que tal circunstância acarretaria à vida em sociedade; de outro, a tecnologia como influenciadora direta na vida contemporânea, transformando o paradigma de ser *versus* ter em ser *versus* parecer ter. Como última tarefa, após a aula-discussão, os alunos deveriam ler A Segunda Vida e O Espelho, de Machado de Assis – o que, *a priori*, foi encarado com certo receio, até mesmo para os mais envolvidos com a disciplina. E para a surpresa deste pesquisador, no encontro da semana seguinte, maioria dos alunos havia lido ambos os contos – e aqueles que titubearam na leitura o fizeram, pois outros colegas alertaram quanto ao conteúdo das histórias machadianas. "É a mesma crítica!", exclamavam os alunos chocados pelo fato destes textos serem escritos no final do século XIX e dialogarem diretamente com um texto contemporâneo da Comunicação de Massa. Tais descobertas abriram caminho para o presente professor trabalhar as relações sociais em sociedades industriais e o que a Literatura viu, mapeou, descreveu e fabulou acerca.

O resultado não foi só perceptível no desempenho individual ou coletivo em avaliações desses alunos. A atenção, o envolvimento e o respeito, tanto à disciplina quanto ao professor, em sala de aula melhoraram significativamente, ao ponto de alguns discentes questionarem "Qual vai ser a próxima série que iremos ver?", "Você não vai trazer mais obras diferentes para

nós lermos?", entre outras indagações que fizeram o docente rever grande parte de seus planos de aula.

A nova legião de leitores não a será por conta própria, muito menos será criada sob parâmetros contundentes de gerações anteriores. Uma nova trilha por entre os bosques da realidade e da ficção deve ser aberta, entremeada e conquistada face as mudanças presentes no seio da modernidade líquida. E é com a foice na mão que este trabalho lança-se no meio dos arbustos espinhosos da cultura, apresentando uma metodologia, uma didática, se assim pode-se ser explicitado, que corrobore as necessidades dos tempos atuais e as características desses sujeitos. Não é eliminando a árvore, ou a fonte de "árvores", que surgirá um caminho rumo à saída – ou seja, não é rechaçar em totalidade os frutos da massificação e da alienação informacional. É necessário fazer com que jovens e até mesmo crianças possuam contato consciente com os meios de comunicação da atualidade, oferecendo um arcabouço que estabeleça pontes entre saberes distintos, fazendo-os enxergar as árvores, os arbustos, as pedras e outros seres que habitam as florestas mal-assombradas da ficção e da virtualidade, para que aprendam a vislumbrar, por fim, a mata densa e entrelaçada da realidade.

Em suma, este trabalho propõe (re)construir relações que se configuram, nos estudos culturais, contraditórias, posicionando-se em um espaço limítrofe, fronteiriço entre os mais acalorados debates teóricos. Ambas as obras serão estudadas não apenas como fins em si mesmas ou para reafirmar valores comumente propagados em caráter de hierarquização, mas, sim, com o intuito de oferecer ao leitor desta tese um raciocínio que possa assumir um caráter tanto didático, para outras leituras comparadas, como também indagativo sobre as circunstâncias e instâncias da vivência do homem contemporâneo e de sua formação como leitores de mundo.

Para tal labor, a presente tese divide-se em três capítulos. O primeiro abordará questões teóricas cruciais para alçar as reflexões pretendidas. Em um primeiro momento, será discorrido brevemente acerca da Semiótica e da Semiótica Interpretativa de Umberto Eco, pautado nos preceitos do norte-americano Charles S. Peirce. Tal momento é o vislumbre da carga metodológica desta tese, ao apresentar os preceitos do semioticista italiano quanto às intenções de uma obra artística: a *Intentio auctoris*, a *Intentio operis* e a *Intentio lectoris* – dando enfoque para o trabalho de cognição-enciclopédico que este labor deseja forjar. No tópico seguinte, são desenvolvidos alguns dos preceitos teóricos acerca da Literatura Comparada, colocando-a sob o jugo da própria semiótica, unindo as teorias e percebendo suas possíveis confluências. Depois, no terceiro tópico, embasadas pelas reflexões de Umberto Eco, Antonio Candido e Arlindo Machado, são traçadas algumas considerações acerca das séries audiovisuais – os seriados de

televisão, pretendendo-se alumiar o caráter ora descritivo, ora crítico das sociedades ocidentais da atualidade presentes nesse tipo de produções, bem como a técnica da repetição destas estruturas narrativas. Enfim, ao final do primeiro capítulo, um esboço da fortuna crítica acerca do autor brasileiro Machado de Assis, renomado ao criar histórias que desenvolvam o perfil da sociedade moderna – quanto a esse ponto, servirá de elemento de debate a questão da falsa visão universalizante atribuída ao escritor fluminense, em contraposição ao seu perfil crítico das estruturas da sociedade moderna.

O segundo capítulo tem como objetivo oferecer ao leitor dessa tese tópicos mais relevantes para se compreender as representações da morte, as atitudes do homem diante desta e as visões do paraíso em um percurso histórico. Como aludido acima, a tese pretende forjar o pensamento enciclopédico descrito por Eco e, para concatenar as análises no último momento desta tese, é necessário que o leitor do presente trabalho esteja amparado, munido e apto a compreender de que maneira a escatologia e toda a sua carga significativa chegou aos tempos atuais. Partindo da premissa de que as circunstâncias escatológicas têm servido como temática, especialmente nos últimos séculos, para diversas histórias: de filmes dramáticos, os quais abordam os últimos momentos de uma personagem e a reação a este esgotamento da vida por parte de outros indivíduos, até narrativas literárias, que a metaforizam em um trabalho fabulativo, como é o caso de histórias fantásticas, tornam-se expressões culturais, logo das mentalidades do ser humano, em torno desse acontecimento – as quais não se restringem, ao contrário do que possa ser afirmado pelo senso comum, no âmbito da ficção ou do suspense. De jornais a programas de auditório, sua presença é constante no cotidiano do ser humano hodierno, embora este nem sempre esteja cônscio desta assiduidade.

Programas sensacionalistas. Enredos de novelas, filmes e séries. Rádio e telejornais. Literatura canônica e mercadológica. Redes sociais e internet... Em todos estes meios, a morte tem sido introduzida constantemente no cotidiano do homem contemporâneo. Entretanto, a relação dos indivíduos com esta ideia ou esta representação demonstra-se problemática quando analisada cuidadosamente: diante de um acontecimento real que a envolva, o ser humano da atualidade parece não se abalar e, principalmente, a percebe como um evento rotineiro, desde que não desestruture a ordem vigente, sem causar incômodo ou exacerbação sentimental. Por outro lado, é comum na expressão cultural da atualidade, na mídia, sua representação e valorização – parecendo estar aprisionada aos limites da representação, à moldura de um quadro estático-fruitivo.

Observar esta relação antagônica e, no mínimo, paradoxal da contemporaneidade face à morte gera uma problematização pouco discutida: se o seu signo está presente constantemente

na vivência do ser humano, por qual motivo, então, pouco se debate acerca deste fenômeno e, quando há a sua emersão, ela causa incômodo? Ou seja: por que, na atualidade, o ser humano a incorporou como um de seus principais aparatos simbólicos culturais? Estaria o homem contemporâneo lidando com questões relativas à morte de maneira aprazível e serena, uma vez que seu repertório significativo está veiculado constantemente a esta ideia?

Em primeira instância, interessante justificar a reflexão acerca da percepção humana tanatológica, referência a "*Tânato*" ou "*Thanatos*", "gênio masculino alado que personifica a Morte. Na Ilíada, surge como o irmão do Sono (*Hypnos*), sendo esta genealogia retomada por Hesíodo, que faz destes dois gênios os filhos da noite" (GRIMAL, 2005, p. 427). Para estudiosos de áreas como da Antropologia, História, Filosofia, Psicologia e Literatura, observar criticamente os fenômenos que a envolvam é necessário e imprescindível para compreender a cultura – ou seja, o repertório de signos, costumes, hábitos, representações e relações que o ser humano mantém com o universo ao seu redor – atribuindo-o significado. Os autores Glennys Howarth, socióloga britânica, e Oliver Leaman, professor de filosofia ocidental da Universidade de Kentucky, afirmam:

> Na verdade, a natureza da morte, bem como a própria realidade da morte e do morrer, têm sido consideradas como estando na base da cultura, remetendo para a estruturação da própria vida. […] a morte modela o carácter e o significado das práticas e das relações sociais, reflectindo a sua importância em todas as áreas da existência humana, da esfera pública à privada. (HOWARTH; LEAMAN, 2004, p. 13)

Como sumarizado pelos pesquisadores, a morte, sua percepção pelos homens e seus ritos são decorrentes da interação humana, determinadas, assim, por suas relações. Todavia pareça banal ponderar acerca da morte e de seu papel no decorrer do tempo, estes são de suma importância para compreender as relações instauradas – no passado e no presente. Os estudos escatológicos e de suas percepções pelo homem expõem, assim, traços de culturas que, por sua vez, revelam costumes, ideologias e práticas das organizações humanas no transcorrer da História. Analisar a relação dos sujeitos para com a morte, mesmo que mínima seja a sua valorização no âmbito sociocultural e cotidiano, tem latente potencial crítico e prenunciador das vicissitudes das civilizações e das sociedades.

Philippe Ariès, historiador francês do período medieval e influente jornalista, desenvolveu em duas de suas obras *O Homem diante da Morte* (2000) e *A História da Morte no Ocidente* (2012) reflexões acerca da mudança de comportamento do ser humano – pelos tempos – perante a morte. Nesta, especificamente, o autor, ao analisar a produção de Charles

Maurras, poeta romântico, concidadão de Ariès, afirma que "A morte não é apenas um tema de reflexão, é uma linguagem, um meio de dizer outra coisa [...]" (ARIÈS, 2012, p. 157). Embora tivesse em vista a obra *Le Chemin du Paradis* do autor gaulês, a afirmação do pesquisador em História se mostra mais abarcante, podendo ser estendida a toda representação ou a toda a relação do homem com situações que a envolvam: por ser um fator cultural, o signo deste acontecimento pode ser vislumbrado como um elemento da linguagem, mutável, arbitrário e, assim, construído socialmente.

As civilizações na História buscaram compreender e imaginar a existência além-túmulo. "Paraíso", "céu", "inferno", "purgatório", "limbo"... São locais viajados pela humanidade no transcorrer dos séculos, concebendo, em consequência destes, explicações sobrenaturais ou até mesmo alívio para angústias puramente humanas. Dar sentido à vida, ao trajeto percorrido por cada indivíduo neste mundo ou à própria e simples ação de existir, de "estar aqui", torna-se motor das culturas, especialmente neste trabalho, as ocidentais, por escritores, intelectuais, filósofos e pelos próprios sujeitos, e esteve sempre atrelado às atitudes mortais.

O também historiador francês, Jean Delumeau (2003) em *O que sobrou do paraíso?*, intentou compreender, por meio de documentos e relatos históricos, a partir e principalmente da Idade Média, os motivos e as bases culturais que propiciaram a "abertura do céu" pelas sociedades até a modernidade. Para o autor,

> [...] nenhuma representação paradisíaca foi gratuita, mesmo a partir da Renascença. Nenhuma é redutível à arte pela arte e ao simples jogo de artistas virtuoses. Todas estavam, ao contrário, repletas de alusões muitas vezes complexas e queriam dar a ver o sobrenatural. Todas deviam ser lidas, portanto, por meio de códigos religiosos, como tentei fazer. (DELUMEAU, 2003, p. 16-7)

O intento do medievalista, assim, foi o de destrinchar as evocações do paraíso nas sociedades ocidentais por um viés teológico e histórico. O trabalho aqui a ser desenvolvido não pretende retornar à gênese histórica-religiosa da cultura ocidental para, assim, contemplar e ratificar a tese em voga. Entretanto, sim, o presente se lança, neste momento, à análise dos signos do paraíso e da morte presentes em narrativas de grande expressividade entre público e crítica da contemporaneidade, como é o caso dos episódios selecionados da série *Black Mirror*, em comparação a ficções igualmente bem-sucedidas de séculos atrás, a exemplo dos contos de Machado de Assis, para compreender e vislumbrar as reações do homem hodierno e os traços culturais análogos às sociedades imersas historicamente no ideário cristão. Isso se dá, uma vez que, "[...] o paraíso tem uma história, que é a de suas evocações sucessivas. Essas invocações

são reveladoras de uma evolução global. Elas acompanharam as transformações de nossa civilização desde a época da redação do Apocalipse." (DELUMEAU, 2003, p. 17).

Por fim, o terceiro capítulo apresenta as leituras comparadas entre os materiais ficcionais arrolados acima, utilizando-se de preceitos teóricos advindos da Sociologia, História e Psicologia, predominantemente. Ao final desta tese, assim, estarão expostos características e traços da contemporaneidade, confeccionado seu mosaico por meio da leitura crítica e contextualizada historicamente dos objetos de estudo. Para se compreender tanto signos quanto fenômenos da ficção ou do cotidiano, é necessário regressar às origens destas dinâmicas e destas representações, escavando sentidos, limitações, dualidades, rupturas e continuidades dos fenômenos vivenciados na sociedade ocidental do século XXI. O historiador Ariès (2012, p. 26) oferece uma notável súmula do presente labor:

> Na realidade, um pensamento teológico, um tema artístico ou literário, em suma, tudo o que parece resultar de uma inspiração individualista, só pode encontrar forma e estilo se for ao mesmo tempo muito próximo e um pouco original em relação ao sentimento geral de sua época. Com menor parcela de proximidade não seria nem mesmo pensável pelos autores e nem compreendido, pela elite ou pela massa. Sem a menor parcela de originalidade, passaria despercebido e não transporia o limiar da Arte. A proximidade nos revela a *vulgata*, o denominador comum da época. A originalidade contém ao mesmo tempo veleidades sem futuro ou, ao contrário, a anunciação profética das transformações futuras.

A leitura cruzada de narrativas posicionadas em momentos históricos divergentes – especificamente, as oito deste trabalho – almeja esboçar um quadro de vivências e de cultura dos homens contemporâneos por meio de seus signos e de suas atitudes diante da morte e dos fenômenos cotidianos transcritos para e nas obras. Estudando os precedentes dessas representações e analisando o *continuum* a que elas pertencem, é possível analisar criticamente as bases e a formação da contemporaneidade, e por conseguinte enxergar denominadores comuns ou até mesmo diferenças de percepções acerca de um determinado signo e de sua evolução no transcorrer do tempo.

Importante, neste momento, fazer um parêntese teórico. Na realidade, esse é o fundamento basilar de qualquer estudo que pretenda fazer uma incursão semiótica – embora possua vertentes arraigadas no raciocínio formalista-estruturalista, meramente descritivo, a tendência do estudo que se proponha semiótico deve extrapolar as normas e as estruturas do próprio texto, para descrever as formas de *representamen*, a relação dos *objetos* de sua representação e, por fim, os *interpretantes* extraídos de um dado signo já que a atribuição de sentido dada a uma ideia ou representação é transmitida e absorvida por gerações e gerações.

Em outras palavras, a semiótica como mera delineadora anacrônica de signos, analisando uma composição por meio de descritores esquemáticos, embora válida e necessária para diversos estudos da área das linguagens, torna-se insuficiente quando aplicada a leituras cultural, sociológica ou filosófica. Entretanto, sua vertente voltada para a cognição, a partir de fundamentos pré-estruturalistas da tríade peirceana – *representamen*, *objetos* e *interpretantes* – até o trabalho arqueológico, voltado para os ecos desta mesma representação em diversas culturas e tempos, oferece um aparato que auxilia a compreender mais fidedignamente a atribuição de sentidos de elementos ou de signos dados como "prontos" em suas sociedades de origem. Nesta linha, encontram-se pesquisadores e filósofos da linguagem voltados à denominada Semiótica da Cultura, como Roman Jakobson, Louis Hjelmslev e Iuri Lotman, bem como, em expansão da área, à Semiótica Interpretativa ou à Semiótica Cognitiva, de Umberto Eco e Lúcia Santaella. Esta afirma que "Sentido é, portanto, linguagem em movimento, diálogo" (SANTAELLA, 2004, p. 168), transparecendo, por conseguinte, o caráter diacrônico desta vertente. Em suma, a pesquisa semiótica de fenômenos culturais, tal para Umberto Eco, como figuras do imaginário, representações e símbolos culturais, deve estar balisada por um rol de circunstâncias que

> tende em todo o seu trabalho a desenvolver teorias que levem em consideração essa troca significativa que ocorre na cognição, a sua compreensão e abdução, trazendo em ascensão o perfil interpretativo que um signo contém. Esta noção é importante por mostrar como os processos semióticos, por meio da sua contínua atividade – pois são ilimitados, se referem a um signo ou uma cadeia deles utilizando apenas uma representação, e como estas referências influenciam no significado para o intérprete, conseguindo interpretar, traduzir, devido a experiências pessoais, cultura e contexto. (PERASSOLI JÚNIOR, 2019, no prelo)

Sondar o sentido das representações da morte, do paraíso ou de fenômenos contemporâneos presentes em obras ficcionais exige, neste trabalho, uma análise que se aproxime da investigação deste *continuum* sígnico, ou seja, da tentativa de se compreender e de se descrever a transferência de sociedades e culturas para outras, em eras divergentes ou iguais, de imagens ou de atitudes, conjecturando sobre sua gênese e recuperando suas modificações pela História. A morte e o paraíso como signos intentam dizer mais do que meramente representam: quando da leitura de representações, estas, por serem fruto de um processo cultural e de trocas entre indivíduos, assumem, reafirmam, incorporam e rechaçam sentidos de acordo com as construções e as percepções sociais de seu contexto, seu tempo e de seu histórico. Realizar o recorte destas representações na atualidade e avaliar sua composição centrada apenas

em sua expressão e um período de tempo específico propõe-se insuficiente ou apenas um segmento de um corpo tanto maior. Ainda mais quando estas representações forem antrópicas – fruto, não somente de uma determinante temporal, mas também de um movimento evolutivo humano, como sujeito histórico, social, psicológico ou biológico – e quais circunstâncias não o são?

O que justifica, de alguma forma, o mergulho nas raízes dos signos tanatológicos que esta tese realiza em seu segundo capítulo. Para compreender representações na curva do início da modernidade até as vias da contemporaneidade, é mister voltar a tempos mais remotos e acompanhar o seu desenvolvimento, uma vez que uma cronologia muito curta ou uma escavação muito rasa podem atribuir delineamentos exclusivos a fenômenos germinados em épocas mais antigas. Ariès (2012, p. 25) preconiza que "[...] o historiador da morte não deve temer abarcar séculos até o limite do milênio: os erros que não pode deixar de cometer são menos graves que os anacronismos de compreensão aos quais se expõe uma cronologia demasiado curta.". A exposição do francês atualiza-se, enfim, para o estudioso da Arte e da Literatura, bem como para críticos contemporâneos da cultura que se debrucem acerca de imagens e signos, escatológicos ou não, para compreender de que maneira uma dada representação ou atitude foram costuradas no tecido da significação coletiva, desnudando-se por sua vez a herança histórica, em um processo dialógico, já que a linguagem é uma herança sociocultural – um *continuum* – e seus elementos devem ser interpretados à sua luz.

De modo mais expressivo, e interligando a citação do historiador francês, reitera-se que o presente trabalho tece, para o labor empreendido de análise dos objetos elencados, um raciocínio sobre os parâmetros da semiótica interpretativa de Umberto Eco. A metodologia aplicada, assim, segue o modelo enciclopédico da teoria do italiano, ao propor, para o vislumbre comparado das narrativas seriadas e machadianas, que o leitor desta tese se depare com um arcabouço teórico-prático, advindo essencialmente da História para que, ao fim, compreenda os elos entre as leituras realizadas, centradas nos signos escatológicos, e estes, por fim, concatenados à cultura e às mentalidades de sua época. De acordo com esse esquema reflexivo, como será melhor abordado no próximo capítulo, para alcançar níveis de percepção, interpretação e absorção de sentidos suficientes e plausíveis, o leitor de qualquer produto cultural deve estar dotado de aparatos intelectivos que o permitam decodificar signos e, no caso de comparações, elaborar relações entre obras ou leituras. Para o semioticista italiano, o sujeito que se propõe ler uma peça artística, midiática ou cotidiana, qual for, deve estar dotado, munido, amparado por conhecimentos que lhe possibilitem extrair apreciações, análises, considerações e inferências – caso o intérprete não compartilhe de uma mesma, semelhante ou suficiente gama

de conhecimentos, a leitura extraída, ou, em termos da semiótica peirceana, o interpretante, será divergente ou incongruente com aquela aberta pela obra e por seu autor – os interpretantes imediato e dinâmico – bem como não alcançaria níveis de interpretação mais elaborados, ainda dentro do horizonte de expectativas do texto, realizando uma leitura puramente textual e não, intracontextual.

Ou seja, a presente tese estrutura seu raciocínio e a disposição de seu *corpus* em vias da semiótica interpretativa e do enciclopedismo. Para concretizar e amparar as comparações propostas, é oferecido ao leitor desta uma espécie de simulacro da articulação entre conhecimentos realizada automaticamente pelo cérebro humano diante de uma dada semiose: o intérprete das narrativas audiovisuais e machadianas aqui expostas, dotado de um arcabouço cognitivo acerca da representação da morte e do paraíso no transcorrer da cronologia ocidental, torna-se apto a reconhecer relações e extrair interpretantes que posicionam as obras elencadas em um *continuum* tanatológico. Sem esse cabedal, o vislumbre diante dessas obras será outro – não-outorgando e desvalidando o interpretante aqui exposto como fruto das análises.

Dessa maneira, os dois primeiros capítulos deste trabalho oferecem e, por sua vez, forjam um dado grupo de informações – os modelos mentais de um hipotético intérprete – que, se bifurcarão em dois trajetos. O primeiro tópico do segundo capítulo alçará voo em direção ao paraíso. Para tal, os estudos de Jean Delumeau sobre as representações paradisíacas servirão como base para compreender as diversas visões do além que as culturas no transcorrer da História conceberam. A seguir, o adejo retorna ao mundo material, unindo-se a Delumeau o trabalho do também historiador Philippe Ariès sobre as atitudes humanas diante da morte e sobre o luto. Munido de tal repertório, o leitor, em contato com as narrativas e com a decodificação de seus signos, passa a extrair interpretantes que as correlacionem, tanto entre elas, quanto entre seus contextos históricos – validando, amparando e possibilitando as apreciações crítico-reflexivas do terceiro e último capítulo. Das imagens da vida pós-túmulo às percepções humanas diante da morte de outrem, as duas trilhas concomitantes traçadas concentram-se no mesmo percurso: o imaginário dos indivíduos de tempos mais remotos até a pós-modernidade sobre temas escatológicos ou tanatológicos como reflexo de suas experiências em vida e esperanças no mundo que virá.

CAPÍTULO 1 – ENTRE TEORIAS

1.1 FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS

O professor da *Università degli studi di Teramo*, na Itália, Stefano Traini, em sua obra ainda sem tradução para o português *Le due vie della semiotica*: Teorie strutturali e interpretative, defende que comunicar implica, necessariamente, a ideia de cooperação (TRAINI, 2008, p. 264). Baseado nos fundamentos do renomado semioticista Umberto Eco, que sustenta suas leituras no binômio texto/destinatário, Traini argumenta que analisar os fenômenos da comunicação humana é perseguir os fins de um texto, exigindo uma interpretação que, por sua vez, empurra a um certo comportamento fruitivo-contemplativo, sendo necessária, para tal, a adoção de estratégias específicas. Em outras palavras, comunicar é um processo de inferência, de assédio ou de reiteração de cadeias de sentidos presentes, não só como aduzem os críticos mais tradicionais, no próprio texto ou na intenção autoral, de quem profere, mas *também* nos próprios sujeitos leitores – que devem, cônscios ou não, estarem atados a uma convenção simbólica. E para que todo este processo possa ser praticado efetivamente, o papel ativo daquele recebe as mensagens torna-se inequívoco, uma vez que, sozinha, a mensagem não transmite significado: a palavra "casa", escrita em um papel, de nada serviria caso o receptor não domine a convenção da língua portuguesa. Ou, consciente das estruturas linguísticas, de nada seria útil caso o destinatário não saiba a relação entre a representação do elemento casa (especificamente, a palavra em questão) com o objeto de representação. Também, sabedor de todos esses níveis, interpretações variáveis – e muitas vezes infiéis – poderiam ser extraídas, caso quem receba essa mensagem não possua ou não esteja ciente do contexto de veiculação: "Esta casa, aquela casa... Qual casa?".

Os desvios de interpretação, ou interpretações aberrantes, advém, em grande parte, das falhas nesse processo de comunicação: o desconhecimento do código da mensagem e de seu contexto, o tipo de canal utilizado, as modulações ou tipificações de transmissão do texto, a ausência de referentes imediatos ou sugeridos... Na comunicação, o papel vívido do leitor alia-se ao organismo "entrevida" de um texto, cuja latência apenas é retirada de sua inércia quando todos estes elementos, cooperativamente, atuam para a emersão do significado. As circunstâncias da enunciação, dessa forma, devem estar internalizadas, aptas a serem colocadas em exercício pelo receptor, em um processo de contínua cooperação – uma ação conjunta enfocada no papel do destinatário, figura crucial da semiose. Assim, a comunicação humana é um ato conjunto de (re)produção de signos: da criação à procriação de representações e, por conseguinte, de sentidos, em uma constante propagação, ressignificação, retomada ou geração de estruturas apinhadas e iminentes por se fazer praticar.

Para efeitos de elucidação e embasamento, é impetuoso apelar para a definição de semiótica e delinear o seu campo teórico voltado à interpretação. A sua etimologia vem do grego *semeîon*, que significa "signo", e também *sema*, traduzido por "sinal" ou "marca". De maneira genérica, semiótica, assim, é a ciência que estuda os signos, a produção de sentidos concatenados a uma ou mais representações, com evidente escopo de desvendar os caminhos percorridos para abarcar uma dada significação ou um processo comunicativo. Os signos estão presentes no cotidiano do ser humano por excelência, dada a natureza da própria espécie em atribuir sentidos ou em criar mecanismos de comunicação que sempre indicam algo em seu lugar. O uso das palavras, dos sinais gráficos, a leitura de fenômenos naturais ou humanas... A semiótica surge como *modus operandi* de "leitura da leitura" de mundo realizada pelos sujeitos – vislumbrando o caminho para a significação. Um sinal nunca é automático – sua aparição e posterior desvendamento por parte do seu receptor implicam um jogo de relações previamente dadas, socialmente construídas, historicamente herdadas ou arbitrariamente condicionadas.

Charles Sanders Peirce, um dos fundadores da semiótica moderna, possui como ponto de partida de suas reflexões o pensamento de que as cognições, as ideias e até o homem são entidades semióticas por essência, isto é, o ser humano, em circunstâncias específicas, remete, representa ou simboliza qualquer objeto de sua percepção, ao mesmo passo que "Conota o que conhece ou sente sobre o objeto e é também a encarnação desta forma ou espécie inteligível" (PEIRCE, 1931-58, p. 7.591). Ou seja, analisando o processo de construção de significados, o autor defende a ideia de que todo o mundo é permeado de signos, compondo a denominada visão pansemiótica do universo. Lúcia Santaella (2001, p. 31), professora titular na PUC de São Paulo, de vertente peirceana, em *Matrizes da Linguagem e Pensamento*: sonora, visual e verbal, afirma que "Qualquer coisa que substitui uma outra coisa para algum intérprete é uma representação ou signo". Portanto, a semiótica, fruto da cooperação dos elementos da enunciação, permeia o universo e convívio humanos, estando estruturados os acontecimentos no universo físico ao representativo que englobem a comunicação, para o semioticista norte-americano, em uma tríade: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

A primeiridade é o nível do sentimento imediato e presente das coisas, afastados a outros fenômenos do mundo. Para Santaella (2001, p. 36), embasada pela semiótica peirceana, é a categoria do imediato, "é o começo, correspondendo às noções de acaso, indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade, originalidade irresponsável e livre, espontaneidade, frescor, potencialidade, presentidade, imediaticidade, qualidade, sentimento". A secundidade, por sua vez, já se torna fruto do processo iniciado na primeiridade, é a relação em resposta imediata ao contexto instantâneo da comunicação, começando a adquirir significado – é a ação-

reação. Por fim, a terceiridade torna-se a categoria do mediado, do hábito ou da continuidade sígnica, sendo seu efeito a própria semiose, a relação do signo primário com a cadeia de interpretação que se é possível extrair para além da secundidade, atribuindo carga significativa ao processo comunicativo. Em suma, a imagem estática, com potencialidade comunicativa, une-se a um segundo acontecimento, a recepção imediata do primeiro, que produz uma terceira ação, a interpretação e a instância da cognição.

Dessa forma, signo é qualquer coisa ou espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo do pensamento – corporificado em uma ideia de qualquer forma, objetivado ou passível de interpretação em eventos posteriores – que por sua vez carrega um teor significativo, sendo determinado por uma ideia, proposição ou contexto existentes. Está presente nas diversas instâncias da vivência humana, por se pressupor o contínuo estado de comunicação, de decodificação de elementos que exigem uma ininterrupta atenção interpretativa dos sujeitos – o que culminaria na defesa de que, se a experiência do ser humano é sensivelmente semiótica, exigindo uma vigília interpretativa incessante, logo sua vivência consiste em um contínuo estado de comunicação-cooperação. Para a presente tese, interessa, não o debruçar sobre a semiologia, mas, sim, as reflexões semióticas aplicadas a construções cultural-linguísticas.

Desses eventos da experiência da vida, de acordo com Eco, emergem possibilidades analíticas que contribuem para outras possíveis leituras: das teorias literárias até materiais publicitários, os estudos sobre os signos auxiliam a escavar reflexões sobre a própria cultura, sua formação ou desenvolvimento, fruto dos processos de comunicação. O semioticista italiano delimita a semiótica como o estudo dos fenômenos culturais e limita-se a descrever o processo de comunicação humana nas linguagens televisivas, cinematográficas, relações públicas, impressas, radiofônicas etc., nas quais se pressupõe a existência de códigos e parâmetros específicos para a sua produção, veiculação e recepção.

O objeto da semiótica é, assim, o signo, possuidor e aplicador de uma relação triádica, dentre os quais, no caso, uma deve ser do fenômeno da primeiridade, outra de secundidade e a última de terceiridade. Além disso, Peirce estabelece três elementos que constituem a natureza de um signo: o *representamen*, o objeto e o interpretante. O *representamen*, ou signo, é o nome do "objeto perceptível" (PEIRCE, 1931-58, p. 2.230), que serve como signo para o receptor, e também definido por outros termos, como símbolo (para Ogden e Richards), significante (para Saussure) ou expressão (para Hjelmslev). Assim, segundo o autor norte-americano, o *representamen* é o veículo que traz para a mente algo de fora, é a materialidade do signo. Já o objeto é a sua referência, o conceito, seja ele do conhecimento perceptivo do mundo, uma coisa material, seja ele da natureza ou pensamento, como uma mera entidade mental, e, de acordo

com a teoria peirceana, possui duas espécies: o imediato, ou estático, e o mediato, ou dinâmico. Aquele é o objeto dentro do signo, como ele mesmo é representado, sendo uma representação mental de um algo, existente ou não. Já este situa-se fora do signo, e realiza a atribuição de sentido ao interpretante, descoberto apenas durante a semiose, por uma experiência "colateral" (PEIRCE, 1931-58, p. 8.314). Assim, o objeto imediato é a representação instantânea, a potencialidade semiótica do *representamen* em primeiro contato, enquanto o dinâmico é sua aplicação, sua referência pós-leitura do signo e evocação de seu sentido

Por fim, o representante produz o terceiro elemento da tríade peircena: o interpretante, que é o próprio resultado significante, ou seja, o efeito do signo, sendo algo concreto, como uma ação, ou algo criado na mente do intérprete, como um apelo emocional ou uma reflexão. Para que haja um processo efetivo de comunicação, é necessária a presença desse constituinte, uma vez que, se a semiose é o estudo da fenomenologia do signo, da produção de sentido, seja qual for a natureza desta, então o interpretante deve existir, já que é a parte em que ocorre a absorção, a compreensão do significado desse processo. O interpretante, então, é o resultado do processo comunicativo, o qual sempre objetiva produção de significado.

De acordo com o efeito do signo sobre a mente do intérprete e em conformidade com seu sistema em esquema triádico, Peirce descreveu três classes maiores de interpretantes. A primeira categoria é o interpretante imediato, o que o signo está apto a produzir como efeito, ou seja, o potencial ainda não atualizado do signo, sem que este tenha encontrado um intérprete, ou alguém que possua meios de decifrá-lo. É a potencialidade de comunicação do signo em primeira instância, antes que ele chegue a ter contato com o objeto estático. A segunda classe é do interpretante mediato, que corresponde ao efeito direto realmente produzido por um signo sobre um leitor, cuja tipificação desmembra-se em outras três categorias: interpretante emocional, energético e lógico – se o signo produz em seu leitor qualidades estritamente do âmbito do sentimento, das sensações, trata-se do interpretante emocional. O signo também pode produzir curiosidade em relação a sua proveniência, uma tendência ao movimento, à reação imediata: o interpretante energético. Ou, por último, produzir um esforço mental do intérprete, através de guias de raciocínio lógico, fazendo com que emerja o interpretante lógico.

Todos estes três constituintes podem e devem estar presentes para a construção do interpretante final, porém em alguns casos, a necessidade de quem comunica, de quem produz o signo, é fazer um apelo diferenciado, enfocando determinadas reações diante de uma dada mensagem. Por exemplo, as propagandas que, normalmente, constroem-se ativamente na mente do intérprete, sugerindo ações, como "comprar", "beber", "viajar", enfatizando o interpretante energético. Em outros casos, uma narrativa de cunho dramático, para conquistar a audiência,

aposta em um caráter mais sentimental, envolvendo o público, o que se nota por um enfoque maior na produção emotiva do leitor. Já uma equação matemática, que também é um signo, não tem o mesmo apelo emotivo, porém sua estrutura lógica acarreta uma ação por parte de quem a decodifica, se este estiver apto a compreender e resolver a sentença, ou seja, ativando um interpretante lógico.

Enfim, a terceira categoria, a do interpretante final, está ligada ao processo comunicativo em sua totalidade, regulado através do hábito, ou seja, pela condução, continuidade, regularidade em que o intérprete está acostumado a decifrar as mensagens da vivência de mundo. Está internamente relacionado ao processo evolutivo da semiose, ou seja, da ação infinita de construção de significado, onde a cada leitura, a cada absorção de conhecimento, o intérprete se habilita a uma nova derivação no intérprete final. Deste ponto, então, emerge a síntese de Décio Pignatari (2004, p. 49), extraída de sua obra *Semiótica & Literatura*:

> Um dos postulados básicos – melhor dizendo – uma das descobertas fundamentais de Peirce é a de que o significado de um signo é sempre outro signo [...]; portanto, o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas – e o Interpretante é o signo-resultado contínuo que resulta desse processo.

O resultado de uma semiose, isto é, do contato e da decodificação de um signo, veiculado em códigos verbais ou icônicos, sempre será um novo signo, uma vez que toda sua carga significante passa pelas relações do intérprete, realizando um intercâmbio de modelos e esquemas mentais, gerando um signo outro daquele que iniciou a semiose. E aqui, como bem sublinhado pelo poeta e semioticista brasileiro, dialogando com Paul Valéry e Albert Einstein, surge o verdadeiro fulcro da semiótica peirceana: a análise de um signo não consegue evidenciar ou mensurar ideias, mas, sim, modelos de pensamento que permitem vislumbrar, por sua vez, os seus conceitos gerativos.

> O paradoxo do interpretante peirceano é o fato de que ele é um processo de significação, nível da lei e da generalização e, ao mesmo tempo, algo como um super-signo intercambiante entre o verbal e o icônico, pensando todo o processo, um modelo dinâmico das relações sígnicas – um ícone. [...] Isso vai esclarecer as palavras de Einstein: “Raramente penso sob a forma da palavra... Primeiro trabalho a ideia... e só então, muito depois, tento explicá-la através de palavras” (PIGNATARI, 2004, p. 173)

No caso desta tese, perseguir-se-á a comparação dos modelos de representação relacionados às sociedades de suas épocas nas narrativas de Machado de Assis e de Charlie

Brooker: embora concretizadas em códigos diversos, utilizando linguagens próprias de seus tempos, ambos os autores geraram modelos, esquemas de mundo, significantes que se tornam signos literário e audiovisual, carregados de uma potencialidade semiótica em gerar novos signos ao passo que entram em contato com modelos de seus intérpretes, em um cadeia contínua de geração de sentidos – o *continuum* de um signo perpetuado pela troca entre modelos e esquemas, que experimentam expressar o dizível, embora intraduzível.

Todavia Peirce ainda continue a categorização da semiose, classificando os signos de acordo com as combinações entre seus constituintes, como o quali-signo, sin-signo, legi-signo, ícone, índice, símbolo, rema, dicente e argumento, esses não serão abordados na presente tese, porque, pelo objetivo deste estudo, que é reconhecer, no processo de semiose, pontos equiparáveis entre ambas as narrativas, não há, portanto, a necessidade de aprofundamento desses aspectos.

Além disso, esta tese não possui intenção de realizar uma análise aprofundada de um signo em específico e, sim, realizar – através das reflexões advindas da semiótica – uma trilha entre as obras arroladas, as quais propõem ao leitor uma interpretação de signos escatológicos, ou seja, modelos que representam, em suas elaborações fabulativas, as dinâmicas sociais e humanas. Desta forma, através da leitura semiótica, isto é, das análises dos signos dispostos nas narrativas de Machado de Assis e de Charlie Brooker, evidenciar-se-á a relação entre as obras quanto às referências à morte ou às sociedades modernas, inserindo-as em um *continuum* sígnico através da aproximação de seus modelos.

Lúcia Santaella (2001, p. 47) expõe um dos pontos fundamentais para que tal objetivo seja plausível: "o interpretante não é um simples evento, mas um processo evolutivo". Tal assertiva é de fundamental reflexão, que, em linhas gerais, quer tornar claro o perfil constante de interpretação, ou seja, o potencial interpretativo não finalizado de um processo comunicativo, de um texto, de uma narrativa, de um signo. Como Peirce concluiu, o signo não é um processo comum, tendo em vista a própria semiose, que em sua definição, deduz esta circularidade dos eventos significativos, resultando todo interpretante a geração de sentido, que consequentemente pode acarretar reações, desde mentais a físicas, criando um ciclo ilimitado. Como cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é *representamen* de um novo signo, de acordo com esta dinâmica, a semiose resulta em uma série de interpretantes sucessivos, não havendo nenhum primeiro nem último signo. Assim, como cada pensamento tem de ser dirigido a outro, o processo contínuo de semiose, ou de pensamento, só pode ser interrompido, mas nunca oficialmente finalizado.

A ideia da semiose ilimitada que ocorre na forma de um diálogo permanente assemelha-se, em certos aspectos, a uma circularidade hermenêutica no processo dialógico entre o eu e o outro, onde o eu torna-se o outro e o outro em eu, e assim por diante. Aplicados tais pressupostos no intento deste trabalho, os signos da morte, do paraíso, do indivíduo moderno-contemporâneo e do luto presentes nas obras machadianas e de *Black Mirror* fazem parte da mesma semiose, não só por dialogarem entre si, mas por reafirmarem instâncias sociais – de contexto – simbolizadas em signos, cuja latente equiparação, aliada à dinamicidade de seus interpretantes quando justapostos, apenas pode ser vislumbrada quando leitores dotados de repertório suficiente fazem emergir, baseados em seu repertório de mundo, de sentimentos ou de leituras, pontos de congruência entre as produções – explicitando seus modelos.

> A prosa de ficção, ou uma biografia, é um modelo, um ícone. De quê? Da vida. Da vida dos leitores. A vida de cada um é vista e sentida como ícone imediato, um modelo imediato (o *phaneron* de Peirce, ou "a qualidade de um sentimento"). Esta é a razão por que um romance, para não dizer uma peça ou um filme, pode prender nossa atenção até mesmo quando não apresente quaisquer qualidades especiais de estilo. Ler um romance é comparar modelos, trocar modelos, não comparar ou trocar "idéias" ou conceitos. (PIGNATARI, 2004, p. 171, grifo do autor)

A circularidade e dissipação sígnica, por fim, ocorre através de um trajeto condutor fundamental para os estudos semióticos: os modelos mentais, tentativas de tradução do pensamento-ação e da experiência-práxis de vida. O presente trabalho, dessa forma, busca expor os modelos os quais foram veículos para os signos escatológicos dessas narrativas – vislumbradas como esquematizações ficcionais da realidade – a fim de perceber a maneira pela qual reafirmam ou interrompem um *continuum* de representações acerca dos tempos industriais. Serão aproximados, portanto, modelos de pensamentos que se apropriam de signos da escatologia. Estes, por sua vez, estão inseridos em uma espécie de "tradição", ao passo que a morte e seus assuntos correlatos estão presentes na consciência humana desde quando o homem percebeu-se como tal – mortal e passageiro. O que será perseguido, em linhas sintéticas, são os modelos de pensamento que orientam e designam o surgimento dos signos escatológicos nas narrativas aqui comparadas. A partir do vislumbre desses signos, é possível remontar para o contexto de sua produção – compreendendo, enfim, o tratamento dado às semioses e sua leitura de mundo, retornando novamente aos modelos que esquematizam esse pensamento. Porém, para isso, é necessário que a intenção do leitor para extração de significados mais aprofundados – ou seja, que compreenda a semiose como processo inserido neste *continuum* – esteja em contínuo alerta.

Umberto Eco, ao analisar as relações comunicativas, descreve três intenções da composição artística: a *Intentio auctoris*, a *Intentio operis* e a *Intentio lectoris*. O emissor corresponderia diretamente à *Intentio auctoris*, a intenção conferida ao texto em seu estado imediato. É mediante a intenção comunicativa do autor, em comparação aos termos peirceanos, à primeiridade, que se estipula a mensagem, por meio de um código e um canal. A segunda, a *Intentio operis*, diz respeito à intenção expressa na estrutura, no corpo, na maneira como é exposta a mensagem e suas relações internas. Num caráter semiótico de secundidade, ou seja, das relações da mensagem com seu contexto inicial, imediato, essa intencionalidade reflete-se na estrutura do texto, seu meio de veiculação, seu código e seu referente. Por último, a *Intentio lectoris*, ou seja, a intenção do receptor/leitor em decodificar a mensagem, encontrando o referente – este que se difere do estado anterior, pois a interpretação presente nessa classificação relaciona-se, mediada, não apenas a conexões internas da obra, mas, sim, leva em consideração o hábito do leitor e as possíveis correlações com outros signos e outras estruturas textuais. Neste instante, iluminam-se as afinidades com a terceiridade de Peirce, momento do interpretante final, da semiose que se completa apenas com a condição de reverberar da mensagem do autor um potencial significativo, o qual o receptor pode culminar.

O foco dado nas leituras comparadas aqui propostas, dessa maneira, não será nas *Intentio auctoris* e *operis*, ou seja, no vislumbre quase biográfico-autoral dos autores das narrativas arroladas, nem sequer em suas estruturas de funcionamento, embora, de forma tangencial, surjam como meio de se compreender as relações semióticas e as análises dos signos empreendidos. O eixo principal é deter-se na *Intentio lectoris*, ou seja, no potencial, durante as relações comunicativas, do papel do leitor, uma vez que a cultura se concretiza na aplicabilidade do conhecimento adquirido em face das experiências de vida dos sujeitos. E esse processo efetiva-se no diálogo das diversas áreas das ciências: Literatura, Sociologia, Filosofia, História, Psicologia, neste caso. Os horizontes de reflexão, para a presente tese, tornam-se essenciais ao passo que devem estar abertos à inferência de possibilidades de leituras entrecruzadas, balizadas pelas duas intenções iniciais de uma produção artística – para se evitar leituras aberrantes, e também posicionadas no âmago da produção de sentido: o leitor, responsável por colocar a "máquina de significação" em pleno funcionamento, estabelecendo elos e relações entre signos de latência semelhante, tornando-se, portanto, início e consequência de um processo cognitivo de conhecimento, aumentando a compreensão de mundo dos indivíduos. A problemática e também o respaldo para a presente tese, enfim, estão firmados no papel do leitor, em vias semióticas – na *Intentio lectoris*, o qual deve estar apto a reconhecer e realizar vínculos, ao posicionar os signos aqui dispostos em uma semiose ilimitada, em um *continuum* sígnico –

reafirmados, por sua vez, pelas estruturas sociais, já que em ambos os grupos de narrativas há um claro e efetivo valor de crítica e reflexo das dinâmicas sociais – como será desenvolvido no último capítulo desta tese. Tais assertivas também se fazem presentes, em outros termos, nas reflexões sobre as relações da Literatura e sociedade, propostas pelo teórico Antonio Candido (2006, p. 31), ao afirmar que, na leitura de obras literárias, é interessante sublinhar que há

> quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.
>
> Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação interhumana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.

O crítico aduz, portanto, em vias da Teoria da Literatura, o que se afirmou enquanto embasamento semiótico até então descrito na presente tese: reside na prática de fruição das narrativas a responsabilidade interpretativa, dado o jogo de cooperação instaurado no âmago da comunicação humana, mediante um conhecimento enciclopédico, sendo, antes de tudo, condicionado a aplicar e gerenciar diversas informações em relação à sua experiência de vida, seja diante de uma obra mais conceitual, artística, seja diante de um produto destinado às massas. Todo processo comunicativo pressupõe a atuação conjunta dessas intenções da semiose, com enfoque na figura do leitor que infere e extrai o campo da significação para extração de um significante. Para tal labor, a Semiótica Interpretativa de Umberto Eco torna possível a argumentação empreendida em um constante trabalho de comparação – seja entre textos narrativos, seja entre preceitos teóricos aplicados às suas análises. Todavia possa parecer equivocado dar o mesmo enfoque a produções contemporâneas audiovisuais-midiáticas ofertado a obras canônicas, ou seja, extrair sentidos análogos de uma série televisiva como *Black Mirror* em comparação à literatura machadiana, tal aproximação torna-se possível dada a potencialidade da *Intentio lectoris*, isto é, do arcabouço de conhecimento disposto para que se comprove, coerentemente, uma relação interna a signos que antes demonstrar-se-iam díspares ou extremamente longínquos; bem como a compreensão semiótica de que, embora posicionadas em momentos históricos diversos e utilizem códigos diferentes, expressam e apropriam-se de modelos de pensamento, através do uso de signos escatológicos afins.

Urge, portanto, reafirmar a leitura enciclopédico-cognitiva proposta por Eco, na contramão de outras possíveis vertentes da Semiótica. Para efetivar a leitura das representações

propostas pelas narrativas, poderia ser utilizada a análise triádica de Peirce e suas classificações aplicadas às obras, ou talvez um labor de detalhamento das estruturas de composição face suas semioses, ou senão um enfoque maior ao discurso que perpassa as narrativas. Contudo, a trilha escolhida por esta tese filia-se aos preceitos da Semiótica Interpretativa de Umberto Eco e aproxima-se às suas reflexões sobre o modelo enciclopédico da cognição humana, uma vez que, à percepção dessa pesquisa, a compreensão de que as diferentes linguagens funcionem como sistemas modelizantes da cultura mostra-se mais acertada. Explica-se, em suma, o foco no papel do leitor: ao justapor modelos de pensamento erguidos sob signos da escatologia ocidental, é necessário mergulhar na História ocidental e na sua formação cultural, com enfoque nas temáticas que englobem a questão da morte, para vislumbrar os modelos utilizados pelos autores dessas narrativas. Apenas um leitor amparado com esse arcabouço cognitivo pode extrair leituras e interpretações mais fidedignas dessas estruturas mentais-culturais – e esse é o "leitor modelo" o qual este trabalho deseja formar/forjar, já que nos próximos tópicos, e essencialmente no segundo capítulo, é proposta uma guinada histórico-social, criando um cabedal de informações relativas à questão da morte desde a Idade Média e a fundação do ocidente cristão, possibilitando que o leitor dessa tese igualmente vislumbre as relações presentes nos modelos semióticos presentes nos contos machadianos e nos episódios de *Black Mirror*.

O papel exclusivo do hábito do leitor em decodificar signos diversos, mesmo em diferentes expressões artísticas, torna-se essencial para que a presente leitura entre os signos dispostos nas narrativas arroladas possa ser efetivada. O intérprete, como agente do processo de significação, tem a responsabilidade pela interpretação, e esta responsabilidade é acompanhada pela habilidade de costume e bagagem cognitiva enciclopédica. O problema, nesta discussão sobre a função do colaborador-leitor, é quando se esbarra em leituras "aberrantes" (ECO, 2011, p. 367). Entende-se como aberrante a leitura realizada de uma obra cuja interpretação realizada pelo leitor não havia sido concebida pelo autor e pelo seu contexto comunicacional. Como contexto comunicacional entende-se primeiramente a posse do código partilhado entre autor e leitor: apenas através do código, do sistema linguístico partilhado e do sistema convencional entre ambos, é que se pode realizar uma leitura segura de uma dada mensagem. Aliado a isto, a questão cultural, que abrange também o sistema de códigos de uma língua, bem como o contexto histórico da mensagem, influenciam no resultado da intepretação, permitindo, na ausência deste conhecimento, uma leitura diversa daquela que pretendia a *Intentio auctoris*. Igualmente, a própria finalidade de uma mensagem, atribuída pelo autor no momento de produção, conduz ao conceito de decodificação aberrante, se aproximando àquelas

semioses que ignoram o papel fundante do autor: reger e orientar a leitura de um dado conteúdo. As interpretações que, notoriamente, se esforçam por conseguir unir traços, extrair características, produzir significados além do que realmente pode ser concebido, por uma análise ou leitura, são reconhecidas por Eco como decodificações aberrantes. Em suma: "[...] a decodificação aberrante constituía a exceção não prevista: não a regra" (ECO, 2011, p. 368), ou seja, uma leitura que não seria concebida tanto pelo artista quanto pelo contexto comunicacional em que aquela mensagem está inserida.

Entretanto, não é o que será presenciado nesta tese. A comparação entre os elementos dispostos nas narrativas em comparação toma como base, principalmente, o contexto de suas veiculações e as intenções autorais em traçar críticas ou em esboçar as características das sociedades de seus tempos – ou seja, seus modelos de pensamento explicitados na forma de narrativas. Com o embasamento do estudo semiótico interpretativo de Eco, bem como da ciência da cognição, pode-se afirmar, então, que para o processo de interpretação, em um dado contexto comunicacional, o intérprete deve estar apto para compreensão, ser condicionado a acionar o conteúdo interpretante da semiose, como estar em conformidade com o contexto, com a cultura que a obra transporta em si. Enfim, é através do *Intentio lectoris* que o processo de interpretação acontece, finalmente, e com infinitas probabilidades de resultado, não restrita a uma intenção do autor (*Intentio auctoris*), nem à própria estrutura (*Intentio operis*), em comunicar. Ambos estes propósitos são basais, porém, quem deve agir, realizar um processo de ressignificação e acessar na memória enciclopédica assuntos ou situações congêneres, é o leitor que, condicionado e munido de conhecimentos, estará apto a decifrar os signos concatenados.

1.2 COMPARAÇÕES

O presente tópico, munido de reflexões acerca da Semiótica Interpretativa de Umberto Eco, lança-se a breves definições do que é a área comparatista da Literatura, amalgamando-a a reflexões sobre a cognição. Em outras palavras, neste momento, será discorrido sobre uma aliança (nem sempre explícita) entre a Literatura Comparada e os estudos semióticos em sua maior potencialidade. A Literatura Comparada surge como disciplina sistematizada no século XIX, no contexto europeu e, até meados do século XX, foi definido o trabalho de comparação entre duas ou mais literaturas, por meio da palavra-chave "influência". Esta que estaria interna à obra, em suas construções e conexões com outras, correlacionando-as diretamente ao momento histórico literário, em um sistema binário de presença e ausência. A gênese da Literatura Comparada como disciplina, de acordo com a pesquisadora Sandra Nitrini (1997, p. 19), é consubstancial ao da própria crítica literária. Desde os primórdios das literaturas clássicas

e gregas, o artifício da comparação tinha como intuito a apreciação mútua e o estabelecimento de valores entre obras e narrativas. Esta tendência perdurou até meados do século XIX, quando foi instituída como disciplina básica no contexto europeu, ao lado da Teoria da Literatura. Nas palavras da estudiosa, o comparativismo "derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese" (NITRINI, 1997, p. 20).

Além disso, na realidade, mais que um instrumento com a finalidade de uma fundamentação hipotética, a leitura comparada também é um campo em que a mútua iluminação das obras visa delinear uma melhor definição acerca das características próprias a uma e a outra produção. Com a consolidação dos Estudos Culturais, a Literatura Comparada expandiu sua eficácia para as mais diversas expressões artísticas, sendo um espaço acolhedor para o multiculturalismo, ao promover "uma reflexão significativa sobre as relações culturais, traduções, diálogo e debate" (NITRINI, 1997, p. 122). E isto se deve, sublinhando a definição proposta por Henry Remak, já nos anos 1960, ao desenvolvimento de uma vertente comparatista norte-americana que "consiste num questionamento constante do objeto da literatura comparada e num contínuo clamor pela ampliação de seu campo de estudos. Disso decorre o seu acentuado caráter interdisciplinar [...]" (*apud* NITRINI, 1997, p. 122-3).

Por este motivo, a evolução da Literatura Comparada, como disciplina, acaba por absorver outras correntes de pensamento e das ciências humanas, por transitar entre as diversas expressões culturais, alcançando uma compreensão e uma intepretação de mundo que ultrapassam as fronteiras literárias. Para o presente trabalho, é pertinente destacar que a tendência da leitura proposta será norteada pelos paradigmas pós-modernos, interculturais/interartes, estes últimos baseados, sobretudo, nas reflexões sobre signos e discursos internos às obras, correlacionando-os a outros discursos, históricos ou sociológicos, necessários ao recorte temático. Em suma, neste modelo desconstrutivista

> [...] a análise estrutural e a análise sociológica completam-se. [...] Para Foucault, certos tipos de enunciação discursiva formam temas ou teorias, de acordo com o grau de coerência, de rigor e de estabilidade. Ele considera o tema, como estratégia, uma das linhas de entrada de uma aproximação analítica. (NITRINI, 1997, p. 241)

Propiciando a realização de percursos interpretativos comparados nestes moldes, as representações da morte, do paraíso, dos indivíduos inseridos em um contexto industrial-tecnológico e do luto, como tema, servirão de fio condutor para a aproximação de ambas as narrativas, explicitando, assim, uma coerência significativa em decorrência da experiência da

vida moderna e pós-moderna, assimilada em suas estruturas e em seus conteúdos. Desse modo, justifica-se a escolha dos estudos comparados com uma perspectiva desconstrutivista, para se discutir, a partir de uma temática comum, embora em meios e gêneros textuais/audiovisuais diversos, signos e representações que podem estar interligados, ecoando um discurso e produzindo sentidos análogos.

Independentemente da inserção de uma obra em um determinado nível de cultura, se refinada ou direcionada à evasão das massas, a presente tese de cunho comparatista, encontrando uma temática comum entre representações de mundo, propõe "determinar não a hipotética superioridade de uma obra sobre outra, mas em quê consiste a originalidade de cada uma" (GOMES, 1981, p. 27 *apud* NITRINI, 1997, p. 239).

A partir dos anos 1950 e 1960, a Literatura Comparada começou a se debruçar em uma leitura mais profunda de um texto sem levar em conta somente fatores os quais lhe são extrínsecos, ou seja, a questões inerentes de pertença ou não a um movimento literário, estabelecendo relações de superioridade e inferioridade – afinal, se um texto é influenciado por outro, o primeiro, por ser uma recuperação, era tido como menor, já que o texto-base, original, maior é que lhe forneceu as estruturas, as referências ou as representações.

A partir dos anos 1960, os estudos da Literatura Comparada ampliaram o âmbito de sua pesquisa, propiciando a revisão do texto literário na sociedade. Sem o viés tradicional, passa a estudar a relação entre literatura e vida cultural, outras artes e seu público. Iuri Tynianov e Mikhail Bakhtin contribuíram para que houvesse tal mudança ao incorporar aos estudos sobre a Literatura o dialogismo no discurso literário. Ambos os pesquisadores do Formalismo Russo, que adotava a ideia de texto fechado, rejeitaram o estudo da gênese, que se apoiava na sociologia e na biografia, para começarem a delinear a obra literária como uma construção de redes de relações diferenciais. A compreensão do texto literário como um "mosaico", uma construção caleidoscópica e polifônica, em que imperam vozes tanto dentro do próprio texto quanto fora deste, seja referente ao percurso histórico ou ao papel do leitor no processo de semiose, foi iniciada por Bakhtin. Com o advento e intensificação dos estudos da Semiótica, das representações sígnicas e suas relações no processo comunicativo, bem como da Estética da Recepção, envolvendo meio, processo, emissor e receptor, a Literatura Comparada encontrou escopo para se desenvolver como disciplina a qual renega a superficialidade da leitura histórico-literária. O trabalho comparativo, após os anos 1960, procura no texto, como uma matéria viva e dotada de potencialidades, absorções que não dizem respeito apenas a uma influência superior ou inferior de fontes, mas, sim, que evidenciem um processo de intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva em 1969.

Assim, a conceituação de Literatura Comparada, na atualidade, insurge mais como disciplina a qual estuda desde a gênese da produção até o evidente papel do leitor no processo de construção significativa, do que um mero resgate histórico que as posicione de maneira a estipular "criador" e "criatura". Não deveria ser norte ou ponto fundamental ao trabalho comparativo o delinear de influências – quem influencia a quem, embora seja possível realizar tais ponderações. O que poderia, e faz-se evidente nos estudos comparados da atualidade, é uma análise que correlaciona obras, autores, momentos sociais e históricos, conhecimentos interdisciplinares e disposições fruitivas para culminar, nas palavras de Henry H. Remak, no:

> [...] estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. (REMAK, 1971 *apud* CARVALHAL, 2004, p. 74)

A Literatura Comparada na atualidade, bebendo de fontes e apoiando-se na semiótica, nos estudos sobre a recepção e nos esboços sobre o papel do leitor no processo de leitura, conjectura, por fim, sobre as referências internas e externas de um texto, levando em consideração o caráter polifônico que infere em uma produção: desde sua gênese, em um contexto social definido, até as possíveis interpretações, nas quais urge um estudo sobre os "horizontes de expectativas" geradas pelo próprio. Com este escopo, o trabalho comparado entre duas ou mais obras prescreve uma análise a qual vai além dos estudos históricos da literatura, desembocando-se em um exercício, atualmente, que evidencia, por primazia, o caráter aberto de textos, permeados por lacunas sígnicas as quais, mediante o papel do leitor, são completadas, para, enfim, serem absorvidas.

A Semiótica sobre a qual Eco debruça-se, a Interpretativa, centra seu trabalho no caráter ativo do leitor no processo de semiose. Para encontrar relações entre obras, obviamente é necessário que, antes de tudo, seja plausível sua leitura por meio do intuito conferido ao texto pelo seu autor e pela sua estrutura – respectivamente, *Intentio auctoris* e *Intentio operis*. Tendo em vista a intensificação dos processos comunicativos no mundo contemporâneo e pelo fluxo de mensagens ser elevado, muitas vezes um texto, acidental ou incidentalmente, faz referência a outros: seja pelo seu contexto de produção, seja pela utilização de signos que se assemelham. O papel do leitor e a sua cognição são de extrema valia em um trabalho comparado na contemporaneidade, já que a intertextualidade, ou seja, o diálogo entre textos, seja consciente

ou não, apenas será possível mediante o *Intentio lectoris*, a intenção do leitor em decodificar signos e, em um processo de armazenamento enciclopédico, posicionar tais informações em "grupos" de significado afins.

A comparação de obras de diferentes naturezas, como entre um conto canônico e um episódio de série, expoente da Comunicação de Massa, deve ser, primeiramente, em alguma medida, sugerido pela própria intenção do(s) autor(es), seja interno às suas obras, seja de caráter referencial ao seu contexto de produção. Em seguida, deve ser sugestionado pelas estruturas e elaboração das próprias obras, para, enfim, recair como responsabilidade do leitor decodificar as mensagens e, em um trabalho cognitivo, realizar pontes e estabelecer diálogos. E este trabalho apenas será possível mediante o hábito, o costume em interpretar aqueles códigos e absorvê-los. A *Intentio lectoris*, portanto, tem fundamental protagonismo no exercício de decodificação de materiais advindos de níveis culturais diferentes. Os "apocalípticos" da cultura, afirmam que, por serem advindos de um meio de produção o qual focaliza as relações mercadológicas, os produtos da Comunicação de Massa não podem significar além do que é exposto em sua estrutura, já que possuem como finalidade a venda, basicamente. Porém, "[...] quantas vezes o estímulo evasivo, visto com olhos críticos, não se torna objeto de uma reflexão consciente?" (ECO, 2011, p. 87).

E essa reflexão consciente ocorre mediante esforço e possui respaldo apenas na figura do leitor como chave da interpretação e da união da produção com o universo, conferindo aplicabilidade histórico-social a um texto. Assim, sintetiza-se tal discussão entre Literatura Comparada, Níveis Culturais e Semiótica Interpretativa com as considerações de Cesar Adolfo Zamberlan e Louis José Pacheco de Oliveira (2013), da Universidade de São Paulo:

> A análise comparativa entre as duas obras permitirá ilustrar que cinema e literatura são menos rivais do que aliados na sua função de nos fornecer ficção (CANDIDO, 2002), ou na sua possibilidade de propor mundos (RICOEUR, 2008). Embora nos pareça inegável que o cinema teve de buscar na literatura (e em outras artes) recursos para se constituir como narrativa e, portanto, com uma linguagem artística própria, é também notório que conquistou independência e importância, a ponto de dialogar, no mesmo patamar artístico, com a literatura. (ZAMBERLAN; OLIVEIRA, 2013, p. 3)

Dessa forma, a validade da presente comparação efetiva-se ao serem questionados, primeiramente, os posicionamentos que excluem, de antemão, os produtos vinculados à Cultura de Massa dos processos acadêmicos, negligenciando suas possíveis contribuições na expansão do conhecimento enciclopédico do indivíduo fruidor. Em segundo lugar, por esse embate entre níveis culturais apenas propiciar mais preconceitos em relação à Comunicação de Massa, de

uma maneira geral, os sujeitos, por questões político-pedagógicas, não estão acostumados a realizar considerações mais elaboradas em relação a um material que se apresenta com funções evasivas – prejudicando somente os próprios sujeitos que não expandem, nem em vias mais "superficiais", um conhecimento de mundo o qual pode estar à disposição.

O presente esforço de análise e de confronto das obras aqui arroladas caminha para a investigação de como os mais diversos trabalhos com a linguagem, de acordo com Lúcia Santaella (1996, p. 27), podem se engendrar, codificando-se e funcionando culturalmente unidos, em meio a um possível diálogo que se faria evidente no sistema comunicativo, logo, no processo de aquisição de conhecimento de mundo, em uma contínua esteira de cooperação. Dessa forma, a Semiótica Interpretativa oferece poderosos amparos à guinada da Literatura Comparada em sua vertente de análise de textos originais – sem se prender, estritamente, ao jogo de transcriação, referência ou influência. Desta maneira, a semiótica peirceana se assemelha com a teoria da circularidade hermenêutica, onde a produção de significado apenas pode acontecer através de um processo dialógico, de troca de signos e sua cognição, ou seja, da sua interpretação e reação a ela, tendo em vista o contexto por ela referido ou nela inserido, em um constante labor comparatista. Este dialogismo é circular, como descreve a semiótica de Peirce, no qual o eu, que produz o signo, e o outro, aquele que recebe e interpreta, invertendo de posição, ora se tornando ativamente participantes do processo de produção de significado, ora sendo passivamente sugestionados à ação, e assim por diante.

Por cognição entende-se o elemento constitutivo no processo do signo triádico, tal como Peirce define, em que o signo tem um efeito cognitivo no seu intérprete. Mas a semiose não pode ser reduzida à cognição, já que esta pressupõe a percepção, um processo triádico gerado na consciência do observador a partir de um nível de sentimento imediato ainda indiferenciado, no qual ele é meramente a qualidade de um signo mental. Assim, enraizada junto ao sentimento (primeiridade) e à volição (secundidade), nesta moldura semiótica, a cognição é parte de uma cadeia infinita de semiose ilimitada, de acordo com a qual ela é determinada por uma cognição prévia na mente do intérprete. As cognições são, consequentemente, laços na rede semiótica ilimitada que tem suas fundações no princípio de que "todo pensamento é um signo, que deve atingir a um outro, deve determinar algum outro, visto que essa é a essência de um signo" (PEIRCE, 1931-58, p. 5.253).

Desta maneira, a ciência cognitiva é uma das possíveis vertentes da semiótica. Como exposto anteriormente, enquanto o estudo dos signos se prende a um conceito estrutural geral da produção de significado, seja ele mental, físico, material, interno ou externo ao ser humano, a cognição, por ter embasamento tanto da psicologia quanto da filosofia, se detêm no estudo

destes processos na mente, ou seja, de como a percepção (o sentimento) se torna, ao ser mediado, em informação, ação, reação do ser humano, gerando cognição, em outras palavras, a aquisição de conhecimento e seus processos mentais. A semiótica na tradição do signo triádico peirceano não é apenas compatível com a hipótese de a linguagem ser cognitivamente motivada, como também é capaz de fornecer moldura teórica apropriada para esse princípio. A cognição funciona então, primariamente, como um interpretante de um signo, o que Peirce também define como o pensamento ou ideia, criada na mente do intérprete de um signo. Assim, a cognição é somente possível através de signos, já que o interpretante de um *representamen* também funciona, ele mesmo, como um signo.

O autor norte-americano ainda salienta que o signo criado na mente do intérprete é um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido, que apenas é absorvido e compreendido através deste processo de cognição, transformando o interpretante final em um signo, onde suas qualidades por si só traduzem todo seu conteúdo, fundamento postulado por Peirce como iconicidade (PEIRCE, 1931-58, p. 1.365). Ícone é um signo cuja qualidade significante provém da sua qualidade, ou seja, cujos adjetivos são semelhantes às características do objeto, e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Em outras palavras, a interpretação total de um signo apenas é possível porque a mente transforma todos os processos de significação em ícones, modelos mentais, para que a absorção de informação e resposta da mesma seja de forma rápida. Unindo semanticamente, agrupando o absorvido em temas, é que a mente consegue atribuir significação a um interpretante final e armazená-lo para posterior utilização. Porém, esta similaridade entre a imagem e a qualidade, determinando o ícone, não é feita de maneira aleatória, e sim em um pacto cultural, que determina a interpretação final e o modelo de cognição.

"A ciência cognitiva, assim, investiga significados como representações mentais e descreve a compreensão como um processo de construção de modelos mentais", como melhor define Winfried Nöth (2003, p. 135), semioticista alemão. Cada pensamento, ou representação cognitiva, é da natureza do signo, sendo, na nomenclatura de Peirce, sinônimos, já que *representamen* é a parte representada da ideia do signo, o material, seja ele mental ou físico. Uma representação é, antes de tudo, algo que está no lugar de uma outra coisa, sendo um modelo de um ou mais elementos que ele está representando. Posto isto, deve-se salientar a importância dos modelos mentais no processo de cognição como mediadores de informação, ou seja, reconhecer na representação a sua função mediata entre o externo e o interno àquela cultura ou domínio. Modelos mentais parecem oferecer um meio de mediação entre as diferentes formas de conhecimento, sendo uma representação de uma área limitada da realidade, daquele

intérprete, em um formato que permite a simulação interna de processos externos de tal forma que permita compreensão.

Esse não é um esquema finito, ou seja, não possui limites para agregar ou retomar o conteúdo iniciado, mas sim um modelo mental que permanece no eixo do pensamento, desta vez não como interpretante, mas sim como um ícone, um adjetivo que auxiliará nas próximas experiências comunicativas. Assim, o interpretante inicial, ao se tornar ícone ou um signo exclusivamente qualitativo, não deixa o processo semiótico, permanece ainda na mente modular, podendo vir a interferir proximamente, mas como um signo único, sem a necessidade de se retomar todo o contexto, o diálogo, as expressões faciais etc. que estavam, ou estão, presentes nele. A cognição e seu funcionamento aproximam-se, dessa maneira, à noção de interpretante final com processo cognitivo, gerando uma semiótica com enfoque no intérprete.

Podem-se, de maneira sintética, definir três implicações semióticas no estudo da cognição, como expõe Nöth (2003, p. 139):

> [...] o interpretante do signo está sempre presente em uma rede de cognições prévias (e futuras) ou elementos do conhecimento. [...] Uma vez que os modelos mentais são formados como resultado de cognições previamente memorizadas, estes servem da mesma maneira como dados dos quais derivam-se novos interpretantes. [...] A terceira implicação refere-se ao fato de os esquemas (mentais) serem um conjunto de relações que o intérprete acredita estar normalmente entre os constituintes de um conceito.

Por fim, estas três postulações implicam em definir a função essencial do signo que é estabelecer um hábito, ou uma regra geral, de acordo com a qual eles agirão numa dada ocasião. Como retratado anteriormente, o signo permanece sempre em movimento, sendo decifrado inicialmente o interpretante final pela mente e, depois, armazenado em forma de *representamen* novamente e assim consecutivamente. Porém, conclui-se que o receptor deve estar assim apto para compreensão, sendo condicionado a acionar o conteúdo interpretante da semiose, como estar em conformidade com o contexto, com a cultura. Assim, o signo habitua o intérprete a decodificá-lo de uma maneira específica, estando este não em uma posição passiva em relação ao processo comunicativo, mas sim ativo, pois é ele quem detêm as faculdades mentais e noção cultural para compreensão do significado. O que, assim, deriva a teoria interpretativa semiótica, em que esta última implicação sobre a cognição se destaca: o determinante hábito do intérprete. A semiose torna-se, por excelência, um processo cognitivo, pois hábitos e regras "são o resultado do uso do signo e o pré-requisito das inferências necessárias na interpretação do signo" (NÖTH, 2003, p. 140). E com o fulcro da Literatura Comparada em aproximar visões,

elementos e signos dispostos em objetos de análise diferentes, extrai-se a compreensão de que, para um efetivo trabalho comparatista, é necessário que o hábito esteja de alguma forma condicionado a ser desenvolvido de tal maneira que vislumbre a constante proximidade entre elementos da vivência humana, inseridos em uma semiose, em um continuum sígnico que não prevê a individualização das obras em análise, mas, sim, uma perspectiva que as inclua em processo de reiteração ou retomada de signos já existentes.

Peirce ao se referir ao interpretante final, normal, último, definia na realidade a categoria do hábito, ou seja, à fase final no processo de interpretação semiótica, na qual a cognição formada na mente do intérprete estabelece um hábito, uma tendência "certa de comportar-se de maneira similar sob circunstâncias similares no futuro" (PEIRCE, 1931-58, 5.487). Neste estágio, o signo preenche a mesma função de um esquema da cognição, apontando tanto para o passado (memória), quanto para o futuro (interpretação habitual), no processo de semiose, o que ajuda a definir que a sua natureza é como a da memória, que recebe as transmissões da tradição passada e transfere parte dela para a memória futura. Este fundamento sobre signo, unido ao conhecimento cognitivo da mente, auxiliam no que tange à compreensão dos fenômenos comunicativos, quanto à produção de signos, sua composição interna e sua implicação externa. A sua definição, desde os iniciais apontamentos sobre a semiótica de Peirce até a união do sujeito cognitivo, traça um caminho pelo qual se deve percorrer para o objetivo deste trabalho. Ao realizar a proposta análise de, mesmo em níveis culturais divergentes, aproximar narrativas e representações, há como suporte argumentativo a assertiva de que será o hábito de decodificação do leitor e sua bagagem cognitiva que determinarão qual significado será extraído daquelas obras – posicionadas em momentos histórico-sociais divergente, todavia recuperando signos da escatologia proeminentes na vivência do homem ocidental.

Para conseguir sustentar esta ideia de que o intérprete possui uma posição ativa na leitura de qualquer signo, é necessário traçar este caminho por dentro da estrutura do estudo da significação até as mais contemporâneas descrições cognitivas. Nota-se, então, que o signo tornou-se de um simples esquema matemático a um quase-objeto materializado pela mente em forma de ícones, facilitando a absorção de novas informações e o acesso às mesmas. Baseado nestes fundamentos de Peirce, Umberto Eco então desenvolveu seus estudos, criando a teoria da Semiótica Interpretativa, do modelo de conhecimento enciclopédico e do leitor modelo, sucessores nos estudos cognitivos semióticos.

Para Eco, mais importante que o caminho traçado desde a semiose de Peirce até a ciência da cognição é o leitor, o intérprete, como protagonista no processo de criação e decodificação de significado. Se o signo interpretante se torna material da cognição, sendo então cíclico,

sempre retomado e reproduzido, então o único ser passível de ação direta sobre estes é o próprio interpretante, sua visão de mundo, hábitos (na maneira de decodificar as diferentes formas, representações de signo) e cultura por ele vivida. Umberto Eco desenvolveu sua pesquisa na área da Semiótica Interpretativa seguindo o mesmo raciocínio exposto anteriormente, como o estudo do signo e significado, levando-se em consideração a tríade de Peirce e seus efeitos quanto à produção na mente do intérprete, e também da absorção e compreensão do signo, transformado no processo cognitivo em signo icônico para melhor armazenamento e acesso mental. Unindo-se os dois conceitos, nota-se que o enfoque dado pelo autor italiano em sua pesquisa é da interpretação na semiose, ou seja, o foco principal da sua semiótica seria, não o conceito de signo e sua estrutura – que também são trabalhados pelo autor, mas a presença ativa do intérprete, do leitor, do nível do interpretante e suas referências.

O que na cognição é o processo de criação dos modelos mentais, etiquetas que o cérebro armazena e organiza todos os signos já absorvidos pela mente, para Eco, é determinado não por uma esquematização dicionarial, ou seja, atribuindo para termos uma equivalência semelhante, através da sinonímia, antonímia, paráfrase, entre outros. Por exemplo, para definir a palavra "morte", pela estrutura dicionarial, deve-se atribuir verbetes e expressões como "falecimento", "óbito", "contrário de vida", "fim" etc.. Porém, ao notar limites nesta teoria, Eco chega a sustentar a necessidade de uma análise com o cunho semântico enciclopédico, já que este modelo vislumbra o significado do termo como uma união de todos os interpretantes relativos ao próprio termo. Assim, o significado da palavra "morte" compreenderá, no sistema enciclopédico, as mesmas definições encontradas no dicionarial, entretanto adicionados aspectos anatômicos, sociais, dimensões psicológicas, históricas e imagéticas (TRAINI, 2008, p. 254).

Enquanto o modelo dicionarial se preocupa no âmbito das informações linguísticas, ou seja, em nível estrutural da língua, o modelo enciclopédico se desenvolve na dimensão mais complexa dos conhecimentos do mundo, o que resulta em uma descrição mais abrangente externa à linguagem, que fazem parte do mundo. Ambas vertentes de estudo sobre a forma de armazenamento e acesso da informação cognitivamente, trabalhadas por Eco, foram desenvolvidas nos fundamentos sobre signo que Peirce fundou. A primeira, estrutural, se ocupa no mesmo nível em que as teorias peirceanas descreviam o signo, em esquemas que evidenciavam um processo matemático, lógico, enquanto a segunda, da interpretação, toma em particular o efeito do interpretante na mente, e posterior processo cognitivo, de armazenamento de informação, e de semiose ilimitada. O semioticista italiano tende em todo o seu trabalho a desenvolver teorias que levem em consideração essa troca significativa que ocorre na cognição,

a sua compreensão e abdução, trazendo em ascensão o perfil interpretativo que um signo contém (ECO, 1984a, p. 107). Esta noção é importante por mostrar como os processos semióticos, por meio da sua contínua atividade – pois são ilimitados, se referem a um signo ou uma cadeia deles utilizando apenas uma representação, e como estas referências influenciam no significado para o intérprete, conseguindo interpretar, traduzir, devido a experiências pessoais, culturais e contextuais.

Assim, de acordo com os fundamentos de Eco, os interpretantes não dependem apenas das representações mentais dos sujeitos, do enunciatário, mas sim dos registros coletivamente compartilhados pela cultura, por pacto entre os envolvidos no processo de comunicação. A enciclopédia representa, dessa forma, o conjunto geral dos conhecimentos relativos ao mundo, as quais a estrutura é aberta e potencialmente ilimitada. A partir desse embasamento teórico, Eco focaliza atenções sobre os movimentos interpretativos do destinatário, ou melhor, sobre a cooperação do destinatário na interpretação de um texto – verbal ou não-verbal. Se o pressuposto de uma relação comunicativa é que haja uma convergência sobre um modelo mental, uma porção enciclopédica, comunicar implica, sem sombras de dúvida, cooperar (TRAINI, 2008, p. 264). Mas se de um lado a comunicação requer um esforço cooperativo, por outro pede também um esforço estratégico, ou seja, compreender a estrutura, antecipar uma tendência à interpretação, a um determinado comportamento e, assim, adotar uma rede estratégica.

O semioticista italiano, por fim, se concentra na relação texto-intérprete, onde texto se compreende como qualquer manifestação sígnica, composta por artifícios verbais, não-verbais, físicos ou mentais, e neste sentido provêm o centro da dinâmica teórica sobre o Leitor Modelo de Eco. O ponto de partida do semioticista italiano é a constatação do fato de que um texto, um signo, é sempre incompleto, preenchido por coisas não-ditas. Não-dito significa não manifestado na superfície, no nível do *representamen* de Peirce, devendo assim ser atualizado de acordo com o contexto no qual está inserido, e que exige em um texto a cooperação ativa e consciente da parte do leitor, já que um texto deseja que alguém o ajude a funcionar, a exercer sua latência expressiva e significativa (ECO, 1979, p. 52). Um leitor não apenas analisa linearmente um texto, como suas estruturas sintáticas, sua composição estratificada, mas aciona em sua memória enciclopédica signos que se encaixam, por dedução, indução e absorção, naqueles lugares, tornando o signo viável, construindo assim o significado.

Antonio Candido (2006, p. 31-2) oferece, pela perspectiva da teoria literária, conjecturas semelhantes:

> Este caráter não deve obscurecer o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva [...] Mas, justamente porque é uma comunicação expressiva, a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista. Estas seriam nela tudo, se fosse possível o solipsismo; mas na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como alguém para quem se exprime algo), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência.

Perceptível a aproximação dos estudos da semiótica interpretativa com as reflexões levantadas pelo crítico literário brasileiro: se a comunicação humana prevê a constante reiteração e retomada de signos (noções e conceitos para Candido) presentes no universo, em um sistema enciclopédico, logo a análise semiótica expressa-se como uma potencial leitura comparada entre signos que, em um processo de cognição, ou seja, de constante absorção no arcabouço de representações da civilização ocidental, no caso desta tese, são recuperados, reafirmados, negados em alguma instância ou de alguma forma. A representação da morte, no caso deste trabalho, não é inédita aos tempos de Machado de Assis, nem sequer da contemporaneidade: está inserida em um *continuum*, em um processo de constante aplicação-absorção de formas, imagens e signos da civilização. A atitude comparatista, dessa forma, auxilia na exteriorização dessas estruturas, ao perseguir tais representações no âmago das mentalidades dos seres humanos em relação ao seu contexto de produção e sua carga autoral. Entretanto, o foco é vislumbrar o papel do leitor diante dessas estruturas: cônscio, por meio do seu repertório enciclopédico, de que está face a um signo, cujo passado é latente, estaria apto a estabelecer relações não só de natureza estética, mas também de cunho social, psicológico, histórico, entre outros. É este movimento que a presente tese forja: o capítulo seguinte atua como o arcabouço escatológico ideal (ou modelo, nos termos de Eco) para se compreender as relações entre as representações, presentes no último capítulo, que por sua vez indicam as dinâmicas de seus tempos.

Ao propor o debruçar sobre os signos da escatologia nas narrativas machadianas e audiovisuais comparadas a seguir, focaliza-se o papel do intérprete, fundamental na semiose. O autor sígnico, provido de uma dada cultura, uma dada bagagem de conhecimento de mundo, produz um texto, uma imagem, um signo, aguardando a presença de um segundo, ou terceiros, que os absorvam e completem com suas experiências de mundo. O papel do emissor é conseguir manter uma estratégia, um jogo comunicativo, ou seja, é habituar o destinatário para decodificar

a mensagem, o processo semiótico, de maneira satisfatória, o qual reside no interpretante final, da tríade peirceana (ECO, 1979, p. 54).

Em suma, esta circularidade na criação, decodificação e retomada de signos, mensagens, textos, habitua o intérprete a desconstruir o signo de uma maneira específica, estando a função sígnica, de criação de sentido, exclusivamente no nível do interpretante final, ou seja, tem o leitor papel ativo na captação de significado, sendo capacitado a notar as lacunas deixadas, propositalmente, pelo autor, preenchendo-as com signos já interpretados, associando-os aos modelos mentais mais apropriados, auxiliado pelo costume deste uso, pela competência adquirida, pela cultura – em vias do comparativismo. Na nomenclatura de Peirce, o interpretante final, composto pela união do imediato com os mediatos, é o sentido completo expresso por aquele signo. Para derivar o interpretante final, o leitor deve então juntar a representação com as referências internas do texto – seja ele linear, como sua construção, da captação imediata do referido, seja ele externo ao signo, cabendo ao intérprete mediar a vinculação das referências, o que por fim resulta na interpretação em três níveis: do sentimento, da reação e da lógica. Estes três eixos auxiliam na aproximação do cognitivo com as lacunas deixadas pelo autor, cabendo à mente e seu hábito decodificarem o signo, chegando ao interpretante final. Além disso, mesmo quando decifrado e armazenado pela mente, está em constante atualização e ação, tendo em vista o princípio da semiose ilimitada, do processo de comunicação que pode ser pausado, suspenso, porém nunca finalizado.

1.3 NARRATIVAS AUDIOVISUAIS SERIADAS

Ao se propor um estudo científico sobre as narrativas seriadas, especificamente aquelas presentes no meio audiovisual (seja na televisão, seja em plataformas digitais), é recorrente um assombro inicial, uma atitude ressabiada ou uma negação peremptória. As séries, embora próximas das linguagens fílmica ou telenovelística, comumente são apontadas como objetos de estudo inferiores em comparação ao universo literário ou narratológico – por se pressupor, erroneamente, seu caráter de mera fruição, vinculado diretamente ao seu meio de produção e propagação: a televisão. Recolhidos à margem dos estudos literários, comunicativos ou comparativos, os seriados não gozam do mesmo prestígio no meio acadêmico, sendo poucos os trabalhos que se propõe analisar seriamente esse fenômeno nos dias atuais.

Arlindo Machado (2000), em sua obra *A televisão levada a sério*, indica no seu próprio título, por contraposição, que, na atualidade, poucos são aqueles que tomam as produções televisivas com respeitabilidade, conferindo-lhe alguma importância nas semioses contemporâneas. Para Umberto Eco (1989, p. 120), no capítulo A inovação do seriado, do livro

Sobre espelhos e outros ensaios, um dos poucos renomados autores que se propuseram a analisar esse tipo de linguagem, tal recusa em assumi-las por parte do cânone científico é devido ao pensamento da área estar arraigado nos ditames estéticos modernos:

> A estética "moderna" nos habituou a reconhecer como "obras de arte" os objetos que se apresentam como "únicos" (isto é, nao repetíveis) e "originais". Por originalidade ou inovação entendeu um modo de fazer que põe em crise as nossas expectativas, que nos oferece uma nova imagem do mundo, que renova as nossas experiências. Este foi o ideal estético que se afirmou como Maneirismo e que se impôs definitivamente, das estéticas do Romantismo à posições das vanguardas deste século.

Ao se deparar com produções da Comunicação de Massa – referida de modo apocalíptico como Indústria Cultural – os estudos acadêmicos pautados na ideia de originalidade e de "superioridade" das qualidades estéticas compositivas renegam qualquer tipo de reflexão ou inflexão sobre obras produzidas e veiculadas pela televisão, por exemplo. O cinema, a sétima arte que une a expressão visual, sonora e textual, fora fatiado e sua vertente mais *sui generis* manteve-se como um dos principais objetos de análise para estudiosos das áreas comparatistas nas Letras e na Comunicação, comumente embasados por teóricos da "influência", da "adaptação" ou da "intersemiótica", os quais vasculham o campo cultural do audiovisual em busca de diálogos existentes com a Literatura ou as Artes Plásticas. Enquanto que, sua outra tendência, mais comercial, por estar inserida em um jogo industrial, que prevê a produção em série e voltada para o consumo e fruição, embora com mais obras de cunho "inédito", ficou na obscuridade acadêmica.

Tais assertivas são amparadas por Eco (2011), em sua obra *Apocalípticos e Integrados*, em que o semioticista italiano define dois modelos de proposta cultural colocados como opostos nos discursos acadêmicos, comumente concebidos em termos de superioridade e inferioridade: uma Alta Cultura e uma Cultura Inferior, ou Indústria Cultural. A polêmica instituída nesse estudo deriva da considerada estandartização e mercadorização da cultura, face o assédio constante que esta sofre no processo midiático, pautado pela lógica do mercado. No extremo oposto de uma cultura considerada industrial e produzida para o consumo das massas (ou de seus públicos-alvo), encontram-se as composições sérias, acadêmicas, de escopo reflexivo latente, pertinentes ao meio cultural de fruição mais elevada. Entretanto, ao apresentar pontos de defesa e de acusação à Cultura de Massa, Eco delineia menos um potencial crítico desse âmbito industrial e mais o caráter de pré-julgamento outorgado constantemente pelos estudiosos

das áreas a obras advindas desse meio cultural – como as histórias em quadrinhos, séries de televisão, músicas e filmes comerciais.

Apocalípticos e Integrados fora publicado em 1964. Vinte anos depois, Eco voltaria a tocar no assunto da serialização da produção cultural em 1984, com A inovação do seriado, vislumbrando que, essa forma de composição mecânica e repetitiva de usufruto das massas, sempre existiu na história da humanidade, e por isso não deixa de ser um válido esforço em concebê-la (ou suas obras mais relevantes ou significativas) como expressões legítimas da cultura, logo, da expressão do pensamento humano e das dinâmicas sociais de onde florescem. Para tal, é necessário vislumbrar *a priori* a que se referem os autores supramencionados quando apontam para a ideia de serialização cultural (mais especificamente aqui a televisiva) e ambos possuem perspectivas e definições muito semelhantes:

> Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua* e *fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em um dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. Muito freqüentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um *gancho* de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte. (MACHADO, 2000, p. 83, grifo do autor)

As séries, assim, são um dos tipos de produção cultural seriada, com modelos pré-definidos de composição, de recepção constante pautada na repetição, normalmente de fins comerciais na atualidade. Entretanto, como sublinha Eco, essa categoria seriada da expressão humana não é inédita nos processos das modernidades: do artesanato, da cultura popular, da arquitetura ao minueto musical e às comédias romanas, a serialidade se fez presente no transcorrer histórico do homem, principalmente na arte mais primitiva, já que "com base num esquema preestabelecido, os atores improvisavam, com variações mínimas, as suas representações que contavam sempre a mesma história" (ECO, 1989, p. 121). Mais adiante em seu texto, o autor ainda complementa:

> Quando relemos a *Poética* de Aristóteles, vemos que era possível descrever o modelo da tragédia como um modelo serial. Das citações do Estagirita entrevemos que as tragédias de que ele tinha conhecimento eram mais numerosas do que as que chegaram até nós, e todas seguiam (variando-o) um esquema fixo. (ECO, 1989, p. 137, grifo do autor)

O semioticista, então, impõe uma problemática: por que ou em que medida as produções seriais da atualidade diferem-se das encontradas nos palcos da Antiguidade Clássica? A divergência de leituras de umas para outras residiria no fato da Cultura de Massa tentar esconder suas estruturas repetitivas ao se propor como novas – a "serialidade degenerada" (ECO, 1989, p. 121), enquanto que o artesanato e a arquitetura estariam conscientes dessa iteração e se apresentariam como tal? Arlindo Machado (2000, p. 86, grifo do autor) ainda complementa:

> Mas é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Ela já existia antes nas formas mais epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada nos jornais do século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão.

E a presente tese acrescenta: se a Literatura canônica está, em grande parte, pautada na reafirmação de modelos e esquemas compartilhados, conscientes ou contextualmente absorvidos por seus autores, ela distinguir-se-ia em que da estética dos seriados televisivos? Se em seus âmagos de elaboração possuem semelhanças a um preceito organizador e descritivo, por que os estudos científicos ainda se privam de considerar a expressão seriada como parte de um *continuum* literário? Seria a questão mercadológica o fator principal para essa recusa canônica?

Para iluminar estas questões, Eco acaba por esmiuçar a ideia de repetição nas obras seriadas, afastando-se da ideia de pura réplica, ou seja, de cópias idênticas reproduzidas pautadas em um modelo. Do mesmo modo, Machado (2000, p. 90, grifo do autor) também o faz, afirmando haver predominantemente três tipos de aplicação da repetição estética, a mencionar: "[...] aquelas fundadas nas *variações* em torno de um eixo temático, aquelas baseadas na *metamorfose* dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de um *entrelaçamento* de situações diversas." Variações, metamorfose e entrelaçamento – Três grupos genéricos de estética da repetição que foram descritas pelo crítico brasileiro: a primeira pautada nas variantes do tema abordado, muitas vezes de caráter sutil a cada episódio da composição, mantendo-se uma estrutura já deveras reconhecida; a segunda metamorfoseia os elementos da narrativa adotados no *continuum* para efeitos em prol do próprio enredo ou da produção – como é o caso dos textos que propõem uma paródia às estruturas fixas e renomadas, deturpando seus efeitos ou essência; por fim, o entrelaçamento de um grande número de situações esparsas,

gerando a construção de uma trama complexa, que pode retornar a eventos anteriores, alijar tramas secundárias ou explorá-las ainda mais.

Entretanto, por serem, à vista deste trabalho, bem abrangentes tais definições, a presente tese discrimina melhor esses processos pela tipologia dos mecanismos de repetição, desenvolvida por Umberto Eco, as quais se fazem presentes em todas as produções culturais que utilizam dessa estrutura – concomitante a explicitação desses tipos, serão dados exemplos específicos de seriados televisivos, tendo em vista a natureza de tal pesquisa. Em primeira instância está a Retomada, que recupera explicitamente um tema de sucesso, propondo, com base em arquétipos já reconhecidos, não só uma continuidade, mas uma reiteração de suas estruturas (ECO, 1989, p. 122-3), como é o caso de filmes da franquia como *Guerra nas Estrelas* e seriados que foram inspirados em *Star Trek* – o primeiro episódio da quarta temporada de *Black Mirror*, USS Callister, foi idealizado pelos seus criadores como uma forma de homenagem à clássica série e, todavia deturpe os elementos da narrativa original em prol do seu enredo, retoma e repete diretamente os arquétipos já bem consagrados da história espacial.

Em seguida, o Decalque, que é reformulação de uma história de sucesso, comumente sem avisar seus leitores (ECO, 1989, p. 123). É citado pelo semioticista, o caso dos filmes e seriados do tipo faroeste, retomadas de obras anteriores já consagradas, inclusive pela Literatura. Os *remakes* e alguns dos *spin-offs* incluem-se nesta categoria por proporem uma nova roupagem a estruturas, convenções, desenvolvimento e arquétipos já veiculados e conhecidos previamente, como, por exemplo, as franquias *CSI* e *NCIS* (New York, Los Angeles, entre outras cidades-variantes tomadas como centro do roteiro), *Barrados no Baile* (série de sucesso nos anos 1990 revivida sem muito êxito em 2008), *Dallas* (drama televisivo que marcou os anos de 1970 a 1990, que retornou em 2012) e *Perdidos no Espaço* (clássico da televisão dos anos 1960, remontado pela *Netflix* em 2018). Em todas essas narrativas mais atuais, o enredo é construído na reescrita do material antecessor, mantendo-se em grande parte suas organizações e enlaces.

A Saga é outra tipologia das narrativas seriadas propostas por Eco, e consiste na sucessão de acontecimentos, sob a aparência de novidade, que se interligam a um processo "histórico" de um ou de uma genealogia de personagens (ECO, 1989, p. 125). Essa pode variar em duas: a em linha contínua, como é o caso de *Vikings*, seriado televisivo que acompanha o personagem mítico dos países nórdicos Ragnar Lothbrok "do nascimento à morte, depois seu filho, depois seu neto, e assim por diante potencialmente até o infinito" (ECO, 1989, p. 125); e *ad albero*, que apresentam "[...] o antepassado e suas várias ramificações narrativas que se reportam não só aos descendentes, mas aos colaterais e aos afim também aqui ramificando infinitamente, e talvez desviando a atenção para novos núcleos familiares [...]" (ECO, 1989, p. 125), como é o

caso, mencionado pelo autor, de *Dallas*, drama centralmente familiar em torno da riqueza, do poder, do amor e do ódio, como também em *Game of Thrones*, seriado da *HBO* expoente da atualidade, sucesso de audiência pelo mundo, que apresenta configurações familiares e suas narrativas de modo separado, para que, aos poucos, interajam entre si em uma guerra pelo trono de ferro.

Por último, a categoria de narrativas seriadas denominada de Série, diferente do Decalque, de cunho estilístico, essa diz respeito centralmente à estrutura narrativa. Há nesse tipo uma circunstância e um dado número de personagens fixos, por onde orbitam os secundários "que mudam, exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da história anterior" (ECO, 1989, p. 123). Eco menciona como exemplos os seriados policiais, de clássica formação episódica, cujos fruidores acreditam estar diante de uma história inédita, mas, na realidade, são distraídos pelos realces e roupagens novas em um esquema narrativo constante, trazendo-lhes satisfação perante personagens já conhecidos – as aventuras do detetive Hercule Poirot, criação da rainha do crime, Agatha Christie, são exímios exemplos dessa categoria. Para Eco, "A série neste sentido responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com *o retorno do idêntico*, superficialmente mascarado" (ECO, 1989, p. 123, grifo do autor).

Ademais, o semioticista descreve algumas variantes desse tipo de serialidade: a série em estrutura em *flashback*, em que o personagem não é apresentado de forma linear de sua existência, mas continuamente sendo visto em lapsos ou visões de sua vida passada – uma obsessiva revisitação do passado para descobrir novas oportunidades narrativas no plano do presente (ECO, 1989, p. 124). Cabe mencionar *Orange is the new Black*, série da *Netflix*, que acompanha a vida de detentas em uma prisão e suas trajetórias individuais que culminam no desenvolvimento histórico total – entretanto, tais esboços são confeccionados no plano do passado, reafirmando qualidades ou explicando perfis já consolidados pela própria narrativa. As séries em *loop* também produzem um paradoxo quanto à existência de suas personagens, uma vez que embora não tenham futuro, ou este é irrisório, possuem possibilidades narrativas grandes ao se descrever seu passado, que "jamais deverá alterar o presente mitológico em que foi apresentado ao leitor desde o início" (ECO, 1989, p. 124). *Young Sheldon*, série *spin-off* de *The Big Bang Theory*, utiliza dessa técnica da repetição, já que narra a infância de um dos personagens mais marcantes da narrativa criada em 2007, sem alterar o curso daquela que lhe deu origem.

Outra vertente da produção seriada do tipo Série é a montada em espiral, em que nas histórias aparentemente ocorrem sempre as mesmas circunstâncias, "aliás, não acontece nada"

(ECO, 1989, p. 124), uma vez que o leitor já tem conhecimento sobre os hábitos, pensamentos, habilidades e perfis psicológicos dos personagens e prevê, em grande maioria, não só seu desfecho, mas seu desenvolvimento. O semioticista menciona as tirinhas de Charlie Brown, que, publicação atrás de publicação, não alteram o estado físico, psicológico ou comportamental de seus atores. No mundo dos quadrinhos, é possível apontar para diversos exemplos – Mafalda, Garfield e Snoopy. Já nas séries televisivas, tal ocorrência é mais rara, mas existente em produções como a do *Mr. Bean* (que em alguns aspectos, parece mais um personagem de tirinhas do que realmente de uma narrativa televisiva).

Enfim, a última variedade das Séries é aquela motivada pela própria natureza de seus atores ou personagens, sendo construída a partir dos seus tiques ou de sua tipicidade de atuação. Embora haja um esforço de seu criador em modificar ou inventar circunstâncias diversas, o personagem "nada sabe fazer a não ser sempre as mesmas coisas" (ECO, 1989, p. 124). Eco cita a presença de John Wayne e a série de produções a ele centralmente produzidas, a qual pode ser comparada aos (nem tão) atuais filmes de James Bond e à série *Better call Saul*, que diante da estrondosa bem-sucedida *Breaking Bad*, de 2008, retomou a figura do advogado Saul Goodman da série iniciática, retornando como protagonista de sua própria história em 2015. A motivação de *Better call Saul*, que utiliza inclusive um jargão bem reconhecido pelos telespectadores da série predecessora, foi de fazer retornar um personagem, repetindo-o em uma segunda esfera narrativa, com as mesmas qualidades da anterior.

Além dessas técnicas de composição pela repetição, Eco sublinha a que talvez seja de maior relevância nos estudos narratológicos e de cunho mais sublimado: a que partem de um dialogismo intertextual, o qual, exemplifica o semioticista, explora-se a citação estilística, ou seja, um texto cita, explicitamente ou não, um evento, um tom, um modo de narrar que imita o texto de outro autor. Do plágio à homenagem, esse tipo de estruturação da narrativa seriada está presente de maneira mais ou menos evidente em grande parte das obras de grande valor para a humanidade: "Quanto a citação escapa ao leitor e é até mesmo produzida inconscientemente pelo autor, estamos na dinâmica normal da criação artística: os próprios mestres se repetem" (ECO, 1989, p. 125). Dessa forma, o emprego da retomada de estilemas já consagrados torna-se, na visão do teórico italiano, uma das formas de composição mais usuais, principalmente, na arte pós-moderna, com a aplicação de um jogo de ironia – e apenas pode ser perceptível graças ao trabalho enciclopédico da cognição humana, processo descrito anteriormente neste capítulo.

O jogo duplo da repetição intertextual, cônscia ou não, apenas torna-se visível graças ao repertório sócio-cultural dos receptores daquele objeto de fruição, que podem prever a retomada por uma dada narrativa de tópicos, de arquétipos ou de modos de narrar provenientes de outras

histórias ou outros contextos. Eco (1989, p. 127) cita o caso do filme *E.T. – O Extraterrestre*, de Steven Spielberg, de 1982, apontando para a cena em que o protagonista interestelar encontra, em pleno Halloween, uma criança fantasiada de Mestre Yoda, da franquia de George Lucas, *Star Wars*:

> Aqui o espectador deve saber muitas coisas: deve certamente saber da existência de um outro filme (conhecimento intertextual), mas deve também saber que ambos os monstros foram projetados por Rambaldi, que os diretores dos dois filmes estão ligados por várias razões, não só porque são os diretores de maior sucesso da década, deve, em suma, possuir não somente um conhecimento dos textos mas também um conhecimento do mundo, ou seja, das circunstâncias externas aos textos.

Assim, a atitude de fruição diante dessas e de quaisquer obras artísticas deve ser a de atenção permanente – caso o leitor tenha interesse em extrair da narrativa mais do que mero sentimento evasivo. E esses procedimentos de repetição estão sendo, na atualidade, ainda mais constantes no universo da Comunicação de Massa – os quais apontam, não somente ao conhecimento de mundo de seus intérpretes, mas, ainda mais, para outras produções.

Tais percepções acerca da repetição das estruturas narrativas seriadas leva, tanto Eco e Machado, quanto a presente tese, a vislumbrar a conclusão de que, no fundo, grande parte do repertório artístico, de uma Literatura mais refinada ao produto de consumo para as massas, está fundada em um *continuum* estilístico e semiótico. Obviamente, não são todos os leitores que estarão aptos a destacarem esse aspecto fulcral aos textos lidos na contemporaneidade, uma vez que

> Todo texto pressupõe e constrói sempre um duplo Leitor Modelo. O primeiro usa a obra como um dispositivo semântico e é vítima das estratégias do autor que o conduz passo a passo ao longo de uma série de previsões e expectativas; o outro avalia a obra como produto estético e avalia as estratégias postas em ação pelo texto para construí-lo justamente como Leitor Modelos de primeiro nível. O leitor de primeiro nível é o que se empolga com a serialidade da série e se empolga não tanto com o retorno do mesmo (que o leitor ingênuo acreditava ser outro) mas pela estratégia das variações, ou seja, pelo modo como o mesmo inicial é continuamente elaborado de modo a fazê-lo parecer diferente. (ECO, 1989, p. 129)

Em outras palavras, para um leitor ingênuo, e poderia até considerar, um leitor mais apaixonado – seja por obras literárias de grande renome para o cânone, seja a uma canção veiculada pela rádio comercial, por exemplo – sempre parecerá que aquele texto é inédito, diferente dos demais, destacado e totalmente original em comparação aos demais. Mas, na

realidade, em suas estruturas narratológicas ou em seus detalhes de composição, todos os textos seriam mais do mesmo – o que os diferencia é o grau de variabilidade ou de exposição (irônica, discrepante, inversa) das estruturas de textos anteriores. Acreditar, erroneamente, que um texto de um grande autor – como aqui o caso de Machado de Assis empreendido pela tese – torna-se exemplar pelo seu fulcro inédito ou original é uma falácia criada pela arte moderna, logo, pela crítica moderna:

> - muita arte, portanto, foi e é serial: o conceito de originalidade absoluta, em relação a obras anteriores e às próprias regras do gênero, é um conceito contemporâneo, nascido com o romantismo; a arte clássica era amplamente serial e as vanguardas históricas, de vários modos, deixaram em crise a idéia romântica da criação como estréia no absoluto (com técnicas de colagem, os bigodes na Gioconda, etc.) [...]. (ECO, 1989, p. 133)

Assim, vê-se quebrar a barreira que separa as produções da Comunicação de Massa e as consideradas formas superiores de arte: não há nada de novo sob o sol da Arte e da Literatura. Todas as formas de expressão humana, em maior ou menor medida, estão inseridas em um *continuum* estético, compositivo, temático ou semiótico da qual nenhum texto consegue escapar. A leitura canônica, que recorrentemente aponta para as diferenças de valor e de qualidade de determinadas obras, negligencia as estilemas de composição a que todas as obras estão submetidas – e paradoxalmente, como aponta o semioticista italiano, a linguagem dos seriados de televisão, bem como das outras produções da era digital, "ao invés de acentuar o fenômenos do choque, da interrupção, da novidade e da frustração de expectativas" (ECO, 1989, p. 134), explicitam ainda mais esse jogo duplo da repetição, fazendo ruir, ou ao menos trincar, as paredes sólidas da fundação moderna, construída pela exaltação à pretensa originalidade. O que se tem é uma variabilidade no uso desses estilemas e, no caso de estórias, no traquejo estético entrelaçado ao esforço narrativo, atualizando suas estruturas face as intenções autorais – predeterminadas pelos meios de composição e de circulação. Em vias semióticas, a *Intentio operis*, intenção artística referente à estrutura do texto artístico, é o *locus* da repetição. Um conto é um conto. Um romance é um romance. Uma saga épica é uma saga épica. O que determina modificações circunstanciais é a *Intentio auctoris*: embora em grau de primeiridade, a construção sígnica é feita, desfeita e refeita de acordo com as vontades de seu autor e de seu estilo próprio, modificando os contextos de composição de acordo com o código escolhido. Em seu âmago, estão os mesmos modelos narrativos.

No caso específico desta tese, a suposta problemática da serialidade alcança contornos ainda mais peremptórios para firmar a comparação entre estruturas narrativas aqui arroladas.

Em livro ainda inédito no Brasil, *Che cos'è una serie televisiva*, os professores Giorgio Grignaffini e Andrea Bernardelli (2017, p. 13), o primeiro, diretor editorial do Grupo Mediaset/Itália e professor da Università Cattolica di Milano, enquanto o segundo é professor de Semiótica na Università degli Studi di Perugia, realizam, aos moldes de Umberto Eco, a defesa de que narrativas seriadas estão presentes há séculos na cultura ocidental:

> La serialità narrativa ha quindi un'origine molto antica e ne possiamo trovare la manifestazione sia nei cicli omerici, ma anche nella struttura dei racconti della mitologia greca, nelle saghe nordiche, nei testi biblici, nei cicli dei romanzi medievali, nei racconti delle Mille e una notte, nel Decameron di Boccaccio o nei poemi cavallereschi rinascimentali di Boiardo, Ariosto, Tasso e così via, attraversando l'intera storia della letteratura, e non solo di quella occidentale [...].[1]

Reclama-se, nos corredores canônicos, um espaço de destaque para textos literários por acreditar em sua originalidade formal-estrutural, em uma dicotomia negativa. Um romance é melhor que um filme, pelo fato de ser puramente um filme, e não um romance. Um episódio de série antológica é menor que um conto. Uma música não é um poema. Erroneamente colocados. O julgamento pautado nas estruturas narratológicas escolhidas por seus autores demonstra-se historicamente incoerente com a evolução da Literatura e da Arte. A avidez humana por narrativas é uma das ânsias mais antigas da humanidade – passadas de séculos a séculos, modificaram-se e transformaram-se de acordo com os preceitos estéticos e os aparatos técnicos para sua divulgação, marcados por seus contextos de origem. Tal percepção permite derrubar fronteiras impostas constantemente na leitura e análise de materiais audiovisuais interno aos estudos literários, por exemplo, como é o caso deste trabalho. A estrutura do conto, como bem sumarizado por Norman Friedman (2004, p. 221), focaliza em uma economia de recursos face o objeto narrado e o modo a ser narrado:

> Uma história pode ser curta, para começar com uma distinção básica, seja por uma ou pelas duas razões fundamentais: o próprio material pode ser de menor alcance, ou o material, sendo de maior escopo, pode ser reduzido a fim de maximizar o efeito artístico. A primeira razão tem a ver com o objeto da representação, enquanto a segunda, com o modo pelo qual ele é representado.

[1] Tradução nossa do original: A serialidade narrativa tem, então, uma origem muita antiga e podemos encontrar a sua manifestação seja nos ciclos homéricos citados, mas também nas estruturas das histórias da mitologia grega, nas sagas nórdicas, nos textos bíblicos, nos ciclos de romances medievais, nas narrativas de *Mil e uma noites*, no *Decamerão* de Boccaccio ou nos poemas de cavalaria renascentistas de Boiardo, Ariosto, Tasso e assim por diante, atravessando toda a história da literatura, e não apenas a ocidental.

Ou seja, para o autor, uma narrativa curta assim o é exatamente por apostar na brevidade de sua ação, ao mesmo passo que opera na intensidade do que é narrado. Por meio de seleções e escolhas, centraliza-se a trama para poucas cenas, construindo uma narrativa breve em duração e entranhável em seu efeito. Esse é o formato de séries de antologia, como *Black Mirror*, objeto de análise deste trabalho, e *The Twilight Zone* (*Além da Imaginação*, no Brasil), série norte-americana que foi ao ar entre os anos de 1959 e 1964, sendo ressuscitada em 2002 e 2019: em comum, são segmentos narrativos que elaboram cada um de seus enredos em curta duração, não os estendendo para mais de um episódio/transmissão, focalizando as experiências vivenciadas pelos seus poucos personagens. Comumente, estão centradas em poucas cenas e em um desenvolvimento limitado das ações de seus protagonistas – episódios como San Junipero, White Bear, Nosedive e Be Right Back, possuem um elenco exíguo, estreitando também seu arco narrativo, de 44 a 63 minutos, nos casos acima. Tanto suas histórias são concentradas, quanto ao modo de as narrar, tendendo a uma rarefação da ação narrativa, conferindo-lhes unidade ao priorizar seu efeito breve e agudo, o soco no estômago da teoria cortaziana.

Divergem sumariamente dos filmes para televisão – seja pela duração, seja pela quantidade de personagens. Diferenciam-se das narrativas seriadas clássicas, organizadas em episódios de ação contínua e continuada, mais próximas, por sua vez, de romances divididos em capítulos, a exemplo de *Westworld*, *The Handmaid's Tale*, *This is Us*, *The Crown*, *Game of Thrones*, *Killing Eve*, *The Walking Dead* e *House of Cards*, funcionando cada uma de suas temporadas como um volume da obra integral (não à toa, algumas dessas obras são adaptações audiovisuais de romances ou narrativas mais longas, como as de HQs). Já as minisséries, ou séries limitadas, aproximam-se, pela composição narratológica, das novelas – um grupo menor de personagens, em analogia aos romances, mas ainda assim captando uma quantidade maior de eventos para alcançar efeitos concentrados: *Chernobyl*, *Pose*, *True Detective*, *Fargo*, *Big Little Lies* e *The Haunting of Hill House*. Além das minisséries, atualmente, nota-se o crescimento de séries de antologia por temporada, como é o caso de *American Crime Story*, *American Crime* e *American Horror Story*, as quais podem ser associadas também a uma estrutura novelesca: o centro da ação expandido mantendo a condensação de sua diegese.

As narrativas seriadas reavivam, portanto, as estruturas narratológicas historicamente conhecidas pela literatura. De seu caráter oral, passando pela descoberta da prensa de Gutenberg, a qual abriu caminho para a era da palavra impressa, até os tempos do audiovisual-digital, a fase icônica. A negação de sua presença nos estudos literários é amparada pelos argumentos que vislumbram mais a diferença de códigos e seu veículo de propagação. Embora

sejam diferenças marcantes de estilo e composição, em seu cerne, mantém-se a tradição e a lógica narrativa, a fabulação como essência da vivência humana e de sua consciência como ser no mundo – a transformação de ideias em modelos pensamentos, fazendo germinar signos – ora culturalmente repassados, ora estilisticamente talhados.

Em resumo, justifica-se a afirmação de que narrativas seriadas, bem como suas predecessoras, podem ser vistas como mais do mesmo na História da humanidade, logo, da literatura: em seu âmago, um esqueleto narrativo, carregado de valor sígnico e amparado por modelos mentais e estruturas culturais, que se adapta conforme evolui o ser humano, por conseguinte, a sua querela civilizatória ocidental. Um conto e um episódio de série televisiva antológica possuem mais em comum, em suas composições narratológicas e em suas intenções ficcionais, do que prerrogativas canônicas podem evocar. Apresentam-se, deve ser reconhecido, com diferenças em seus códigos e com peculiaridades de produção e de estética. Contudo, por um viés semiótico-comparativista, é possível igualmente contemplar suas semioses – a produção de significados – e seus arcabouços, analisando em suas constituições divergentes, as trocas, negações, inferências e retomadas de representações, esquemas e modelos de pensamento, culturalmente influenciados e herdados. Tanto a leitura de um texto verbal, quanto um texto audiovisual, exigem processos de leitura e de decodificação diferentes na mente humana. Isso é certo. Não se questiona. Entretanto, ao serem absorvidos, projetam-se em signos, convertem-se em ideias. E as ideias não possuem código próprio.

E mais uma vez, a responsabilidade recai na figura do leitor – como descrito no tópico em que se aborda a Semiótica Interpretativa. Não que não haja obras de puro fetiche evasivo ou de perfil "gastronômico" (ECO, 1989, p. 136) – mas de suas entranhas podem emergir interpretações que apontem, dado o jogo da repetição, para outras e infinitas correlações, como a seu contexto de produção e veiculação, a sua recepção por seu público, a referências (mesmo que ínfimas) às circunstâncias sociais, históricas ou políticas, entre outras possibilidades. Entretanto, para isso, é necessário conceber uma nova sensibilidade da audiência e dos espectadores – tanto vislumbrá-los nos estudos acadêmicos, como criá-los a partir do processo de produção dos artefatos midiáticos. E essas circunstâncias talvez apontem para o surgimento de novas maneiras de se encarar os leitores – pressupondo Leitores Modelos não ingênuos ou infantilizados pela crítica e pelas equipes de produção audiovisual, mas leitores críticos, amparados por um repertório enciclopédico vasto, transformado em (re)conhecimento de mundo.

É nesse fator que esta tese ampara-se ao propor uma análise comparada dos contos machadianos com episódios da antologia seriada *Black Mirror*. Atualmente, a série faz parte

do catálogo do serviço de *streaming* e de produção de conteúdo próprio, *Netflix*, propondo em suas narrativas uma crítica ao ser humano contemporâneo, possuindo todas como fio condutor para seu desenvolvimento a tecnologia (ora de maneira mais explícita, ora de modo mais escamoteado). É possível fruir das histórias propostas pela série originalmente britânica de modo evasivo, com fins ao entretenimento. Contudo, não é a proposta fundante de sua composição: episódio por episódio, é difícil digerir alguns dos tópicos desenvolvidos pela abordagem das temáticas ou pelo teor das reflexões empreendidas. O jargão "Isso é muito *Black Mirror*", inclusive, começou a ser utilizado expressivamente na rede mundial de computadores e no cotidiano dos sujeitos contemporâneos ao apontar para dinâmicas que se demonstram distópicas, insólitas ou de um futuro assustadoramente atual: como é o caso da manipulação de dados de usuários na *internet* pelo *Big Data* recentemente, ou o estado de vigilância constante proposto por alguns países do mundo para observar seus cidadãos, ou então a mera troca de "curtidas" em redes sociais. A atualidade representada na série é pululante, constrangedora e de difícil absorção, caso não seja lida apenas como simples meio de evasão ou passatempo.

Charlie Brooker é o criador de *Black Mirror*, britânico, formado em Comunicação Social pela Universidade de Westminster, atuou como jornalista pelo *The Guardian*, comentando fatos políticos, além de apresentar na televisão alguns programas satíricos em que sua vertente cômico-pessimista transparecia (CHARLIE, 2019). Isto é, detentor de um perfil controverso e crítico, Brooker é a mente que idealizou todas as narrativas de *Black Mirror* – ora com teor cômico, como é o caso de Nosedive, ora com teor macabro, como foi em The National Anthem. Reconhecer nas suas histórias um caráter reflexivo, denunciador e, por vezes, cético ao descrever a condição do ser humano contemporâneo munido das tecnologias digitais não é uma tarefa difícil. Porém, exige e prevê um tipo de leitor não-infantilizado, apto a fazer relações (dadas ou sugeridas) entre outras estruturas narrativas, temáticas ou circunstanciais da vida contemporânea. *Black Mirror* torna-se uma boa e relevante oportunidade de se desenvolver, no campo da crítica literária, uma abertura e melhor receptividade desses tipos de narrativa:

> Uma pergunta lateral inevitável é se essa nova disciplina poderá surgir, não através da literatura que se exprime pela palavra escrita, mas através de outros meios expressivos, como a televisão, que se tomou avassaladora em nossos dias [...] Posso apenas conjecturar, imaginando, por exemplo, que talvez a mídia atual seja, em nosso mundo tumultuoso, uma forma tosca de manifestação estética que ainda ensaia os primeiros passos para se tomar algo mais elaborado no futuro. É possível, por exemplo, que a novela de TV, tão importante em países como o Brasil e o México, seja um gênero capaz de transformar-se em algo de real qualidade estética, representando uma grande contribuição da América Latina à literatura dramática do próximo século, como a tragédia grega saiu do carro de Tespis. Isto equivale a dizer que dos

> meios atuais de comunicação de massa poderiam sair um dia os Brechts e Pirandellos, os Borges e Machados de Assis, os Eliots e Maiakovskis, - isto é, os dramaturgos, ficcionistas e poetas da modernidade futura, ajustando o espírito do tempo à alta qualidade da produção, por meio dos recursos técnicos atuais e futuros. (CANDIDO, 2012, p. 106)

O crítico literário amarra tais reflexões apontando para possíveis reverberações do campo literário face aos novos tempos. Talvez as narrativas televisivas, mais especificamente, aquelas seriadas, ainda estejam na atualidade em sua forma mais "tosca", ou seja, mais elementar e rudimentar, perto do que poderá vir a ser em um futuro. Porém, cabe a área engendrar tais considerações – se a forma de comunicação dos tempos contemporâneos cada vez mais pauta-se nas relações digitais, caminho que parece não ter mais volta, a academia deve preparar-se de maneira consciente, abolindo possíveis abismos entre leituras que conjecturam sempre critérios de valor hierarquizantes com vistas ao preceito de originalidade (que como demonstrando, não existe na História da humanidade), ou como as atuais tendências na busca por traduções ou trocas semióticas entre obras, mais especificamente, advindas do ramo literário – ainda considerado superior, mesmo que um pequeno coro defenda a sublimação desses posicionamentos.

Umberto Eco, em A Inovação no Seriado (1989), termina seu percurso com algumas questões que aqui são atualizadas: Se no futuro, em uma sociedade dos anos 3000, por razões que escapam ao teor desta tese, grande parte do repertório cultural dos tempos atuais se perdesse e apenas sobrasse um mísero *pen drive*, contendo alguns episódios de seriados aleatórios, como seria visualizada a cultura do início do século XXI? Seriam apreciados como índices de um passado perdido, na tentativa de se reconstruir as relações deste tempo, ou seriam rechaçados veementemente por dispor aos porvindouros teóricos uma relação que priorize as questões de originalidade? Diante do esfacelamento de outras produções, não se tornariam as séries o que, hoje, são as tragédias e comédias gregas que sobraram daquela civilização? O que impede, afinal, de vislumbrá-las como autênticas expressões da cultura contemporânea, aptas a serem lidas criticamente e abertamente pelos estudos literários? No caso desta tese, as representações da morte, do paraíso e do luto em *Black Mirror* são indicadoras das relações e das estruturas sociais dominantes no mundo ocidental.

As narrativas em série, ou narrativas seriadas, são traços da cultura e das mentalidades vivenciadas no cotidiano dos sujeitos hodiernos – e, em um futuro, poderão ser símbolo desta mesma sociedade ocidental em que estão inseridas. Não se deve esperar pela hecatombe.

1.4 MACHADO DE ASSIS

Como maioria dos trabalhos, teses, dissertações e ensaios sobre Machado de Assis, este tópico utiliza como início a máxima: "O que falar sobre um autor cujas obras já foram muito abordadas?". A pergunta, de uma retórica latentemente fossilizada nos discursos acadêmicos, parece prender-se ao mais dos recorrentes perfis analíticos e teorias sobre a fortuna crítica machadiana.

Para além das discussões, sedimentadas nesse tipo de discurso, é imprescindível sublinhar e explicitar o processo de redescoberta, ligado à ressignificação, que Machado recebe na atualidade, principalmente em estudos comparatistas, ao evidenciarem pelas suas leituras a já reconhecida atualidade na obra do autor fluminense. Entretanto, também emerge a necessidade de se colocar Machado de Assis, como sabiamente o fez Schwarz, Candido e Bosi, na esteira de um *continuum* em desenvolvimento: sendo a contemporaneidade fruto direto ou ainda parte do capitalismo ocidental, Machado de Assis localiza-se historicamente em um período privilegiado – suas obras estão impregnadas da mentalidade de seu momento, refletindo a sociedade e a figura humana na aurora das relações capitais. Hoje, as metáforas e relações representadas pelas personagens machadianas tornam-se exímios índices das dinâmicas destes tempos, dada a reafirmação ou desenvolvimento das relações de outrora.

Os signos machadianos são, para a contemporaneidade, o vislumbre quase profético, em vias ficcionais, da realidade do início dos séculos XX e XXI. Comprovam que, superando as amarras das análises historiográficas, a visão sincrônica, que posiciona os objetos de análise em um processo de continuidade, pela negação ou pela retomada de signos, deixa entrever o caráter atemporal de sua obra, todavia não justifica a permanência do desinteresse internacional e a sua constância crítica:

> Pois sendo um escritor de estatura internacional, permaneceu quase totalmente desconhecido fora do Brasil; e como a glória literária depende bastante da irradiação política do país, só agora começa a ter um *succès d'estime* nos Estados Unidos, na Inglaterra, nalgum país latino-americano. (CANDIDO, 2011, p. 17, grifo do autor)

O crítico literário Antonio Candido proferiu tal reflexão em 1968, em universidades norte-americanas. O panorama, entretanto, manteve-se o mesmo desde então: em artigo publicado em julho de 2018 no *The New Yorker*, o biógrafo de Clarice Lispector, Benjamin Moser (2018), questiona por quais motivos Machado de Assis é tão pouco lido ou reconhecido na esfera internacional. Da mesma forma que Antonio Candido o fez, Moser recusa em grande parte a acatar a ideia de que Machado de Assis seja um autor universal – logo, distante das amarras ou

dos apontamentos com guinada social. Tal debate entre a perspectiva social e a universalizante da obra do autor fluminense, inclusive, foi objeto de um discussão entre dois teóricos literários: Michael Wood (2002), professor da Universidade de Princeton, em seu artigo Um Mestre entre Ruínas, analisou alguns dos romances machadianos apontando para o que viria a ser a leitura mais convencional da obra do autor – seu caráter universalizante, focado em discorrer acerca das vicissitudes da natureza humana. Contudo, tais proposições foram rebatidas, em 2006, por Roberto Schwarz (2006) em Leituras em competição, em artigo à *Revista Novos Estudos CEBRAP*: para o crítico brasileiro, a leitura empreendida em grande parte pelos leitores machadianos prejudica a estética e a interpretação de suas obras, sendo, dessa maneira, impossível desvincular a literatura do Bruxo de Cosme Velho do contexto social brasileiro da época.

Talvez tal tendência em vislumbrar em Machado de Assis um cunho mais universal, em contrapartida à guinada sociológica, esteja sintetizada na percepção que Moser (2018) tenha evidenciado quando aduz que "Even for a Brazilian writer, Machado's work was oddly devoid of local color"[2]. A ausência de explícitas referências ao contexto social brasileiro do século XIX, bem como às dinâmicas e aos seus elementos mais residuais, a citar a escravidão e a situação política da pós-colônia, crítica constante na fortuna crítica do autor, em verdade, aponta mais para um processo de desprovincianização latente nas obras machadianas, em paralelo ao verificado pela própria sociedade de seu tempo, como aduziu Schwarz (2012, p. 12) no prefácio de *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis, permitindo que suas narrativas fossem inscritas na atualidade internacional, justamente utilizando elementos que, em superficial leitura, pareciam apartar-se do cotidiano ocidental, confinando o autor à irrelevância.

Machado de Assis surge em um processo literário que valorizava em demasia as características exóticas da natureza e dos comportamentos locais: o período romântico da Literatura brasileira, bem como seus antecessores, tinha o claro escopo de esboçar a vivência no país tupiniquim como o exagero de formas, de idealizações e de resgates imagéticos a fim de elevar suas características. Com seu processo de escrita em consolidação, as virtuosidades desse cenário e de seus protagonistas, para o autor fluminense, deixam de ser imponentes. Na conclusão do artigo na revista *The New Yorker*, Moser (2018) afirma:

> Machado de Assis showed that the human comedy is the same everywhere, and one universal truth is that, in conflicts between man and society, society

[2] Tradução nossa do original: Mesmo para um escritor brasileiro, o trabalho machadiano era estranhamente desprovido de cor local.

> usually wins. And, his life and writing suggest, such a victory may not be as stifling as it seems.[3]

A leitura de que não há nas obras do Bruxo de Cosme Velho a presença explícita das idiossincrasias da sociedade moderna brasileira demonstra-se parcialmente falaciosa: de um lado, a ideia de internacionalização da literatura prevê um rol de estruturas que, hipoteticamente, aboliriam todo e qualquer contato com as características nacionais. *A priori*, tal leitura de uma literatura mais neutra demonstra-se um tanto trapaceira em relação aos preceitos da Semiótica, além das próprias Sociologia e Filosofia, já que o arcabouço simbólico de um autor, de um agrupamento ou de um tempo não se encontra em uma vácuo espaço-temporal, tendo suas estruturas históricas ora bem delimitadas, ora sugeridas na composição artística de sua era.

Por outro lado, a tendência em rotular a fortuna machadiana como exclusivamente universalizante não se faz perceptível: o caráter mais "contido" do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1880 e considerado marco inicial da estética realista no país, além de obra inaugural de sua fase de maturidade estética, ao descrever o contexto tupiniquim é fruto de um processo literário que, prévia e contemporaneamente a ele, esboçava uma tendência radical em destacar as características do solo brasileiro, como visto nos textos de José de Alencar e de Castro Alves. Em comparação aos autores de tendências rebuscadoras, Machado de Assis emerge como um escritor, na História da Literatura brasileira, mais contido, sem tanta "cor local", como apontado pelo biógrafo norte-americano no ano passado, e muito consciente de seus antecessores, como argumentado por Candido (2009, p. 434) em *Formação da Literatura Brasileira*:

> Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.

Assim, ao contrário do que é defendido por alguns críticos, Machado de Assis estava ciente de sua proposta literária, sem, entretanto, desenraizar sua produção do contexto sócio-histórico, já que em suas obras emergem não só uma visão de tendências filosofantes, "à

[3] Tradução nossa do original: Machado de Assis mostrou que a comédia humana é a mesma em todos os lugares, e uma verdade universal é que, nos conflitos entre homem e sociedade, a sociedade comumente ganha. E, sua vida e escrita sugerem que tal vitória pode não ser tão sufocante quanto parece.

maneira de Voltaire" (CANDIDO, 2011, p. 22), como também, em sigilo, os vislumbres satíricos das estruturas sociais de um país provinciano. Joaquim Maria Machado de Assis, nascido em 21 de junho de 1839, no Rio de Janeiro, alçou posição de renome instantâneo no Brasil por suas obras que, ao mesmo tempo que desmascaravam, investigavam, experimentavam e descobriam a alma humana, também riam da sociedade, expondo em suas estruturas narrativas os componentes mais grotescos e bizarros dos indivíduos nela presentes (CANDIDO, 2011, p. 18). Assim, a realidade brasileira, de acordo com os críticos aqui mencionados, não escapa nas obras machadianas, tornando-se elemento senão central para o desenvolvimento das narrativas criadas pelo autor:

> [...] Roger Bastide, que, contrariando uma velha afirmação, segundo a qual Machado não sentiu a natureza do seu país, mostrou que, ao contrário, ele a percebe com penetração e constância; mas em lugar de representá-la pelos métodos do descritivismo romântico, incorpora-a à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária. (CANDIDO, 2011, p. 21-2)

Antonio Candido, ao comentar brevemente sobre a fortuna crítica de Machado de Assis, acaba por sintetizar os apontamentos realizados por Roger Bastide, sociólogo francês e professor da Universidade de São Paulo (USP), os quais rebatem a superficialidade da leitura de que o autor fluminense rechaçaria em suas produções o enviesamento social por priorizar os estatutos da alma e da essência humanas. Pelo contrário, no alicerce de seu fazer literário encontram-se de maneira recôndita as mesmas estruturas sociais que os românticos prezaram e desenvolveram em formas ornamentais e plásticas – no seio de suas criações, o autor fluminense construiu suas narrativas de modo que, todavia não se façam totalmente evidentes, como também não são os alicerces de uma edificação, estão presentes e se fazem ponto de apoio para as tomadas grotescas, satíricas e irônicas da condição humana da virada dos séculos XIX para o XX.

A alma humana é a substância. Os elementos nacionais, o arrimo. Uma literatura reafirmadora do localismo, como esquema de representação e veículo para questões mais universais. Essa súmula encontra respaldo no pensamento da pesquisadora brasileira Gabriela Kvacek Betella, professora da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) de Assis/SP e autora de obras que enfocam principalmente as crônicas produzidas no período de maturidade literária de Machado de Assis e seus romances em primeira pessoa. Para a docente, ao comentar as reflexões de Antonio Candido, Machado de Assis, em suas obras maduras, isto é, a partir de 1880, torna-se

eximiamente capaz de "corresponder a necessidades humanas profundas, incorporar a tradição universal e assimilar inovações sem perder a habilidade de representar as particularidades do contexto em que funciona" (BETELLA, 2007, p. 36). A proposta literária machadiana, portanto, guina a uma tomada universalizante em seu conteúdo, esquematizado por sustentáculos representativos da sociedade brasileira da época – elevando os traços locais a um patamar que lança as figuras de sua ficção a um posto de reverberação das ânsias humanas ocidentais em caráter estrutural. Um esquema de literatura inovador para sua época, posicionando-a no mesmo nível de grandes obras literárias universais, sem deixar de tratar de peculiaridades da formação da nação brasileira. Esse é o caso dos quatro contos de Machado de Assis apresentados para a leitura comparada: Um Esqueleto, publicado em 1875, O Espelho, de 1882, A Segunda Vida, de 1884, e A Causa Secreta, de 1885.

Importante salientar que três das quatro obras presentes neste trabalho inserem-se cronologicamente no denominado período de maturidade do escritor fluminense, e, logo, nas proposições dos críticos literários acima: as particularidades da terra e da sociedade tupiniquim fazem-se presentes através das representações e dos atritos internos ao enredo dessas narrativas breves, amparando e galgando tais peças ficcionais a engajar reflexões mais profundas sobre a natureza humana. O desfile de relações sociais em volta de Jacobina, o novo alferes, bajulado por todos e abandonado à sorte de sua própria imagem idealizada; o relato mentecapto de José Maria, que afronta o raciocínio religioso, pautado na fé, ao descrever sua segunda oportunidade de vida, suspendendo igualmente a lógica físico-científica; e, a sádica relação entre os seres humanos, impetrada pelas veleidades absolutas da ciência e da medicina, fazendo confundir o limiar do olhar entre a curiosidade e o prazer, na narrativa de Garcia e Fortunato. Todas as circunstâncias traçadas nesses contos possuem como amparo representativo as relações sociais brasileiras: interno a suas representações, utilizam-se de objetos presentes na vivência local – como o contínuo crescimento do discurso científico, germinado no constante desenvolvimento tecnológico experienciado pelo Brasil na segunda metade do século XIX (que culminar-se-ia com a chamada *Belle Époque*), além das referências conflitivas às circunstâncias da escravidão e da posição de inferioridade imposta aos negros, bem como ao tracejado vulto das dinâmicas sociais, pautadas nas relações de poder e de aparência, entre modelos urbanos e rurais, modelagem de uma sociedade pós-colonial em vias capitais (embora tardiamente).

O Brasil, na contramão do que consideram críticos desavisados ou demasiadamente flutuantes na superfície textual-representativa, não foi esquecido por Machado de Assis em seu audacioso projeto literário (BETELLA, 2007, p. 38). Os esbarrões machadianos na malha social local são argutos instrumentos de encontro e de escavação, não só da linhagem desse próprio

tecido, mas também da condição do ser humano. Em sua fase de maturidade, Machado de Assis aborda macroscopicamente questões humanas ao utilizar elementos de uma biópsia microscópica da sociedade brasileira, posicionando o país, sua cultura e seu povo mais próximo de uma cultura universal, na contramão da reafirmação absoluta e específica de uma brasilidade fundada no período do barroco, a qual estava em vias de autenticar uma nacionalidade – principal tópico do projeto literário romântico, contemporâneo ao escritor. O tratamento temático proposto por Machado de Assis é, assim, duplo em essência compositiva – seus signos exploram as veias esquemáticas de um *representamen*, ao expor a dualidade de seus objetos semióticos: colocados de maneira dinâmica, mediados pela construção artística, fazem apontar para veleidades da vivência humana universal; contudo, são esquematizados e se lidos instantaneamente, flagrados em sua essência imediata, operam como recortes do localismo brasileiro e de suas vicissitudes.

A obra machadiana de maturidade é dual e, por conseguinte, enganadora a olhares rasos por esconder, justamente interno às próprias malhas de sua estrutura composicional, os elementos específicos da vivência brasileira. É uma literatura flagrantemente nacional e dinamicamente universal. São signos que, ao mesmo tempo, codificam e decifram a própria composição semiótica, apropriando-se da natureza sígnica de construção de sentidos – um ardiloso projeto literário que esconde, querendo explicitar, em sua própria concepção, as estruturas semióticas: inventividade metassígnica, narcisicamente semiótica – sobre a superfície, os laivos de reflexos sociais; sob ela, a projeção do desassossego humano, asfixiadora das representações locais. Como na teoria semiótica, dissipa-se o ensejo imediato para dar espaço a objetos em movimento – o local e o universal. Entretanto, ao esconder sob a superfície esse jogo de reflexos, permite vislumbrar o impulso dado para tal mergulho.

Deve ser exposto que tais circunstância e proposta de análise não se encaixam apenas para suas obras pós-publicação de *Memórias Póstumas*, em 1880, consideradas maduras: no caso deste trabalho, um de seus contos, Um Esqueleto, foi publicado cinco anos antes dessa datação crítica, porém, é perceptível a mesma forma de composição encontrada em suas produções mais assazonadas. A representação de Dr. Belém, intelectual das ciências da natureza, autor de um livro de teologia e descobridor de um planeta, sujeito cético face a crenças metafísicas e enclausurado em seu luto-delírio, alude para a agitação que a ciência causava nas mentalidades da época e para as mudanças no seio da sociedade brasileira geradas pelo processo de industrialização e de urbanização do cenário local, passando, por sua vez, a recair em questionamentos e situações universalizantes, como a questão da morte e do luto. O signo Dr. Belém flutua nas águas da representação social, ao mesmo passo que lança sua âncora em águas

profundas dos anseios humanos. O atrito entre os objetos internos aos seus signos e representações marca a produção machadiana madura e, igualmente, é visível na narrativa breve de Um Esqueleto, publicado em 1875, o que evidencia o processo de evolução na escrita do escritor em comparação a suas composições iniciais, de clara inclinação romântica, como Frei Simão, de 1864, seu primeiro conto. Logo, essa percepção permite que Um Esqueleto receba o mesmo tratamento que os demais arrolados por esta tese, não só pela similaridade em seu conteúdo, mas, e principalmente, por o autor ter utilizado das mesmas estruturas e veículos composicionais – o discurso histórico contemporâneo ao autor como trampolim para uma tomada analítica do ser humano, já preponderantes nesse texto. E esse não é o único traço compositivo de maturidade machadiana presente em Um Esqueleto como será abordado na sequência.

Como se evidenciou nessas acepções, é uma falácia afirmar que Machado de Assis não desenvolveu suas obras com o cunho social. Essas foram estruturadas e possuem como centro as relações sociais de sua época, ao posicionar o Brasil, logo os brasileiros, em uma esteira que explicita e retoma as características do mundo ocidental, o que deixa entrever as bases da sociedade pautada nos ditames liberal-capitalistas, de exploração de mão-de-obra barata ou escrava, de exaltação de figuras sociais com *status quo* e de princípios racionalista-burgueses, advindos da noção de liberdade iluminista.

> Em lugar da sátira ao tipo local, à sua incongruente pretensão ao figurino burguês moderno, veremos surgir a elasticidade com que este mesmo figurino confere distinção, permite dar prosseguimento e se associa aos descalabros exóticos de que em princípio ele seria a crítica. Vêm ao primeiro plano o *formalismo da civilização burguesa*, a sua disponibilidade para os papéis mais extravagantes. Noutras palavras, a parcimônia machadiana no uso da cor local, que a crítica às vezes assinala como um avanço em direção dos problemas do Homem sem mais, é um passo da pitoresquização, ou melhor, da relativização do próprio universalismo burguês, cujas altas presunções contemporâneas tinham aqui – e nos demais países da periferia do Capital – uma de suas horas da verdade. (SCHWARZ, 2012, p. 217, grifo do autor)

O crítico Roberto Schwarz, dessa maneira, complementa a leitura de Candido quanto à falsa recusa, vista pela crítica convencional e superficial, das obras machadianas em reverberar as estruturas sociais. Na realidade, por meio do toque pitoresco dado aos seus personagens e narradores, Machado de Assis absorveu da realidade de sua época e utilizou o escamoteamento dessas dinâmicas justamente como forma de crítica e apontamento ao modelo literário-social da civilização burguesa, pautada nos preceitos liberais, universalistas e nacionalistas – pontos fundadores do pensamento racionalista-burguês dos séculos XVIII e XIX. Ao analisar o perfil

do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e que pode ser estendido a outros narradores machadianos caricatos ou que propõem uma visão caricatural da sociedade ou de figuras da época, Roberto Schwarz (2012, p. 193) explicita a crítica machadiana a uma burguesia extremamente presa aos ditames europeus e arcaica em seu modo de pensar e de agir:

> [...] a multiplicação das referências cultas supre a precariedade das relações afetivas, registrada na pouca espessura da intriga e das anedotas, donde a desproporção. [...] A desprovincianização do Brasil pela via da volubilidade, ou seja, das associações mentais arbitrárias de um brasileiro culto, que vê tudo em tudo, Aristóteles aqui, Santo Agostinho e Gregorovius ali, é a caricatura machadiana daquela situação, ou ainda, a fixação de um seu aspecto apalhaçado que dura até hoje.

Assim, há uma constante ideia de desprovincianização brasileira nas obras machadianas, ou seja, uma tomada que aparentemente aponta para uma universalização de sua literatura. Entretanto, esse afastamento aos assuntos provincianos das narrativas do Bruxo de Cosme Velho quer expressar não só um processo de apartação da cultura brasileira de seus costumes arcaicos, mas principalmente uma crítica caricatural a essas próprias estruturas sociais, burguesas por excelência, que para se manterem, reafirmaram tais dinâmicas. A Independência brasileira, como exposto por Schwarz (2012, p. 36), embora fosse o ingresso para a nova ordem capitalista, teve em seu motor o conservadorismo dos seus alicerces coloniais. A sociedade escravagista, latifundiária e dependente da economia internacional permanecia a mesma diante de alterações consubstanciais testemunhadas pelo mundo ocidental, cada vez mais industrial e urbano. Também se exaltava à época os preceitos iluministas de liberdade individual, de criação dos Estados nacionais, do trabalho livre, porém maçante, e de igualdade entre os cidadãos que, por sua vez, entravam em choque direto com as práticas da antiga colônia portuguesa, de supressão das liberdades, principalmente da mão-de-obra escrava ou rural. Embora pareçam elementos dissonantes, para não expressar totalmente antagônicos, a formação do Brasil moderno atou ambas as extremidades dessa esteira: o tráfico negreiro permaneceu como o mais lucrativo da época, o ciclo do café se expandiu na base, inicialmente, da escravidão e posteriormente pelas mãos dos imigrantes.

Como aduz o próprio Schwarz (2012, p. 37-8, grifo do autor):

> Assim, a ligação do país à ordem revolucionada do capital e das liberdades civis não só não mudava os modos *atrasados* de produzir, como os confirmava e promovia na prática, fundando neles uma evolução com pressupostos *modernos*, o que naturalmente mostrava o progresso por um flanco inesperado. O estatuto colonial do trabalho, desassistido de quaisquer direitos,

> passava a funcionar em proveito da recém-constituída classe dominante nacional, a cujo adiantamento a sua continuidade interessava diretamente. [...] Seria, do ângulo prático, uma necessidade *contemporânea*; do ângulo afetivo, uma presença *tradicional*, e do ângulo ideológico, uma abjeção *arcaica* – atributos contraditórios mas verdadeiros à luz da experiência histórica da camada dominante.

Nota-se na descrição das dinâmicas sociais da época realizada pelo crítico literário que o Brasil, em si, vivia um processo de desprovincianização ao passo que reafirmava suas estruturas provincianas – em um oxímoro que fez germinar as relações capitais no país. Entretanto, tais situações não afastavam a nação tupiniquim das dinâmicas capitalistas e industriais, mas posicionavam-na como latente consumidora e potencial fornecedora de matérias-primas na nova divisão do trabalho mundial. E a percepção desse desenvolvimento nacional foi traduzida por Machado de Assis na expressão caricatural, grotesca e fantástica de seus personagens, justapostos e internos às suas narrativas, muitas vezes com fulcro crítico aos comportamentos burgueses. Assim, o criador de figuras importantes para a Literatura Brasileira, como Brás Cubas, Bentinho e Simão Bacamarte (como também os protagonistas dos contos analisados na sequência desta tese), foi um exímio descritor dos arranjos sociais do Brasil, que embora com suas características e particularidades, como todo processo de formação de uma nação ou de uma literatura nacional, estão presentes em uma macroestrutura ainda mais abrangente: a do mundo ocidental, tomada pelo capitalismo industrial em sua gênese e desenvolvimento.

Essa compreensão, por fim, torna-se a intenção crítica desse trabalho, ao mesmo passo que justifica a comparação entre os quatro contos do autor brasileiro e os episódios da série *Black Mirror*: por meio do apanhado histórico ocidental sobre a concepção, a reação humana e a representação de determinados signos escatológicos, presentes nas narrativas machadianas e audiovisuais, visualizar-se-á seu empreendimento, da estrutura do texto e do discurso social-tanatológico até a proficuidade de sua universalidade, ao esboçar a condição do ser humano na esteira do capitalismo industrial – ponto de convergência entre ambos os grupos de narrativas. Das representações ficcionais – cada um dos agrupamentos a seu modo, código e contexto histórico-cultural, extrair-se-ão os modelos de pensamento caracterizadores e caracterizantes dos indivíduos da modernidade positivista-tecnológica.

Comparar obras de ficção provenientes de contextos espaciais diversos torna-se possível, neste caso, pela astúcia machadiana em conceber suas estórias sobre o terreno do próprio mundo ocidental, afastando a sua literatura de adereços exóticos, aos moldes de seus antecessores, voltados para a fruição e para os olhares curiosos de um público estrangeiro. Vale ressaltar nesse momento que os episódios da série antológica de Charlie Brooker possuem a mesma

proposta estética: embora sejam de produção britânica, em parceria com uma empresa norte-americana, as suas narrativas afastam-se de elementos demasiadamente localistas, que pudessem caracterizar uma representação de mundo muito específica – do Reino Unido ou EUA, no caso. O criador da série e seus roteiristas captam traços dos contextos anglófonos que são comuns a diversas realidades ocidentais, sem aprofundá-los – como é o caso de The Waldo Moment, da segunda temporada, no qual é narrada a história de um personagem de desenho animado, controlado por um comediante, que se torna uma figura importante na sociedade britânica ao se lançar como candidato ao parlamento, atacando com xingamentos e acusações incomprovadas os políticos, a política e demais cidadãos, mobilizando uma legião de seguidores ávidos pelo discurso do "apolítico", o qual fere as normas do "politicamente correto".

Embora articule todo o enredo sobre os modelos políticos da monarquia constitucional britânica, não aprofunda as suas relações por dar foco em seus efeitos: a crítica à sociedade do espetáculo, à alienação e massificação da população na era tecnológica opera no nível mais superficial de sua significação, ao passo que, mais profundamente, dialoga e atualiza os preceitos da alegoria da caverna, do filósofo grego Platão, em uma toada mais universalizante. E haveria duas possíveis hipóteses para essa escolha: a primeira refere-se à figura da própria tecnologia, fio-condutor da série, presente em diversas culturas mundiais, logo caracterizando uma estratégia narrativa que permite o diálogo com diferentes realidades a partir de um traço comum a essas sociedades; já a segunda diz respeito ao meio de veiculação, uma vez que a série é conteúdo disponível mundialmente pela plataforma *Netflix* e, assim, por motivos mercadológicos, é pautada pelo binômio identificação-consumo, abrindo margem para a aproximação de indivíduos em contextos espaciais diferentes, entretanto semelhantes, por meio da supressão de traços específicos ou demasiadamente exóticos de uma dada região. De uma forma ou de outra, em *Black Mirror*, a matéria humana toma relevância dinamicamente a partir de traços alicerçais das sociedades tecnológicas postas em flagrante.

Finalizada a digressão, retorna-se ao assunto deste tópico: Machado de Assis afasta-se da descrição explícita dos elementos da sociedade brasileira para os utilizar como forma de sustentação de seus narradores e personagens, bem como crítica, não apenas ao ser humano, tomado de maneira mais abrangente, mas, antes de tudo, à modernidade. É uma guinada mais reservada, face o labor literário convencional à época – e até mesmo dos autores que surgiriam posteriormente – e tal postura é ainda mais evidente quando se analisa o estilo machadiano:

> Logo que ele chegou à maturidade, pela altura dos quarenta anos, talvez o que primeiro tenha chamado a atenção foram a sua ironia e o seu estilo, concebido

> como *boa linguagem*. Um dependia do outro, está claro, e a palavra que melhor os reúne para a crítica do tempo talvez seja finura. Ironia fina, estilo refinado, evocando noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. (CANDIDO, 2011, p. 18-9, grifo do autor)

Machado de Assis redimensiona os preceitos da literatura realista, de tendência positivista e objetiva, ao propor uma escrita visceralmente irônica. Nas vísceras das representações elaboradas pelo autor, há a adaptação da "descrença nos rumos da sociedade contemporânea à forma e ao conteúdo das obras [...]." (BETELLA, 2007, p. 32), ocorrida pela própria voz que guia o leitor e lhe constrói o tecido narrativo: a figura do narrador. De dentro da própria narrativa, faz-se soar uma voz que se incorpora ao que é narrado, quebrando com o ideal de objetividade e, mesmo escamoteado, suspende a credibilidade quanto ao modo pelo qual estão sendo narrados os acontecimentos. É recorrente a crítica literária apontar para os narradores em primeira pessoa de *Memórias Póstumas* e de *Dom Casmurro*, Brás Cubas e Bento Santiago, por exemplo, como vozes que devem ser questionadas – muito embora apresentem-se como fiéis descritores de suas memórias, suas representações duplamente evidenciam a necessidade de se questionar o trato dado ao que está sendo narrado: em instância inicial, narradores em primeira pessoa na teoria literária impregnam com subjetividade o conteúdo de suas histórias, oferecendo relatos parciais ou desejando evidenciar a parcialidade do ato de narrar; em segundo plano, e especificamente no caso machadiano, os próprios narradores tornam-se veículo e alvo das ironias narrativas:

> [...], a estratégia crítico-destrutiva de Machado com os narradores (e com os sujeitos sociais representados) é o resultado de um aperfeiçoamento da falsidade do comportamento social, elevada a voz majoritária na prosa. O sarcasmo, aqui, funciona como mecanismo de elucidação da configuração social desigual e difícil de defender, no entanto, defendida e escondida pela ideologia dos narradores machadianos. (BETELLA, 2007, p. 33)

A pesquisadora brasileira bem sintetiza o papel dos narradores em primeira pessoa das obras machadianas de maturidade: ao utilizar dessa técnica, o autor incute na narrativa uma dúvida circunstancial que aponta para as próprias lacunas deixadas por quem narra, explicitando o alvo de críticas em sua própria representação. São narradores sob efeito da "auto-exposição "involuntária"" (SCHWARZ, 2012, p. 82), como expressou o crítico literário ao identificar tal estratégia narrativa em *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro*. Contudo, nas suas obras de maturidade e até mesmo em traços experimentais encontrados em textos prévios, Machado de Assis valeu-se dessa técnica ao utilizar-se da malha narrativa para a expor e colocar em evidência seus narradores em primeira pessoa, em seus romances, crônicas e contos:

> Os narradores memorialistas de Machado apontam exaustivamente a identificação entre sinceridade e encenação nos eventos que relatam. Todavia, aderem à hipocrisia quando lhes convêm. Nesses momentos, são "realistas", céticos e objetivos, demonstrando o primeiro nível da narrativa, mais "usual", aparentemente de acordo com as convenções realistas, e também exercem a parcialidade, a manipulação e a abertura para se tornarem influenciáveis, demonstrando o segundo nível, articulado pelas fraudes na representação, desafiador e desnorteante na leitura. (BETELLA, 2007, p. 47)

E tais percepções da pesquisadora enquadram-se nas narrativas que não pretendem ser de memórias exclusivamente, mas que apresentam um resgate ou um reordenamento pelo discurso dos eventos passados. Há, nos textos machadianos em primeira pessoa, um constante jogo de retomada do passado para reconstruir as relações presentes, seja através de propriamente um narrador em primeira pessoa, seja o foco narrativo ajustado à primeira pessoa. Esse tipo de construção prevê dois níveis de leitura da ficção do Bruxo de Cosme Velho: o primeiro atende aos preceitos realistas ao discorrer sobre circunstâncias de efeito crítico ao modo de vida burguês; já o segundo coloca em xeque a própria figura do narrador em primeira pessoa, que com seu relato, expõe-se demasiadamente, fazendo com que o leitor vislumbre crítica e ironicamente, não só o conteúdo do que está sendo narrado, mas também quem narra e como isso está sendo contado, colocando a voz narrativa em suspeita iminente. Betella (2007, p. 47), então, dá a dica: "é proveitoso "ler" os narradores mediante sua "leitura de mundo", isto é, avaliar as atitudes de cada memorialista com o mesmo enfoque crítico estabelecido para as personagens.".

E esse modo de concepção do narrador-personagem está presente em três dos quatro contos propostos para análise: é possível perceber que, em Um Esqueleto, O Espelho e A Segunda Vida, há um processo de evolução no papel do narrador, dentro de narrativas em moldura – especificamente, as iniciadas em terceira pessoa, porém que abrem espaço para a narração em primeira pessoa. Em Um Esqueleto, de 1875, há uma estrutura dividida em cinco capítulos, sendo o primeiro e o último apenas para o exercício da onisciência, ao inserir o leitor no contexto da narração e, ao final, bombardeando-o de dúvidas quanto à veracidade do que lhe foi narrado, já que o protagonista-narrador da história de Dr. Belém, Alberto, afirma aos seus ouvintes ter inventado essa história. Já na segunda e na terceira narrativas breves, de 1882 e 1884, respectivamente, o papel do narrador em terceira pessoa diminui expressivamente, deixando que os próprios protagonistas relatem e explicitem a maior parte do conteúdo de suas histórias: as situações sobrenaturais que se sucederam a Jacobina e a José Maria, relatadas pelos mesmos a seus ouvintes. Com o passar do tempo, e em um processo de maturidade artística,

Machado de Assis foi dissolvendo e absorvendo na diegese a figura de seus narradores em primeira pessoa: inicialmente com limites formais bem definidos, eles são apropriados pela malha narrativa, ao mesmo tempo que confiscam a posição de fala. Esse é o segundo traço que permite alçar o conto Um Esqueleto no rol de obras com conquistas estéticas maduras do escritor fluminense – novamente, reafirmando que sua literatura é um processo evolutivo e igualmente consciente.

O único caso de uma narrativa inteiramente em terceira pessoa desta tese é A Causa Secreta. Entretanto, para a literatura machadiana de maturidade, a terceira pessoa não é sinônimo de objetividade – o que representaria um retrocesso na linearidade aqui exposta. Como apontado acima, o narrador-personagem nas obras do escritor, cronologicamente, é assimilado pela terceira pessoa – enfraquecendo os limiares entre as duas formas de narração, ao confundir realidade e ficção. Nos romances *Quincas Borba*, de 1886, e *Esaú e Jacó*, de 1904, as vozes que conduzem as narrativas são em terceira pessoa, porém não se isentam diante dos fatos narrados – ao contrário disso, sob o arranjo falacioso da objetividade, escondem-se inferências e observações que atravessam suas histórias em lampejos de subjetividade. Betella (2007, p. 42) resume, ao comentar essas duas obras, que "[...], os narradores em terceira pessoa manipulam com descaramento a estrutura da narrativa.", desautorizando sua própria ação de narrar.

No conto em questão, *a priori*, repete-se a mesma estratégia encontrada nos grandes romances e crônicas: o tempo ficcional diverge do tempo de escritura da narrativa. Publicado em 1885, A Causa Secreta começa com uma cena estática: Garcia, Fortunato e Maria Luísa estão em uma sala, em silêncio, impregnados por um clima de tensão. E, já de início, o narrador expõe que a reação dos personagens articula-se ao que aconteceu em anos anteriores, justificando um retroceder temporal: "Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço" (ASSIS, 1985, p. 511). Em uma narrativa emoldurada, provendo uma cena inicial que dá abertura ao cerne do enredo – como os outros três contos aqui analisados, o presente da enunciação abre espaço para reavivar as memórias, circunstâncias e ações passadas, a fim de reconstruir (ou embaralhar ainda mais) a lógica da atualidade. O uso machadiano desse tipo de narrativa em moldura revela, na esteira histórica de sua efetivação, a explicitação de uma problemática residual na figura de quem conta a história, ao passo que aponta para seu duvidoso trabalho de concatenação factual. Esse é o caso de A Causa Secreta,

> [...] a começar pela semelhança com as criativas "molduras" ou falsas autorias elaboradas pelos grandes narradores do passado, como no *Decameron* de Boccaccio ou, recuando mais no tempo, como nas *Mil e Uma Noites* ou na Bíblia, reunião de diversos livros e até de algumas "versões" dos mesmos fatos, para não mencionar livros como o Eclesiastes, [...], e cujo suposto "autor" é identificado com o rei Salomão – atribuição que não passa de ficção literária de quem escreve, hábil em escolher o mais ilustre sábio de Israel para "patrocinar" suas reflexões. (BETELLA, 2007, p. 66-7, grifo do autor)

A pesquisadora brasileira continua a reflexão explicitando que, em autores como Henry James, Jorge Luis Borges e Italo Calvino, a narrativa em moldura atesta "o caráter de artifício da literatura e a idéia de literatura como mundo construído e governado pelo intelecto" (BETELLA, 2007, p. 67). A força pela qual o conceito de (re)construção dos fatos por intermédio da voz literária assume, nas obras de Machado de Assis, uma concepção que expressa a sua própria fraqueza – dos textos mais antigos até a atualidade, ainda mais após a literatura do século XX, essencialmente questionadora da figura dos narradores como símbolos de uma verdade absoluta diante do que é narrado, é revelado o caráter inequivocamente parcial de quem guia os leitores no entremear ficcional, questionando a (falaciosa) objetividade e reafirmando "a ilusão de autenticidade" (BETELLA, 2007, p. 68). Os escritos machadianos em terceira pessoa, assim, evidenciam um jogo de dissimulações narrativas – um operando na estrutura narratológica, enquanto outro, interno ao discurso. Sob a pretensa imparcialidade da terceira pessoa, escondem-se as seleções de fatos e encadeamentos que articulam a narração desde a sua concepção: como na tradição oral, em que as histórias eram construídas por uma voz presente e intuitiva que guiava, explicitamente, seus leitores-ouvintes. Assim, o leitor é tapeado pela quimera da objetividade onisciente, instaurando dúvidas que brotam no interno da concepção estrutural do gênero narrativo.

É necessário, sobre este ponto, inclusive, sublinhar que os demais três contos aqui dispostos à análise também se estruturam em moldura, ao apresentar ao leitor o cerne do enredo articulado a um momento narrativo posterior aos seus acontecimentos. Ainda mais: por estarem em primeira pessoa, complementam e deixam bem evidentes – até níveis mais caricaturais – os delírios de se acreditar piamente na figura do narrador. O que Machado de Assis realiza em A Causa Secreta, até mesmo por estar, na cronologia aqui apresentada por meio de suas quatro narrativas breves, em posição mais avançada, é indício da maturação de sua escrita e de sua leitura crítica à estrutura da prosa ficcional. Ao converter seus narradores inteligivelmente parciais em outros de natureza retórica mais imparcial, o autor aclara as falhas e fraquezas de se tomar um perfil narrativo como ideal ou até mesmo superior pela sua pretensa noção de transparência e de assertividade. Embora a história de Garcia e de Fortunato esteja em terceira

pessoa, prevendo uma impessoalidade ou distanciamento da matéria narrada, esse conto – bem como as narrativas machadianas maduras que são amparadas por essa forma de representação – suspende logo nas minhas primeiras linhas, em nível estrutural, a coerência entre o modo e o que está sendo narrado, aproximando a onisciência-objetiva da parcialidade-memorial. Há, enfim, a dissolução estrutural, no seio da construção narrativa, do papel do narrador e tal escolha machadiana acarreta, no plano do conteúdo, um embargo imediato à pretensa objetividade realista.

Outra expressão que deixa entrever a carga duvidosa do papel do narrador em A Causa Secreta é a incongruência entre a anunciação do modo pelo qual serão narrados os acontecimentos que deram origem à cena inicial do conto e a sua própria concretização. Todavia o narrador, no primeiro parágrafo, afirme ser necessário voltar no tempo para compreender a disposição espacial e emocional de seus personagens "sem rebuço" (ASSIS, 1985, p. 511), o mesmo contraria-se na sequência: o parágrafo seguinte mantém a visualização do cenário já descrito e das leviandades abordadas pelo trio, reafirmando seus nervos aflorados. Tem-se a tendência de se confiar inteiramente nos narradores em terceira pessoa, confiando-lhes cegamente. Porém, Machado de Assis rompe com essa fidúcia ao mostrar a ação contraditória de seu narrador imediatamente depois da verbalização do intento narrativo sem tantos "rodeios". É um narrador que afirma aquilo que não faz.

Na sequência do conto, ele estende-se ao descrever o passado de Garcia e de Fortunato, a ambientação da cidade, as impressões sobre a ópera assistida e ao encontro dos dois protagonistas. Para um narrador que se propôs direto, contraria a si mesmo ao dar detalhes de situações e reações de personagens para, quase nas últimas páginas, evidenciar o fato que deixou os personagens atônitos, descritos na cena inicial: o suplício do rato e a explicitação do sadismo de Fortunato – o cerne da narrativa. O narrador, assim, distende o conteúdo narrado, despertando a curiosidade do leitor em vias do suspense, mas também gerando uma contradição entre a proposta da narração e a própria diegese.

Além desse ponto, outro também surge nesse conto que suspende, ou ao menos causa uma desconfiança no leitor quanto à imparcialidade de seu narrador: a carga descritiva utilizada por ele a fim de caracterizar as ações e os personagens. Diferente das obras analisadas por Betella, A Causa Secreta não possui digressões ou traquejos estilísticos comumente encontrados em romances machadianos, como o constante diálogo com quem o lê. *Quincas Borba*, por exemplo, mantém as características que fazem da literatura de Machado de Assis símbolo da ruptura com os preceitos realistas: a objetividade da terceira pessoa enfraquece-se dada as sugestões e inferências reflexivas que seu narrador tece na história de Rubião. Já no

conto protagonizado por Garcia e Fortunato, as digressões mostram-se menos frequentes, dada a estrutura composicional desse tipo de texto – a rarefação das narrativas breves. Analogamente, as famigeradas digressões machadianas também sofrem essa redução, restando apenas as (breves) intromissões e análises psicológicas dos personagens. Esses são ricamente descritos, seja física, seja psicologicamente, e são evidenciados seus traços compositivos a partir da comparação com Fortunato: pelo atrito de sensações ou de pensamentos, Garcia e Maria Luísa tornam-se definidos em contraposição ao enfermeiro sádico. Curiosidade/desinteresse, surpresa/reconhecimento, agir/olhar, atônito/tranquilo, submissão/dominação, doçura/frieza são alguns dos binômios encontrados no âmago da descrição de seus personagens, estando sempre os primeiros vocábulos – os quais descrevem o estudante de medicina/médico e a esposa do enfermeiro – regidos pela figuração singular de Fortunato.

Em síntese, o fio-condutor de A Causa Secreta assume uma perspectiva narrativa que tende e confunde-se à figura de Fortunato. Um olhar empático ao sádico personagem. Essa inclinação também surge em outros momentos, por exemplo, quando o trio está jantando e Garcia relata à Maria Luísa a boa ação de seu marido, sendo ouvido por este com indiferença, quanto à primeira vez que ambos os trabalhadores da saúde se conheceram, cuidando de um desconhecido. Depois do assombro da mulher com a sua possível bondade, o enfermeiro toma a palavra e, entre risos, conta a visita que o ferido havia lhe feito com todos os detalhes de sua feição dolorida e em recuperação: “E ria muito ao contá-la. Não era o riso da dobrez. A dobrez é evasiva e oblíqua; o riso dele era jovial e franco.” (ASSIS, 1985, p. 515). Perceptível o comentário tendencioso realizado pelo narrador quanto ao riso de Fortunato, que parece em sua defesa, já que exclui a possibilidade de o personagem estar sendo hipócrita ao afirmar a sua franqueza e seu frescor, atribuindo-lhe, contraditoriamente, uma compleição moral positiva, mesmo sendo vestígio de seu sadismo. Todavia com motivações secretas e vis, o próprio narrador eleva e legitima as ações e reações da figura macabra. Por conseguinte, a história acaba de maneira trágica, com a morte de Maria Luísa e a irrupção desesperada de Garcia, que é observado com prazer por Fortunato, em uma dor “longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 1985, p. 519). A reiteração do adjetivo “longa” pelo narrador em terceira pessoa nas últimas linhas do conto, bem como o advérbio de modo “deliciosamente” abole ou minimamente suspende a cogitação de objetividade interna à narração, por demonstrar que o narrador identificou-se ou compartilhou da mesma sensação vivenciada pelo personagem, denunciado pela reafirmação e pelo modo pelo qual ele finaliza a história.

Destarte, as narrativas em primeira pessoa de Machado de Assis reverberam uma suspensão da credibilidade na lógica narrativa, ao passo que apontam para si mesmos – são

vozes e são alvos, concomitantemente. Para isso, há um grande empreendimento de escamoteamento das íntimas intenções de seus narradores, afastando as normas de objetividade do realismo, confundindo ficção com realidade, ao envenenar as raízes narratológicas. E tal intoxicação estrutural, semeada no interno das narrativas, ou seja, pelas suas vozes condutoras – os narradores, torna-se um procedimento estético machadiano bem definido e opera em prol, sublinhando e destacando, o traço característico de sua literatura: a ironia. Seu estilo irônico, refinado e sagaz faz desse autor um verdadeiro articulador das ideias e das circunstâncias, pautado pela e apontando para a sociedade burguesa e capitalista em seu constante desenvolvimento. Enquanto autores realistas-naturalistas emergiam com fortes traços científicos e descritivos da fisiologia humana e das dinâmicas sociais burguesas, aproximando-os a traços animalescos, e depois de uma tendência literária carregada de adjetivações exaltadoras de costumes, ambientes e personagens, o Bruxo de Cosme Velho "timbrava nos subtendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar" (CANDIDO, 2011, p. 19), mesmo em sua vertente mais pessimista e mais ácida.

E isso ocorre, como descrito por Betella (2007), graças à estratégia do "tapa e agrado". Machado de Assis foi um astuto conhecedor de seu meio de divulgação: os jornais de sua época. Pignatari (2004, p. 133, grifo do autor) afirma, ao iniciar discussão sobre a apropriação tipográfica a que o escritor fluminense recorre em *Memórias Póstumas*, que:

> É possível, não certo, que o tipógrafo Machado de Assis tenha criado os tipos de ficção que a crítica tradicional costuma atribuir-lhe – especialmente a sua famosa "galeria de tipos femininos"; mais provável, porém, é que antes se tenha empenhado nos tipos gráficos que compõem a sua escritura – primeiro como tipógrafo e depois como jornalista e escritor. Ou seja, não foi um escritor alienado do *medium* que utilizava – a palavra impressa, mecânica e industrialmente – como a maioria dos escritores automaticamente verbais, [...].

Embora o professor aposentado da Universidade de São Paulo focalize em sua obra *Semiótica & Literatura* a apropriação feita por Machado de Assis em *Memórias Póstumas* de tipografias, ou seja, de pequenas imagens ou de uma escrita que almeja remeter diretamente a um texto icônico, extratextual, explorando a página em branco com um cunho imagético – em paralelo à diagramação de uma página de jornal, tais percepções enquadram-se igualmente à presente tese. Isso é devido à observação de que o escritor fluminense soube utilizar de modo consciente e profundo o veículo que transmitia suas narrativas, os periódicos, e compreendeu quem era seu público-leitor, a burguesia fluminense. Assim, suas narrativas publicadas em

jornais e revistas da época, como é o caso dos quatro contos aqui presentes (Um Esqueleto, publicado no *Jornal das Famílias*; O Espelho, na *Gazeta de Notícias*; A Segunda Vida, em *Gazeta Literária*; e, A Causa Secreta, também na *Gazeta de Notícias*), bem como de maioria de suas narrativas breves, utilizam-se da própria lacuna estrutural da narração para engajar uma crítica aos próprios sujeitos, comumente pertencentes à classe dominante da época. Como atestado acima, os narradores machadianos não só verbalizam um viés crítico (primeiro nível), como também os fazem ser alvos de suas próprias leituras por meio da malha narrativa (segundo nível). A dúvida instaurada face às lacunas e às tendenciosidades da voz narrativa ao que está sendo contado gera uma dupla via crítico-irônica: menos no plano do discurso, mais no plano da representação. São as representações de seus narradores que estão envenenadas de teor crítico, porém estão escondidos sob a desfaçatez de seus agentes narratológicos.

Esse é o esboço da técnica do "tapa e agrado", ou, em outras palavras, da estética antiburguesa. Em grande parte, todo o esforço irônico empreendido pelo autor fluminense aponta para degeneração do ideal burguês, sedimentado nos preceitos iluministas:

> A realidade crua da opressão de classe denunciava o lado irreal da fraseologia libertária, igualitária e fraterna, em que no entanto se apoiava a nova ordem. [...] Segundo a fórmula célebre, os fogos de artifício da retórica romântico-liberal, que buscava irmanar trabalhadores e proprietários, haviam cedido a vez às bombas incendiárias do General Cavaignac. Pouco tempo depois o mesmo Marx dirá que a burguesia percebera com razão que os seus recursos intelectuais e morais, forjados em nome do Homem, isto é, contra o feudalismo, agora se haviam voltado contra ela própria e serviam a seu novo inimigo: "os deuses que ela criara a haviam abandonado". (SCHWARZ, 2012, p. 178)

A crítica ao século da razão e suas consequências sociais será melhor evidenciada na prática analítico-comparatista desenvolvida no último capítulo desta tese: Machado de Assis, na aurora das relações capitalistas, prevê circunstâncias e figuras, em vias críticas, que, embora já sejam caras ao século XIX, expandem-se grotescamente pela sociedade do século XX até a contemporaneidade. E tais situações são transpostas ao universo ficcional do autor, como expressa Schwarz (2012, p. 140, grifo do autor):

> Na prosa de *Memórias*, o cotidiano fluminense convive com alegorias barrocas da insignificância humana, heróis fundadores da Idade Moderna, figuras bíblicas, e também com episódios da Antiguidade Clássica. Um procedimento satírico muito do século, adequado à impressão de amesquinhamento produzida pela reordenação da sociedade em função da propriedade privada. Segundo o argumento famoso de Marx, a revolução burguesa em seu período heroico se havia concebido em toga romana, para

> trocá-la em seguida por roupa prosaica e apropriada à perseguição do lucro, que vinha a ser a verdadeira finalidade dos novos tempos.

Embora aponte especificamente para a narrativa de Brás Cubas, tais acepções podem ser verificadas nas demais ficções de Machado de Assis, e, neste caso, nos contos que serão analisados a seguir. Inclusive, os narradores machadianos das narrativas abarcadas neste trabalho utilizam de signos que remetem para outros momentos históricos, em um trabalho de sátira-zombaria aos sujeitos modernos, reafirmando a práxis do autor de apontar para representações de outros tempos para esboçar o contínuo processo de aburguesamento da sociedade em suas nuances mais individuais e perversas. Assim, a literatura machadiana, deveras consciente do meio de publicação, instaura uma problematização quanto à sua composição: não só o conteúdo pode ser vislumbrado, mas igualmente a estrutura de suas obras marcam, indicam e captam, através do papel do articulador da narração – os seus narradores – a dualidade irônica do tempo burguês. Essa estética de afrontamento à figura da burguesia justamente para a própria classe burguesa surgiu com Baudelaire, Heine e Flaubert, entre 1830 e 1871, a qual pressupunha que

> [...] o artista/escritor orientasse sua estratégia de público inteiramente pela burguesia: ela é ao mesmo tempo destinatária e alvo, ou seja, a obra é "maquiada" para agradar a "vítima", enquanto a condenação, levada a cabo pela exposição, visa a outro público, ainda não visível ou localizável, portanto virtual e, obviamente, antiburguês. (BETELLA, 2007, p. 33)

Isto é, Machado de Assis utilizou das contradições estruturais – principalmente, das lacunas residuais da figura dos narradores, seja em primeira, seja em terceira pessoa – para ir muito além em seu viés crítico-irônico. Mas não só isso. Este tópico amalgama-se à fruição de um texto de teor fantástico – como são os contos aqui alinhados – que se utilizam da dissimulação presente neste tipo de textos, suspendendo o ordenamento da realidade e sua lógica para lhe atravessar com acontecimentos absurdos, que chegam a beirar a loucura. Como exposto na Introdução desta tese, os elementos fantásticos e grotescos na literatura universal aproveitam-se "do escândalo da razão" (VAX, 1974, p. 40), suspendendo momentaneamente o ordenamento característico do mundo e seus preceitos balizadores. O escritor fluminense, astuto e ardiloso em seu projeto literário antiburguês, encontrou nos contos um profícuo terreno para tal empreendimento narrativo: aliado a narradores que escondem querendo mostrar, o perfil crítico de suas composições fantásticas conta também com a supressão da realidade palpável, mesmo de forma momentânea, para incutir eventos de natureza duvidosa. Dessa forma, seus

narradores criam uma literatura com álibis diversos, solapando ainda mais o segundo nível de suas narrativas.

Um exemplo é o próprio protagonista de O Espelho. Jacobina apresenta-se a um grupo de homens como um senhor respeitável e taciturno. Ao narrar os acontecimentos que lhe ocorreram, a fim de comprovar sua tese de que o ser humano carregaria duas almas consigo – uma interna e outra externa, ele discorre sobre o caso sobrenatural do espelho que recebe de presente de sua tia, e que teria o poder de refletir essas suas almas. Para um leitor de primeiro nível, a história o entretém e o prende pelo suspense instaurado, quando, ao máximo, chama atenção para uma questão mais universalista – o conceito de alma e as dúvidas existenciais quanto à sua formação. Entretanto, em uma análise mais cuidadosa, o véu fantástico da narrativa, bem como o foco narrativo em primeira pessoa, tira a atenção da leitura de segundo nível: Jacobina é descrito como um sujeito que valoriza em demasia as aparências em uma sociedade em vias de desenvolvimento capitalista, mas ainda com traços provincianos. Ele, ao se tornar alferes, abandona a antiga prática de vida mais modesta e torna-se um potencial burguês – só se sente completo internamente ao vestir sua farda defronte ao espelho mágico.

Dessa forma, o elemento fantástico ou grotesco na literatura machadiana ataranta ainda mais as percepções médias dos leitores de jornal de sua época, deixando sob a respeitável camada de dissimulação toda a carga crítico-irônica de sua composição. Seus leitores se deparam com justificativas imbuídas pelo próprio Machado para que não levem a sério o conteúdo de suas histórias – escondendo ainda mais um segundo nível de apreensão. Em A Causa Secreta, a crítica é ainda mais evidente. Entretanto, a história de Fortunato disfarça sob o véu do grotesco as suas intenções críticas voltadas à classe burguesa, hipócrita e positivista. O sádico enfermeiro, inclusive, é descrito como um ser capitalista. Contudo, um teor mais preso à realidade é anulado, ou minimamente escamoteado, ao serem propostos eventos demasiadamente bizarros, aproximando-os à loucura. Machado de Assis exime, portanto, seus contemporâneos da autocrítica ao irromper suas narrativas com acontecimentos grotescos – "isso só pode acontecer a sujeitos malucos", "essa é uma situação deveras excepcional", pensariam seus leitores burgueses. Mas, na realidade, tanto a estrutura narratológica, quanto a suspensão das regras do mundo físico, escondem uma venal crítica aos seus próprios consumidores.

Ademais, Antonio Candido faz uma espécie de mapeamento da fortuna crítica de Machado de Assis ao apontar para dois agrupamentos de leitores de suas obras: uma antes e outra após os anos 1930. O primeiro grupo aponta para um escritor com tendências filosóficas e comedido em relação às circunstâncias sociais da sua época: por meio da fina ironia e da

sugestão de imagens, seus primeiros críticos enxergavam-no com um "*humor*, de tipo inglês" (CANDIDO, 2011, p. 20, grifo do autor), ou seja, a elegância que se unia à crítica felina, bem como uma engenhosidade da sua escrita são sublinhadas e colocadas em postos de destaque por entre os críticos e fruidores. O segundo grupo, pós 1930, denominado de psicológico por Candido, via nos narradores e personas de Machado um reflexo das disciplinas psicanalíticas e neurológicas que estavam em voga à época, inclusive alguns críticos colocando o autor e suas criações no divã do psicólogo, prendendo-os em uma círculo de análise e diagnósticos pela lupa freudiana ou lacaniana – cujo valor para a ciência literária demonstra-se pequeno e, até mesmo, insuficiente para compreender toda a sua produção (CANDIDO, 2011, p. 20). Além disso, por volta de 1940, evidenciou-se um tipo de crítica de guinada filosófica-metafísica conferida ao autor, que rechaçaram a vertente psicologizante e biográfica marcante da década anterior.

Aliás, a presente tese, sim, utilizará para análise alguns dos preceitos da psicanálise de Freud. Porém, o objetivo não é realizar uma anamnese da situação psicológica de seus personagens, e, muito menos, de seu criador: parte-se da ideia de que as dinâmicas do mundo capitalista ocidental operaram e afetaram o interno das mentalidades humanas, seus modos de atuação, de exteriorização e de convívio. Desse modo, a utilização no último capítulo dos preceitos psicanalíticos para análise quer menos, ou quase nada, expressar o cunho psicologizante da literatura machadiana, colocando seus personagens no divã da Literatura, e mais expressar de que maneira, por meio de seus protagonistas e demais elementos, deixam reverberar a influências das práticas modernas e contemporâneas nos sujeitos de seus tempos, em uma guinada e tomada sócio-históricas.

Candido conclui o seu mapeamento das tendências analíticas às obras machadianas amalgamando ambas as vertentes descritas, refirmando a necessidade de ir além da superfície ou do jogo dissimulado presente nessas narrativas. É imponente ler Machado de Assis da mesma forma que se foram construídas suas produções: com um senso de esperteza, de astúcia, de manha face o que seria irregular e estranho, para que assim manifestem-se as "as camadas profundas de que brota o comportamento de cada um" (CANDIDO, 2011, p. 20). O Bruxo de Cosme Velho, dessa maneira, a partir de seu centenário de nascimento, em 1939, deixou de ser visto como mero autor irônico, contido e ameno em suas construções linguístico-semânticas, mas "o criador de um mundo paradoxal, o experimentador, o desolado cronista do absurdo" (CANDIDO, 2011, p. 21).

É neste ponto que nas obras de Machado de Assis se insinua uma modernidade – e atualidade latente. A justaposição de universos antagônicos, o cunho fragmentário e a percepção

do absurdo banal na expressão do cotidiano marcam as narrativas presentes no século XX em diante:

> Muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos. E o mais picante é o estilo guindado e algo precioso com que trabalha e que se de um lado pode parecer academismo, de outro sem dúvida parece uma forma sutil de negaceio como se o narrador estivesse rindo um pouco do leitor. (CANDIDO, 2011, p. 22-3)

O conceito de "obra aberta", definido por Umberto Eco (2005) em texto homônimo à teoria, defende que seriam abertas as obras de arte que teriam como característica a contradição e a autorreflexibilidade, de tal modo que, mesmo tomando um texto como um organismo equilibrado e pronto, "é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade" (ECO, 2005, p. 40). A dúvida que permeia este tipo de obra não provém do texto em si, mas de lacunas que o autor mantém para que o destinatário as decifre e as complete, resultando em um processo cooperativo na produção de sentido e linguagem daquela obra. Em síntese, se posiciona como um meio "entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo" (ECO, 2005, p. 158).

E tal característica, em muitos dos contos e romances de Machado de Assis, é sugerida – o que faz com que suas obras flertem com uma modernidade descrita quase um século depois pelo semioticista italiano.

> A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície. (CANDIDO, 2011, p. 23)

A abertura nas narrativas machadianas é em grande parte ocasionada pela contraposição de elementos ou por lacunas deixadas pelos seus narradores ao longo das histórias – elementos e conceito que se fariam presentes na literatura ocidental apenas no século XX até a contemporaneidade, como é o caso, por exemplo, dos episódios da série *Black Mirror* aqui colocadas em comparação. Ademais, a ideia de desvirtuosidade de figuras heroicas, por exemplo, colocando-as sob jugo questionador de suas intenções ou de seus caráteres, também

é uma marca muito constante em obras da modernidade e da contemporaneidade. Roberto Schwarz (2012, p. 23-4), ao analisar o narrador Brás Cubas, evidencia e aprofunda mais essa visão sobre a dúvida, presente igualmente em outras composições machadianas:

> Por uma inversão que está na base da literatura moderna, a desconfiança diante da figuração – cuja inocência está posta em dúvida – não abole a realidade, mas a desloca para o próprio ato de representar, que se torna seu fundamento último, sempre interessado. [...] Assim, a representação flui francamente no elemento da vontade, ou melhor, do arbítrio, e a objetividade é no máximo uma aparência de que Brás ocasionalmente gosta de se valer. (SCHWARZ, 2012, p. 23-4)

Como será analisado no último capítulo deste trabalho e como se pretende defender como tese central, amparado por meio da argumentação empreendida, as narrativas audiovisuais aqui dispostas colocam em suspenso invariavelmente a leitura que o espectador faz diante da narração e expressão dos acontecimentos ficcionais. A aparente objetividade televisiva, neste caso, é colocada em dúvida por histórias que forçam seus leitores a um estado de constante alerta – o que é essencial para as narrativas de Machado de Assis. A aparente sobriedade de alguns personagens, a dissimulação da construção narratológica, o efeito de dissimulação das verdades e das realidades ficcionais e as lacunas deixadas pelos narradores aproximam a produção machadiana do conceito contemporâneo de obra aberta. Para não cair na ultrapassada máxima do "quem influenciou quem", convém expressar que as obras do autor fluminense antecipam, flertam, cortejam e apontam para uma modernidade literária-ficcional que ainda estava em período de pré-gestação: prévia e contemporaneamente a Machado de Assis, a tendência romântica ou positivista da Literatura não previa tal traquejo ficcional. O Bruxo de Cosme Velho anteciparia uma vertente que apenas seria mais perceptível, e expressivamente posta em voga, somente a partir do advento do século XX, ao propor uma literatura que faça do leitor parte essencial para o jogo do olhar, aplicando um relativismo irônico mais próximo da atualidade do que de seus próprios contemporâneos.

Finalizando este momento, retoma-se a questão: "O que falar sobre um autor cujas obras já foram muito abordadas?". Ao mesclar os arquejos locais com embates filosofantes, escamoteando seu viés crítico em uma armadilha narrativa e, em casos específicos, sob uma cortina de fumaça fantástica, Machado de Assis concebe uma literatura encontrada em escritores e contextos do fim do século XX, superando a objetividade apregoada desde o século XIX na literatura. A abertura de suas narrativas, bem como seus diversos níveis de percepção, faz a sua fortuna artística de maturidade flertar com o que há de mais "novo" na estética do

século XXI. Reavivar as características estilísticas e compositivas do autor fluminense, considerado o maior da Literatura Brasileira, muito embora soe como repetitivo em demasia, propõe uma constante reflexão quanto à fruição experienciada na contemporaneidade.

Uma última consideração: Machado de Assis, conhecedor de seu meio de publicação, os jornais, como abordado acima, soube manejar as tipografias em prol de seus textos, como evidenciado por Décio Pignatari (2004). Entretanto, a constatação do crítico e semioticista apenas recorta um dos traços de vanguarda de Machado – a utilização de elementos icônicos em seus textos – e pula uma das etapas mais essenciais neste processo cultural:

> [...] e como que à margem da cultura escrita, a indústria começou a gerar meios de reprodução para os signos icônicos, não-verbais. Assim, em esquemática sucessão, tivemos, dos fins do século XVIII até nossos dias: a litografia, a fotografia, as estruturas metálicas (das pontes ao arranha-céu, passando pelas edificações em geral e pela torre Eiffel), o clichê, o fonógrafo, o cinema, o desenho industrial, o rádio, a televisão, a holografia. [...] Ante esse quadro, não é de estranhar que o século XIX tenha assistido tanto ao apogeu da Literatura como ao início de sua crise, assim como se torna mais compreensível o fato de esse mesmo século ter propiciado o surgimento de uma Teoria Geral dos Signos, graças à atuação criativa do norte-americano Charles Sanders Pierce. (PIGNATARI, 2004, p. 114)

O que se quer dizer com essas assertivas? Machado de Assis, conhecedor de seu meio de divulgação e inicialmente inscrito no Romantismo brasileiro, deveras preocupado nas descrições plásticas e minuciosas, soube compreender o quão importante foi, para os novos tempos de massificação da palavra escrita, a impressão de uma imagem nas mentes leitoras. Primeiro, a experiência romântica permitiu-lhe enviesar por essa peculiaridade literária. Com a grande circulação dos jornais, o autor brasileiro captou e adaptou bem uma das características do próprio jornalismo e da mídia (até os dias de hoje): a explicitação imagética, por meio do texto escrito, a fim de criar no leitor um signo não-verbal em vias verbais. Não à toa, hoje, as páginas de jornais e de revistas abrem mais espaço para infográficos e fotografias, além de seus textos diminuírem, focalizando na transmissão imediata de conteúdo – ou seja, de signos lavrados sob espécie imagética. E Machado soube compreender tais circunstâncias de composição: suas descrições em obras mais maduras ou em processo de maturidade tendem a uma síntese abarcadora – ou seja, com poucos elementos, irrisórios adjetivos, compõe personagem a personagem, sem deixar de expressar o essencial para sua visualização imagética. É por isso que se torna uma compreensão ululante e vital perceber Machado de Assis como um grande criador de signos da literatura brasileira (senão o primeiro a explorar níveis de significado mais profundos, articulando-os a um projeto literário antiburguês).

São signos de diversos níveis de apreensão, como aduz a teoria semiótica; o uso de metassignos, representações que apontam para sua própria concepção; problematizações, não só de questões histórico-sociais, mas da estrutura composicional da prosa. Signos da ascensão da palavra escrita no cotidiano, a qual indica igualmente seu processo de marginalização, face à linguagem não-verbal presente hodiernamente. Esse parecer auxilia nesta tese ao facilitar a aproximação entre as obras literárias e audiovisuais propostas para comparação: Machado insere-se em um contexto midiático e apropriou-se da linguagem desse meio ao fundar os alicerces de sua literatura. Foi um conhecedor de estratégias variadas, todas que vasculham o íntimo da teoria semiótica, sem essa disciplina sequer ter sido descrita. Aposta no jogo de dissimulação, ancorado em águas profundas da condição humana em meio ao desenvolvimento do capitalismo industrial. Lança aos seus leitores um texto irônico, refinado, ao mesmo tempo que suspende toda suspeita de crítica nas artimanhas das narrativas.

E, por mais audacioso que possa soar, nos anos iniciais do século XXI, o feitiço do Bruxo ainda se faz sentir. Os aspectos encontrados em sua prosa mais madura revelam um autor esteticamente habilidoso e conscientemente perspicaz ao perceber um futuro à espreita do final do século XIX.

CAPÍTULO 2 – VIDA ALÉM DA MORTE

Como exposto no capítulo anterior, este é o momento da tese que oferecerá ao leitor uma espécie de escavação arqueológica dos modelos de pensamentos tornados signos escatológicos. Ou seja, nesta seção que seguirá, serão esmiuçadas as representações e atitudes diante da morte registradas no transcorrer da história da civilização ocidental. Tal labor dá-se pelo fulcro do presente trabalho, além de ser a sua própria metodologia: a da Semiótica Interpretativa de Umberto Eco, respaldada no modelo enciclopédico de construção da cognição humana. Para compreender as relações das representações que englobam a questão da morte e de cogitações de uma existência além-túmulo presentes nas obras de Machado de Assis e Charlie Brooker, é necessário mergulhar profundamente em suas concepções, vislumbrando os diversos contextos histórico-culturais que propiciaram seu surgimento.

A morte, ou melhor, a representação da morte e as reações humanas face ao esgotamento da vida são indícios sumários das diversas mentalidades na cronologia civilizatória – e, por serem signos, devem ser tomados, aqui nesta análise comparada de viés semiótico interpretativo, como partes de um *continuum*. Dessa maneira, para delinear as relações entre a vivência humana do século XIX até a contemporaneidade e as atitudes humanas diante do fim da vida, é necessário escavar a fundo nos fossos do mundo ocidental, oferecendo ao leitor da presente tese um arcabouço de informações relativos à tanatologia, o qual permitirá, por sua vez, uma precisão maior na leitura comparada, ao notar a inserção dessas narrativas machadianas e audiovisuais como parte de um fluxo semiótico. Do vislumbre e compreensão desses signos, extrair-se-ão as mentalidades humanas no decorrer do tempo, articulando-os aos eventos históricos mais marcantes, para, enfim, o leitor, munido dessas elaborações, exerça plenamente consciente seu papel interpretativo, costurando as malhas da significação coletiva ao notar que a incorporação de representações escatológicas pelas narrativas da modernidade é parte de um constructo histórico, uma vez que esse tipo de signos sempre existiram na História humana, bem como tais signos são reflexos da evolução das sociedades ocidentais, isto é, impregnados por uma carga social, política e cultural que as mantém.

Na primeira parte deste capítulo, será alçado voo para o paraíso. A representação social e artística do paraíso no decorrer dos séculos e milênios foi constante e muitas vezes articulada à esperança de vida após a morte. Já na segunda parte, retornando do mundo além-túmulo, o enfoque será às percepções humanas da morte, fonte de angústia e de inspiração para a Literatura no mundo ocidental. Mapeando e relacionando essas representações com seus contextos histórico-sociais, este momento permitirá que o leitor vislumbre a existência de vários tipos de paraísos histórica e socialmente construídos, bem como as atitudes humanas diante de

morte também se alteraram, ao passo que a civilização, logo, a cultura, se modificou. A morte e o paraíso operam como signos imperiosos da vivência humana e indicam para as relações humanas. Intentar interpretar as semioses escatológicas é, antes de tudo, um exercício de resgate histórico-social do arcabouço cultural da humanidade. É, por esses motivos, o momento deste trabalho em que impera uma toada histórica, quase documental, sendo necessária, por assim expressar, uma leitura paciente: as informações aqui expostas não são descartáveis, pois operam no interno do processo de significação das mais atuais representações. Compreendê-las é tanto instrumento imprescindível para uma pesquisa semiótica de viés interpretativo-enciclopédico, quanto modo inequívoco de vislumbrar e de discutir a própria existência humana.

O leitor deve se preparar: esse voo irá longe.

2.1 EM BUSCA DO PARAÍSO

Difícil datar a origem da crença humana na vida pós-túmulo. De acordo com os pesquisadores da História, como Delumeau (2003) e Ariès (2012), além dos estudos de Edgar Morin (1988), a imortalidade da alma tem existido desde que o homem começou seu processo rumo à civilização, como um dos primeiros traços da organização da sua narrativa e da própria vida terrena. Ainda mais, seria um esboço da sua natureza, de sua essência primordial – o desejo de imortalidade, de acordo com filósofos gregos. A tentativa de compreensão dos fenômenos escatológicos veio, no decorrer da História, articulada ao binômio vida/morte – e, assim, para se compreender a primeira seria necessário indagar a condição da segunda, estabelecendo relações entre os dois tipos de existência: a material e a metafísica. A fugacidade da vida desencadeia, desde as origens do mundo ocidental, o anseio pela eternidade – fazendo germinar, na Grécia Antiga, por exemplo, a própria filosofia, como ação perante a sensação de incompletude intrínseca à condição humana e, logo, mortal.

O desejo de estender a vivência humana, pela alma, no caso dos antigos, se torna fonte da sabedoria à época, tornando-se motor para a filosofia, para a ciência e para a arte. O mundo terreno, transitório e das aparências, é continuamente contraposto na literatura grega a outro, estável, perfeito e imaterial – evidência da ânsia de perenidade e do desejo de conhecer o absoluto. E, baseados nestas concepções, os gregos instituíram, interpretaram e organizaram o mundo à sua volta, buscando a harmonia, o bem e a justiça como preceitos basilares da civilização, aos moldes do que era imaginado em uma vida no além. Isso possibilitou a germinação de dicotomias que serão caras a processos históricos posicionados milênios depois destas sociedades, como visível/invisível, eterno/imortal, puro/impuro e belo/feio.

Dessa forma, delineia-se a base para a filosofia da escola pré-socrática – a natureza, a essência, a realidade fundamental da existência humana como escopo especulativo para compreensão do princípio fenomenológico da morte. Também é a base da mitologia grega, desenvolvida através da compreensão da efemeridade da vida em contraposição a um mundo imaterial e sobre-humano, o dos deuses. Dentre eles, encontra-se Hades, rei do submundo ou dos mortos – irmão de Zeus, o qual cuidava de dois domínios: o Érebo, onde as almas ficavam para serem julgadas e o Tártaro, local mais profundo e desesperador, no qual os Titãs estavam aprisionados. O governante dos confins subterrâneos da Terra regia seus territórios escatológicos e era odiado pelos mortais, como descrito na própria Ilíada de Homero, datada do século VIII a.C., sendo chamado por seus codinomes para evitar sua evocação (BRANDÃO, 1986, p. 79). Entretanto, este apenas cuidava deste mundo, sendo Tânato a verdadeira entidade da morte e responsável pela partida para o além.

Além destes territórios, havia também as ilhas dos Afortunados e os Elísios, estes os quais assumem posteriormente a configuração de campos. Enquanto o submundo, com a melancolia do Érebo e o sofrimento no Tártaro, tenebrosos e mórbidos, reunia más almas, o "paraíso" dos gregos recebia as boas, normalmente heróis, os puros e bem-aventurados em vida. No canto IV da Ilíada, o poeta descreve um local onde as pessoas viveriam alegres, sem temporais ou invernos, em que a terra iluminada fosse suavemente soprada por uma brisa marinha. O eu-lírico referia-se a tal lugar como Elísios. Ali floresciam em abundância vegetais, frutos e cereais, estando livres do frio, da fome e de pestes, em um descanso pacífico. Esta bela paisagem é antecessora à concepção cristã de Jardim do Éden, uma vez que se configura como uma espécie de paraíso terreno, pertencente ao mundo material, cujos moradores permaneceriam ali por mil anos – afastando a sua identidade da vida terrena – até sua reencarnação (MÉNARD, 1991, p. 156).

Contudo, a crença em uma vida após a morte não foi exclusiva de civilizações greco-romanas: esteve inexoravelmente presente em outras religiões pagãs mais antigas, como o caso dos egípcios. Sobre este ponto, convém explicitar o pensamento de Heródoto (1950, p. 203), historiador do século V a.C.:

> Os Egípcios dizem que Ceres e Baco possuem um poder soberano nos infernos. Foi também esse povo o primeiro a afirmar que a alma do homem é imortal e que, morto o corpo, transmigra sempre para o de qualquer animal; e depois de haver passado assim, sucessivamente, por todas as espécies de animais terrestres, aquáticos e voláteis, torna a entrar num corpo de homem, realizando-se essas diferentes transmigrações no espaço de três mil anos. Sei que alguns Gregos esposaram essa opinião, uns mais cedo, outros mais tarde,

> considerando-a como sua. Não ignoro seus nomes, mas prefiro não mencioná-los.

Assim, para o pai da História, os egípcios emprestaram aos gregos todo um repertório tanatológico: a crença em uma vida consciente após a morte é perceptível na preocupação do antigo povo norte-africano com o mundo do além e suas implicações, como a reencarnação, dadas as incontáveis tumbas, cheias de objetos de valor e tesouros, e ritos abundantes descritos em documentos histórico-arqueológicos, como forma de preparação para a existência imaterial. Os gregos, por sua vez, focalizando nas relações dicotômicas material/imaterial e imperfeição/perfeição, negligenciaram o cuidado extremo com os corpos e sua ostentação face ao mundo "da espera", mantendo apenas os rituais e preparação corpórea com essências e vestes brancas, representando a pureza, e transferiram, como a própria filosofia de Platão e os pensamentos aristotélicos, toda sua carga significativa para a existência vivo-corpórea – o que se faz neste mundo indicará a qual lugar *post mortem* determinado indivíduo pertenceria. Pensar, indagar e agir em vida é, dessa forma, uma preparação para a morte, parafraseando o orador e político Marco Túlio Cícero, do último século antes de Cristo.

2.1.1 Ao topo do empíreo: origens do paraíso cristão

Desde a Antiguidade até a instituição do cristianismo, as representações da morte e do além fazem-se presentes como modo de organizar a prática cotidiana e o mundo, atribuindo-lhes sentido, o que foi herdado pelos romanos e cristãos dos antigos gregos e egípcios – em um processo de absorção, troca e apropriação culturais.

> [...] os grandes reinos dos Céus, que se sobrepõem aos maus Infernos e se tornam paraísos (cristianismo), ou que os negam pura e simplesmente (Egipto), são produto de uma evolução social e ideológica na qual se espiritualizaram as noções de divindade e de "duplo", na qual os obstáculos que se erguem no decurso da viagem do morto se transformaram já em juízo moral (MORIN, 1988, p. 139)

Não é de se menosprezar que textos fundadores da iconografia cristã, como o Gênesis, possuam signos muito semelhantes aos encontrados em lápides gregas ou em escrituras egípcias, isso porque o judaísmo e outras fontes pagãs inspiraram a arte, a literatura e a teologia cristã, legitimando e estruturando as narrativas acerca da vivência paradisíaca. Do *Aaru* egípcio até o Éden do Antigo Testamento, a vida pós-túmulo foi se afastando de um local de passagem para uma encarnação futura, aos moldes da África setentrional ou dos gregos, para se tornar morada definitiva daqueles considerados justos, bons e virtuosos, por um lado, e, de outro, local

físico descrito como um jardim, aos moldes dos Campos Elísios, no qual toda a aventura humana, pela mística cristã, teria iniciado.

Nestas circunstâncias que a aura paradisíaca começa a tomar forma e sentido, análogos aos conhecidos pela modernidade. A palavra "paraíso" até meados do século XVI, era sinônimo apenas de jardim, mais especificamente do jardim do Éden, ou seja, morada inicial e fundação da humanidade por Adão e Eva, onde estes foram aliciados pelo pecado e sofreram com a ira-justiça divina. Até então, não havia relação direta entre este espaço material com a promessa de vida eterna.

> As cosmografias medievais e os mapas mundiais (*Mappae Mundi*) confirmam a convicção de então de que o Paraíso se encontraria em algum lugar da Terra. Enquanto Jerusalém ficava quase sempre no centro do mapa, o Paraíso era posto longe, no Leste da Ásia, freqüentemente como uma ilha no oceano que rodeava os continentes, ou ainda separado por uma parede de fogo. Era rodeado por um muro com um só portão, que estava fechado, e era simbolizado pelas figuras de Adão e Eva sob a árvore ou os querubins com a espada, às vezes também por uma fonte de onde saíam os quatro rios. (KRAUSS, 2006, p. 109-10)

A reverberação mitológica, assim, se torna evidente na representação paradisíaca na Idade Média como um local físico. Com o passar dos tempos, e principalmente graças às descobertas científicas e geológicas, às artes e ao pensamento teológico-filosófico da época, começou a significar cada vez mais o lugar da felicidade absoluta, migrando a ideia de repouso e de preparação dos Elísios, ou do próprio Éden, para o imaginário de um lugar onde o gozo divino não acabaria. E esta mudança no estatuto paradisíaco, segundo os pesquisadores tanatológicos, ocorreu graças a união de fatores – como as descobertas astronômicas que alteraram a visão que os humanos tinham do próprio céu.

Um detalhe a ser destacado é a ausência de relação até este momento histórico das palavras "paraíso" e "céu". No século XXI, ao contrário, atendem ambos os vocábulos como sinônimos, porém, no início do tempo cristão, não havia esta sobreposição de significados. Isto porque

> Nos primeiros séculos da era cristã, a evocação da felicidade em uma natureza abençoada remetia no mais das vezes ao paraíso perdido por Adão e Eva ou um novo jardim do Éden habitado pelos justos à espera da ressurreição. [...] Essa evocação cristã de um jardim de felicidade, terra venturosa das origens tornada morada onde os eleitos estão já no repouso e na paz, muito cedo se enriqueceu de elementos tirados das tradições religiosas e poéticas dos gregos e dos latinos. Os temas da idade de ouro, dos Campos Elísios, das Ilhas Afortunadas e do paraíso órfico prometido aos iniciados, com suas campinas

> coloridas de flores e suas árvores carregadas de frutos, fundiram-se, assim, com o pomar das origens. (DELUMEAU, 2003, p. 123)

Havia dois "paraísos" – o terrestre, onde viveram Adão e Eva, e um segundo, celeste, com as almas dos bem-aventurados; e um céu, o físico, das estrelas e dos planetas, que começava a sofrer expansões e modificações, desde Aristóteles e Pitágoras até, no século II d.C., com Ptolomeu e seus estudos geocêntricos, os quais serviram como base e argumentos para o pensamento cristão dos séculos seguintes. Claudio Ptolomeu foi um cientista, matemático, geógrafo e astrônomo de Alexandria, e defendeu a centralidade e o estado de repouso do planeta Terra em relação ao universo, uma vez que outros planetas, estrelas e satélites, para o greco-egípcio, orbitariam em torno da esfera terrestre, em movimentos perfeitamente circulares – uma herança também dos estudos de Aristóteles. Facilmente, as ideias de Ptolomeu foram absorvidas pelo imaginário cristão por possibilitar a coexistência de diversos "céus" – o início de uma ascensão vertical, em direção ao divino.

> A assimilação da eternidade bem-aventurada à vida em um jardim abençoado é sensível em um texto durante muito tempo atribuído a são Cipriano, [...] datável da metade do século III. O "lugar do Cristo, lugar da graça" é aí descrito como "uma terra luxuriante cujos campos verdejantes se cobrem de plantas nutritivas e conservam intactas flores perfumadas". [...] Tratar-se-ia da primeira evocação detalhada da morada definitiva dos eleitos sob os aspectos de um jardim eterno. (DELUMEAU, 2003, p. 127)

Mas é a partir do século V que há uma grande fixação destes locais paradisíacos na mística cristã, graças à expressiva veiculação dos escritos do Apocalipse, de São João, e dos estudos do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, de acordo com o historiador francês Delumeau (2003). A publicação de textos com influência de Proclo, da escola neoplatônica de Atenas, ou seja, de até meados do século V, dotados de uma linguagem poética e de uma coerente exposição de ideias, foi considerada como expressão autêntica do neoplatonismo ateniense e da tradição cristã concomitantemente. Em sua obra *Corpus Areopagiticum*, de 532 d.C., há o tratado *Da hierarquia celeste* que explicitava, pela visão do bizantino convertido ao cristianismo, toda a estrutura do paraíso, em todas as suas esferas, divisões e ordens angélicas – delineando, com fortes tendências platônicas, o trajeto da alma humana a partir do abandono do corpo material até sua ascensão aos céus.

> A Antiguidade pagã atribuía aos principais deuses do Olimpo o governo dos sete planetas e o controle das influências que daí decorrem sobre os humanos. O Areopagita contribuiu, mais que qualquer outro, para cristianizar esse mito,

> permanecendo no interior do universo que o astrônomo e geógrafo grego Ptolomeu descrevera. (DELUMEAU, 2003, p. 43)

Ademais, os séculos seguintes foram de absorção coletiva das imagens dos livros do Apocalipse, verdadeiro reservatório de representações paradisíacas – como o sucessivo uso do número sete, as imagens da multidão dos eleitos em um local etéreo, a Jerusalém celeste, "que brilha e cujas muralhas têm fileiras de pedras preciosas" (DELUMEAU, 2003, p. 34), o trono de Deus e do cordeiro santo. Embora o oriente cristão tenha admitido o Apocalipse no cânone bíblico apenas no século XIV, o Ocidente usufruiu de maneira abundante o "Livro das Revelações" e dele tirou enorme extrato iconográfico (DELUMEAU, 2003, p. 35), a exemplo da tapeçaria e dos vitrais medievais, sempre recuperando as "visões do além" ou as cenas da escatologia cristã.

Ariès, em *História da Morte no Ocidente*, ao descrever as estruturas funerárias do bispo Agilbert, em 680, em Jouarre, analisa a simbologia do sarcófago do religioso, em analogia à representação celeste em voga à época. A glória de Cristo, que ocupa figura central na pequena escultura, rodeada pelos quatro evangelistas, e a ressureição dos mortos no final dos tempos, é retirada diretamente dos textos apocalípticos. "Não há julgamento nem condenação" (ARIÈS, 2012, p. 51), uma vez que era a mentalidade da época acreditar que os corpos, logo os mortos, pertencem a Deus e esperariam em letargia até o dia do grande retorno, ou seja, a ida definitiva ao paraíso – o qual gozava de poucas ou irrisórias descrições à época, como percebido pelo historiador francês e por seu conterrâneo Delumeau (2003). O futuro em um local majestoso e belo era assegurado aos fiéis cristãos, dado como certo e irreparável, pelas escrituras e pela massiva atuação no imaginário coletivo que os textos do Apocalipse trouxeram à época. Entretanto, com a propagação das ideias que mesclavam concepções platônicas com a mentalidade religiosa cristã – em destaque, a escatológica, esta atitude indulgente diante da morte sofreu alterações entre a Alta e a Baixa Idade Média.

De uma *morte domada* ou *domesticada*, ou seja, circunscrita nos parâmetros cristãos de uma aguardada espera e serena entrega ao mundo imaterial, tendo em vista a salvação coletiva àqueles que buscaram a Deus e a Igreja no seu trajeto terreno, a morte começa a ter um efeito individual, de caminhada particular, ao se conscientizar da *morte de si mesmo* (ARIÈS, 2012, p. 49). Modificam-se, ao mesmo passo, o destino dos homens e as representações paradisíacas. As *Ars Moriendi*, que simulavam o momento do *transitus*, ou seja, as ações e ritos dos últimos instantes de vida de um moribundo, são um exemplo dessa mudança de mentalidade.

Embora tenham sido publicadas apenas no século XV em forma de compilado, as xilogravuras e textos de "A arte de morrer" – sua tradução do latim – estiveram presentes durante todos os períodos da Idade Média e serviam como um guia de conduta destinado a leigos, mostrando práticas, orações e atitudes que o enfermo e seus entes deveriam adotar para ajudá-lo durante a sua morte e na passagem para a vida eterna. E estas imagens e textos são grandes símbolos da maneira com que os indivíduos medievais visualizavam, até então, a vida no além – ou melhor, a sua entrada: a maioria das gravuras retratam o doente em seu leito, no tão aguardado encontro com a morte e com a vida eterna, e à sua volta, constantemente estão desenhadas figuras familiares e uma legião angélica ou infernal. O paraíso e o inferno, assim, se faziam presentes momentaneamente no mundo terreno, diante do moribundo que assiste "extasiado por um espetáculo do qual aqueles que o cercam nem sequer suspeitam" (ARIÈS, 2012, p. 110).

No seio da herança dos livros do Apocalipse, a alegoria do bem e do mal começa a se fazer mais recorrente e mais corpórea nas representações do Juízo Final. Com efeito, os textos e as imagens da *Ars Moriendi* sugeriam como o próprio moribundo deveria se conduzir, a partir de uma reflexão mais interiorizada, para uma entrega de corpo e alma à salvação eterna. "É o homem livre que se tornou seu próprio juiz. O céu e o inferno assistem como testemunhas ao combate do homem com o mal [...]." (ARIÈS, 2012, p. 110). O paraíso não está mais em uma ilha perdida na vastidão oceânica – mas, sim, aparece no leito de morte do indivíduo com toda a legião de anjos e santos, em uma verdadeira visão imersiva, quase uma invasão, no plano terreno de uma realidade mística. Não são representados os combalidos em direção ao mundo imaterial – este abre-se em uma espécie de epifania aos que estão a um triz de se desprender da materialidade. A representação do paraíso, assim, fica renegada a sugestões de imagens a partir de elementos ou de símbolos próprios a cada esfera: do paraíso, descem os anjos, os santos, os justos que indicam o caminho da salvação e da paz; do inferno, sobem os demônios, anotando nos livros de contas as ações humanas e representando seus vícios.

Isto leva este apanhado histórico a interpretar que uma das mudanças na mentalidade medieval foi justamente a união e o desenvolvimento dos acontecimentos do primeiro milênio: a publicação do Apocalipse, a mudança de concepção astronômica, logo da arquitetura celeste, e a dissolução da filosofia clássica na mentalidade cristã contribuíram para uma construção mais corpórea e física do paraíso e de seus elementos. Ao passo que a tendência concomitante era a de verticalizar o constructo celeste, propagava-se desde o início da era cristã uma atitude horizontalizante das representações paradisíacas – o homem, diante de sua morte, toma consciência de seu trajeto terreno e vislumbra, mesmo que for por instantes, à sua frente, uma

amostra do que lhe aguarda do outro lado da vida, promovendo um processo de enfoque na narrativa individual. O caminhar da vida é terreno, logo, imperfeito; a morte, em seu estado puro, é inércia, perfeição.

> Essa imobilidade remete a uma doutrina, ao mesmo tempo teológica e física, que afirmava que a perfeição reside no fixo e no estável e a imperfeição, no movimento e na mudança: o céu superior era o lugar da estabilidade eterna. Em um paraíso assim concebido, não nos movemos, contemplamos. A ênfase na horizontalidade decorria da imobilidade na contemplação. A espiritualidade ortodoxa ensinava que a perfeição da ascese é a impassibilidade. [...] A Bíblia, portanto, convidou vigorosamente a olhar para o céu. A literatura e a arte cristãs não deixaram de responder a esse convite. (DELUMEAU, 2003, p. 267-69)

O cenário pinta-se paradoxal neste momento histórico. Por um lado, lampejos que tendem à concretude de figuras imateriais no plano terrestre – em vias horizontalizantes. A busca pela salvação em modelos cristãos através de uma reflexão das consciências coletiva e individual, a qual estava ainda articulada a ditames pagãos. Por outro, um caminho que parecia ser esboçado em um fluxo de baixo para cima, e vice-e-versa. Da terra, os indivíduos observavam pequenas faíscas divinas; do céu, as imagens imateriais começavam a tomar cada vez mais forma. E todo este processo pode ser avaliado como fruto das sensações análogas a uma época demasiadamente mística e fabulativa, permeada por narrativas e relatos abundantes de uma experiência religiosa ainda muito ascética, a qual estaria cada dia mais interessada em descrever os mistérios da vivência no paraíso, criando expressões culturais que imaginavam, pautadas na vida terrena, as figuras do além.

A dicotomia grega material/imaterial incorporada ao cristianismo começava a promover mudanças na mentalidade dos indivíduos já no final do milênio medieval. Afastado durante séculos da tentativa de se imaginar a fisionomia dos elementos celestes, por encarar a própria vida como um rito de passagem – daí a expressão de Le Goff ao indivíduo medieval, o *homo viator* (LE GOFF, 1989, p. 13) – intrínseco ao todo ser humano e seu destino legítimo era a morte, a salvação, sendo inclusive aguardada com resignação, o imaginário da Idade Média começa a ser alterado e se distanciar de um fado resoluto, dado e seguro de salvação, constantes na iconografia do início do tempo cristão, para, em comunhão aos textos apocalípticos sobre o Juízo Final, fazer germinar uma atitude de receio diante do esgotamento da vida. Isso, por sua vez, ecoou na cultura e nestas representações de maneira muito particular: o paraíso e o inferno não estavam mais distantes, pois se faziam cada vez mais próximos, visitando o doente. O

caminho a ser trilhado pelas almas dependeria apenas delas mesmas – e seu destino seria traçado pelo juízo moral das ações em vida ou do seu arrependimento.

> Assim aos santos círculos mais vivo
> Júbilo mostram no girar, no canto
> Ante o rogo piedoso e compassivo
>
> Quem, por chegar a morte, sente espanto,
> Para lograr no céu viver divino,
> Da eterna chuva desconhece o encanto.
>
> Quem sempre reina, é uno, é duplo, é trino,
> Em três, em dois, em um sempre perdura,
> Não abrangido – e tudo abrange – em hino
>
> De tão suave e cônsona doçura
> Dos coros foi três vezes aclamado,
> Que um prêmio fora da virtude pura. (ALIGHIERI, Paraíso, XIV, 22-33)

O trecho acima retirado do Paraíso de Dante Alighieri exemplifica a crença na paz paradisíaca face as ações em vida: para os virtuosos, não há o que temer com a chegada da morte, pois, no outro lado da existência, a doçura e a paz os aguardam. A carga moralizante dos preceitos religiosos dessa época guiava seus fiéis à busca pela salvação divina, incutindo um receio diante de sua chegada.

Nos anos finais da Idade Média, "Percebemos aqui essa mudança no espelho da morte: *speculum mortis*; poderíamos dizer, à maneira dos autores da época. No espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade." (ARIÈS, 2012, p. 65). E tal mentalidade é reafirmada, entre 1150 e 1250, pela modificação da geografia do além: o Ocidente presenciou a introdução definitiva do Purgatório no discurso e na prática religiosos (LE GOFF, 1989, p. 18). O texto do II Concílio de Lyon, ocorrido em 1274 já mencionava as "penas purgatoriais". Em 1439, o Concílio de Basileia-Ferrara-Florença, na cidade italiana, inclui como doutrina da Igreja o "purgatório", reafirmado, em 1545, pelo Concílio de Trento. A criação de um espaço intermediário entre paraíso e inferno indicava a certeza do julgamento, individual ou coletiva, da vivência terrena, já que com o crescimento das cidades e do comércio novas dinâmicas sociais apareceram, fazendo com que o cristianismo tenha que enfrentar um novo desafio: o crescimento do número de hereges e a necessidade de incluí-los novamente no seio da Igreja Ocidental, como é o caso dos mercadores – indivíduos que seriam penalizados pelo vício da avareza ou da corrupção antes, fadados ao inferno, e que possuem uma segunda chance de adentrar a glória divina (GUREVIČ, 1989, p. 165).

Dessa maneira, a criação do purgatório e o início do ressentimento à morte têm respaldo nas adversidades sentidas no âmago da sociedade, que vivenciava transformações e novas circunstâncias as quais poderiam repelir os fiéis.

> As novas estruturas do Além e as da sociabilidade entre membros de uma mesma confraria reforçavam, por conseguinte, o apego dos citadinos à sua maneira de viver. Essas estruturas eram a recompensa do trabalho, que as ordens mendicantes exaltavam, juntamente com a vida activa e a justa distribuição das riquezas. Um ou outro pregador apocalíptico bem podiam condenar as novas babilónias e erguer fogueiras onde se consumiam as vaidades. Extinto o fogo, as condenações eram esquecidas e mercadores e artesãos podiam, sem qualquer vergonha, regressar às suas actividades e aos seus prazeres. (ROSSIAUD, 1989, p. 116)

Além disso, é entre os séculos IX e XII, que o empíreo começa a ser nomeado e definido. Como exposto anteriormente, até a Baixa Idade Média, havia apenas dois espaços paradisíacos: de um lado, o jardim do Éden, que aos poucos foi amalgamado ao paraíso, local dos eleitos. Além destes dois, surge o empíreo, o centro do reino de Deus, onde normalmente é representado sentado em seu trono, rodeado de anjos e boas almas – seria este a esfera da contemplação, permeado de fogo e luz, que envolvia todos os outros círculos divinos.

Dessa forma, a arquitetura divina parecia ficar mais complexa ao passo que o discurso cristão atenuava-se e implementava um maior controle nos corpos e nas mentes dos fiéis, tendo em vista as mudanças sociais que ocasionariam, em resposta, um alargamento nos espaços divinos e em suas representações. A certeza de uma vida no além contínua e em paralelo à da vivência terrena foi progressivamente substituída por um temor diante do Juízo Final e do destino da alma. Além disso, durante esta época, de acordo com Delumeau (2003), houve uma intensa produção literária cristã que descrevia visões e aparições divinas na cristandade latina, o que pode ser lido como índice da contrapartida paradoxal de uma necessidade maior de realismo da época. As "viagens da alma", escritas em latim, foram um gênero literário de sucesso até o século XII, sendo compostas por todo o Ocidente e difundidas principalmente nos mosteiros (DELUMEAU, 2003, p. 76).

> As "viagens do além" oferecem descrições dos sofrimentos *post-mortem*, frequentemente mais longas e detalhadas que as evocações paradisíacas. Além disso, estas últimas desdobram-se por vezes entre Jerusalém celeste e um *locus amoenus*, uma espécie de paraíso terrestre redescoberto, integrado ou não ao paraíso definitivo. De fato, por muito tempo foi mantida a concepção segundo a qual os justos esperam em um jardim abençoado a ressureição geral e a passagem à eternidade bem-aventurada. [...] Mas a adição de todas essas

> visões, por um processo de acumulação, enriqueceu o imaginário paradisíaco. (DELUMEAU, 2003, p. 76)

O autor também menciona outras diversas visões que focalizaram na descrição deste *locus amoenus* paradisíaco, lugar de todas as felicidades, onde não se conhece a fome, nem a sede, nem temperaturas extremas, nem a doença, nem o sofrimento. As visitas ao além avistaram, cada vez mais, um paraíso mais corpóreo, próximo à realidade, recuperando a longa presença de verdes pastagens, sinônimo de alegria, na História, como o próprio jardim do Éden do Gênesis. Dessa forma, "uma longa tradição bíblica associou, em seguida, felicidade e natureza", como também a imagens tiradas do *locus amoenus* da poesia antiga (DELUMEAU, 2003, p. 122-5).

Santo Agostinho, teólogo e filósofo dos anos iniciais do cristianismo, já no século IV, utiliza a expressão "*paradisus paradisorum* [o paraíso dos paraísos]", demarcando a assimilação entre paraíso terrestre e paraíso celeste. Ao mesmo passo, Santo Ambrósio transporta os privilégios do paraíso terrestre para a eternidade bem-aventurada, descrevendo um espaço onde as almas gozariam de uma serenidade incomparável (DELUMEAU, 2003, p. 127). Desde cedo, estas descrições do além se fizeram presentes no discurso eclesiástico, unindo aos poucos ambos os paraísos, habituando os fiéis a imaginar a graça divina como uma campina alegre, verdejante e florida. Assim, a introdução no final do milênio do *locus amoenus* no espaço paradisíaco foi de fácil absorção pela massa de fiéis e sacerdotes, fazendo com que o paraíso terrestre invadisse os espaços celestes (DELUMEAU, 2003, p. 135).

Além de uma descrição mais minuciosa do espaço bucólico paradisíaco, houve também outra atitude concomitante. Com o desenvolvimento urbano e a exaltação da cidade experimentados a partir do século XII na Europa ocidental e central, a maioria das ordens religiosas novas – especialmente os dominicanos e os franciscanos – implantaram-se nas cidades para ali desenvolver seu labor catequético e apostólico. "O discurso sobre o paraíso e sobretudo a iconografia referente a ele refletiram naturalmente essa orientação de civilização" (DELUMEAU, 2003, p. 115), começando a descrever ruas, casa, muralhas e até mesmo uma cidade inteira. O paraíso, no final da Idade Média, tornou-se mais físico, alinhado à mentalidade e às novas dinâmicas em voga à época. Da terra, as viagens do além vislumbravam um paraíso urbano, rodeado de verdes pastos, onde são acolhidos, por uma luz incessante, os bem-aventurados e os justos, celebrados com música, cores e alegria. Do alto, a luz divina – o empíreo – com o cordeiro de Deus exposto e a legião de anjos e santos.

Quanto à construção do paraíso na Baixa Idade Média, impossível não se referir a Dante Alighieri, que edificou seu *Paraíso* de maneira deslumbrante a partir de *A hierarquia celeste* do Pseudo-Dionísio, como afirma Delumeau, influenciando ainda mais massivamente o imaginário coletivo à época. Se antes da metade do primeiro milênio houve a convergência das imagens do "paraíso terrestre", "paraíso da eternidade" e "céu", é por volta dos séculos X e XII que começam a ser compreendidos como partes de um todo, uma vez que foram delineadas as estruturas celeste e infernal, divididas em diversos níveis, que corresponderiam ao grau de beatitude dos fiéis – e uma sala de espera, o recém-fundado purgatório. No inferno dantesco, são nove círculos, cada um representando uma alegoria aos vícios humanos; no purgatório, apresenta-se uma espécie de montanha onde os arrependidos aguardam julgamento e em seu topo o jardim do Éden; e, enfim, o paraíso, composto por sete céus móveis da lua e dos planetas e três fixos – o céu das estrelas, o céu cristalino e o empíreo, morada dos bem-aventurados junto a Deus.

> Lá alto há luz de tanta claridade,
> Que Deus visível faz à criatura,
> Que em vê-lo tem da paz a f'licidade.
>
> Ela se estende em circular figura,
> Tão vasta que o seu âmbito faria
> Ao sol desmarcadíssima cintura.
>
> Um raio era o que dela aparecia
> Refletido no Móbile Primeiro,
> A que assim vida e influxo principia.
>
> Qual em cristal do próximo ribeiro
> Se espelha, como para ver as flores
> E verdura, que o vestem, lindo outeiro,
>
> Miravam-se, da luz aos esplendores,
> De degraus em milhões almas tornadas
> Da terra para os célicos fulgores. (ALIGHIERI, Paraíso, XXX, 100-114)

A descrição encontrada no poema dantesco sobre o Paraíso expõe o cerne da cosmologia cristã da época: ao centro, o empíreo, a rosa mística, dotada de uma luminosidade e pureza indescritíveis aos olhos do poeta. Interessante sublinhar a relação aqui estabelecida entre a contemplação da divina luz, que deslumbra o eu-lírico, e os elementos bucólicos, na esteira do *locus amoenus* da tradição greco-romana. O rio de luzes cercado por flores evidencia a amálgama da cultura da época: escrito no século XIV, o Paraíso de Dante Alighieri sintetiza as acepções correntes de seu tempo ao representar as circunstâncias escatológicas de modo mais

físico, com a tendência de relacionar o ambiente bucólico, símbolo da Antiguidade Clássica, com a paz celestial.

Assim estava traçado o caminho para o paraíso na cosmografia cristã: os três céus superpostos do judaísmo – o do ar, o dos astros e o de Deus, unem-se às representações clássicas e medievais de outras esferas: o "céu cristalino", motor do universo, e o "empíreo", fonte da luz divina e morada final (DELUMEAU, 2003, p. 47). Este último, na parte mais elevada do céu, foi descrito por Dante como a "rosa mística", uma de suas invenções mais intrigantes – em um espaço onde tudo é luz e incorpóreo, centralmente ocupa a figura de uma rosa, representação poética de Deus e do coro dos bem-aventurados. Apoiado pelo princípio hierárquico definido pelo Areopagita, o poeta florentino quis significar, assim, que nem todos os eleitos e espíritos celestes têm a mesma capacidade de beatitude e, logo, a mesma possibilidade de alcançar determinados níveis de salvação – o que seria reafirmado pelas interpretações dos escritos de são Tomás de Aquino e pela criação do próprio purgatório (DELUMEAU, 2003, p. 44).

Dessa maneira, o imaginário cristão empenhou-se em mostrar horizontalmente lampejos do céu superior e inteligível, e o fez avivando os modelos pagãos, articulando-os em uma ascensão para o divino por meio das diferentes escalas cósmicas do universo, determinadas por juízos ético-morais. O trajeto ao paraíso e suas segmentações "tem seu lugar em uma cosmologia coerente que desce do simples ao múltiplo, do topo dos céus à terra, da luz à escuridão, do mais espiritual ao mais corporal." (DELUMEAU, 2003, p. 50). Embora na Antiguidade não houvesse essa divisão interna ao cosmos divino, sendo apenas representados os Campos Elísios, como reduto dos escolhidos, e o monte Olimpo, como morada divina, o cristianismo toma de empréstimo a essência destas imagens – a alma, o "duplo", se desvincula de sua carcaça material, "podre" e "inferior", para alçar voo pelas imbricações paradisíacas, melhor definidas e arquitetadas no decorrer do tempo medieval. Se à época dos gregos, a vida após a morte era a preparação para uma reencarnação futura, para os cristãos tornou-se espaço definitivo dos bem-aventurados e dos escolhidos – os quais seriam selecionados e divididos através de um julgamento moral de suas atitudes em vida. No degrau mais alto dessa subida, o "empíreo" que é:

> [...] imóvel. Para os intelectuais da Idade Média, discípulos de Aristóteles, o estado estável é sinônimo de perfeição; é a fonte e o fim do movimento. Os habitantes do paraíso, porque são incorruptíveis e estão a salvo de toda mudança, apenas podem residir em um lugar totalmente estável. (DELUMEAU, 2003, p. 54)

Na travessia da Idade Média para a denominada era moderna, a verticalidade paradisíaca era central às representações divinas – e em seu topo existia o empíreo, centro de luz divina, reconhecido por ser a morada definitiva de Deus. Inclusive, até a contemporaneidade, muito dessa visão medieval permeia o imaginário coletivo e religioso, incorporando signos que remetam a essa ascensão, como o caso de escadas e escadarias, tornadas símbolos da atitude virtuosa e do exercício da santidade a caminho do céu. A obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, é basicamente construída sobre esse simbolismo, sobre o desejo de estar no alto. "No discurso cristão, a escada muitas vezes figurou, portanto, a difícil subida gradual para a virtude. Mas, sem contradizer essa função, ela também serviu, ao menos no Ocidente, para enfatizar as visões escatológicas" (DELUMEAU, 2003, p. 276). Sendo, portanto, um percurso seguro que desemboca no lugar da felicidade eterna.

Dessa forma, a orientação vertical, presente nas ascensões dos santos e anjos e nas escadas, foi durante muito tempo presente na mentalidade cristã até a modernidade, como na arte gótica. O olhar voltado para o céu está intrinsecamente ligado à atitude religiosa, principalmente no cristianismo latino, como bem sublinha Delumeau (2003, p. 278-9), "em que o Apocalipse ocupou tanto espaço". Em suma,

> Na ideologia cristã medieval as linhas valorizadas são as do alto e do interior. O ideal, o programa proposto ao cristão, é o da subida e da interiorização. Aqui o espaço da narrativa é o do Além, de um novo Além que se coloca numa perspectiva de esperança e de reforço das possibilidades de salvação através da prova do purgatório, punitiva e purificadora. Os gestos são os da descida, do itinerário horizontal e da subida. Aliás, o movimento recomendado deve ser aqui inverso ao movimento realizado, pois que se trata de escapar a esse interior mau. O processo bom é portanto entrar-atravessar-sair. (GUREVIČ, 1990, p. 170)

A atitude autorreflexiva do moribundo diante de sua morte, aliada a descrições cada vez mais vivas e realistas do paraíso, posicionado no mais alto degrau da hierarquia celeste, em conjunto às heranças clássicas e desenvolvimento urbano-tecnológico, fizeram do paraíso um local mais físico, próximo ao mundo material. Surgia, no horizonte do Renascimento, a Jerusalém celeste, terra prometida de paz e de alegria para os seres humanos purificados, até o século XVI. Aliás, esta é uma das características principais das obras e das ideias da Renascença europeia: a valorização do conceito de imitação da realidade, recuperando padrões greco-romanos, o que, por sua vez, influiu e estimulou ainda mais, na arte cristã ou profana, representações mais físicas, cultuando a perfeição. "Do século IV ao século XVI, os artistas cristãos deleitaram-se também em evocar a Jerusalém do alto como uma cidade inteira,

transfigurada" (DELUMEAU, 2003, p. 113), tendo como modelo as urbes que se formavam, os grandes palácios e igrejas que eram cada dia mais presentes no cotidiano dos indivíduos, interpenetrando-se o sagrado e o profano.

No primeiro milênio da era cristã, as representações do além-túmulo limitavam-se evocar o mundo imaterial por imagens simbolizando a ressurreição. Já no fim da Idade Média, a eternidade é simbolizada pela entrada em um espaço definido, com elementos urbanos e paisagem bucólica. E isso dadas as atitudes culturais do momento compreendido pelo anteceder do Humanismo e do Renascimento, apreendendo imagens anteriormente relacionadas aos Elíseos e às Ilhas Afortunadas, em uma corporificação que diz respeito à redescoberta do corpo, elemento da estética artística de meados do século XV.

> A atração que a literatura bucólica da Antiguidade exerceu sobre a cultura da Renascença, em via de formular-se a partir de Petrarca, certamente desempenhou, portanto, um papel importante nessa valorização da natureza. (...) Outros fatores explicativos devem entrar em linha de conta, em particular, conseqüência indireta das Cruzadas, a lembrança dos pomares que os ocidentais descobriram no Oriente. [...] Além disso, sem dúvida independentemente das influências antigas e orientais, os homens do Ocidente, a partir do século XV e em especial nos Países Baixos e nos países germânicos, prestaram atenção maior no mundo exterior, isto é, no rosto humano, na silhueta das cidades, nos objetos da vida cotidiana, na paisagem, na luz do céu, nos animais, nas flores e nas árvores. [...] O que hoje se chama, [...] "*ars nova*" [a arte nova] dos Países Baixos foi, a partir do século XV, essa integração maior do mundo exterior nas obras dos pintores, facilitada pelo emprego da perspectiva aérea e da pintura a óleo. (DELUMEAU, 2003, p. 138)

Durante toda a Antiguidade tardia e a Idade Média, ao conceber o paraíso, os artistas, religiosos e intelectuais preconizaram uma tomada física das figuras celestiais – em primeira instância, a conjugação do "céu", do "paraíso" e do Juízo Final na cosmografia cristã, fazendo-se parte de um todo místico e assegurado pelos estudos teológicos e geográficos da época, ecoando, por sua vez, elementos da Antiguidade Clássica. Além disso, a assimilação da arquitetura celeste, e seus graus de hierarquia, no imaginário coletivo, graças a obra do Areopagita, foi reverberada na cultura da época, seja por meio de textos literários, como os de Dante Alighieri, seja pelos estudos de diversos cartógrafos, como é o caso de Bartolomeu Velho, português, que em 1568, representou o planeta Terra e suas esferas celestes. Também, a evocação ao livro do Gênese constante no ideário cristão e a absorção do livro do Apocalipse propiciaram uma maior vivacidade aos relatos do além, oferecendo uma gama de imagens divinas. Igualmente, mudanças significativas ocorreram no seio da sociedade medieval em seu

final, ratificando a guinada corpórea dos elementos escatológicos. Da união destes fatores, para Delumeau (2003), emerge uma arte medieval em que são constantes as referências ao universo cristão, em um processo de corporificação horizontalizante e de verticalização, ou seja, de um constructo que se inicia no plano terreno e alcança os céus.

Entretanto,

> O reservatório das imagens paradisíacas, que era particularmente rico e colorido na aurora do século XVI, estreitou-se sensivelmente, portanto, no período seguinte. Mas, uma vez estabelecida essa constatação, é preciso sublinhar, em compensação, a renovação espetacular que a Renascença e sobretudo a arte barroca produziram na representação do céu cristão. (DELUMEAU, 2003, p. 301)

A cultura estava em desenvolvimento, junto com as mudanças ocorridas na sociedade. Após o Renascimento, há uma atitude na arte religiosa que renega a descrição de elementos paradisíacos, promovendo renovações no campo estético. Entretanto, não é um efeito reduzido, como já argumentado, aos símbolos cristãos: havia também alterações nas dinâmicas cotidianas que alteraram o estatuto do céu. Para se compreender tal fenômeno, é necessário identificar as mudanças na mentalidade e na vivência das sociedades da época, a iniciar pelo próprio Humanismo e pelo florescimento de um novo grupo social.

2.1.2 A abertura do paraíso

No final do século XIV e início do XV, surgem intelectuais e artistas voltados à valorizar a condição e a individualidade humana, seus preceitos éticos e doutrinas, a citar Giannozzo Manetti, Lorenzo Valla, Marsílio Ficino, Francesco Petrarca e Erasmo de Roterdão. Embora mais empiristas que espiritualistas, os teóricos deste período, principalmente os cristãos, viam o ser humano como elemento natural da prática religiosa, mesmo se utilizando do racionalismo para aproximar fenômenos cotidianos dos homens medievais. Contudo, isso deu-se por forças internas à sociedade, e não meramente arbitrárias no âmbito artístico. O historiador russo Aron Ja Gurevič (1989, p. 188) aduz que "a nova compreensão da natureza, a capacidade de a observar interiormente, a assimilação perspéctica do espaço e o gosto pelo pormenor real, o sentido profundamente diferente do tempo e a compreensão da história", bem como a tendência em humanizar o cristianismo, verificável, como exposto acima, na Arte, durante o avançar dos tempos medievais, são reflexos da sociedade que se desenvolvia e começava a tomar forma da civilização ocidental moderna. Enfim, o autor sintetiza que "tudo isto correspondia a uma visão

mais racionalista do mundo e às profundas necessidades da nova classe, a protoburguesia" (GUREVIČ, 1989, p. 188).

O paradoxo entre cristandade e racionalidade, por equivalência, entre divino e terrestre, foi concebido, dessa maneira, ao tentar articular dois elementos necessários para os mercadores medievais – classe social que, *a posteriori*, se transformaria na burguesia: diante de novas dinâmicas sociais geridas por volta dos séculos XI a XIV, a moralidade cristã torna-se uma demasiada barreira para negócios e trocas. Em contrapartida, seu total abandono seria desvantajoso para o grupo em formação, tendo em vista sua reconhecida expansão graças à própria Igreja – por onde as Cruzadas passavam, abriam possíveis postos de troca e de comércio, com as pequenas feiras medievais. Assim, o aparente antagonismo dessas duas atitudes configura uma nova mentalidade, pautada em questões mais pragmáticas e mundanas. Dessa maneira,

> A compreensão do mundo formulada pelos humanistas não seria, talvez, no fundo, a expressão, sublimada e transformada em arte e literatura, das exigências daquela mesma burguesia que, nos seus alardes íntimos, punha a nu uma índole diferente, não idealizada e utópica, mas particularmente terrena e prosaica? Nos quadros e nos retratos dos mestres italianos e flamengos, os ricos mercadores aparecem como homens solenes e elegantes, piedosos, magnânimos, fundadores de hospitais e mecenas da decoração de igrejas e outros edifícios públicos, ao passo que, nas memórias pessoais e nas «crónicas familiares», patenteiam o seu egoísmo cruel e o seu cinismo em relação aos seus concidadãos e aos seus adversários nas transacções comerciais. O homem de negócios do Renascimento possuía essas duas índoles. Combinava a cultura com o comércio, a religiosidade com a racionalidade, a devoção com a amoralidade. Libertando a política da moral, foi, verdadeiramente, um «maquiavélico antes de Maquiavel». Tentou reorganizar as relações entre a moral e a religião de modo que a fé em Deus não se revelasse um obstáculo às suas operações não excessivamente honestas. (GUREVIČ, 1989, p. 183)

Até a Baixa Idade Média, havia a crença da condição mística inerente ao ser humano, isto é, preconizava-se que a existência terrena seria parte de uma trajetória certa e eterna: a pessoa morria, adentrava ao reino celeste e ali aguardava o Juízo Final. Assim, realidade e misticismo tornavam-se intimamente imbricados e a trajetória divina axiomática. Todavia, com o surgimento de novas dinâmicas mercadológicas e sociais, o inerente destino humano sofria alterações, modificando o imaginário popular a partir do novo grupo social que despontava no horizonte da modernidade. Tanto que historiadores do período recorrentemente afirmam que existiu um sentimento de melancolia, presente em textos filosóficos e na arte renascentista, proveniente do "medo, doloroso e inextinguível, da maldição eterna, um medo baseado na desconfiança quanto à possibilidade de salvação" (GUREVIČ, 1989, p. 183). Esse sentimento

se fazia mais evidente nas rodas mercantis, em que homens de negócios possuíam receio quanto ao seu fado, potencializado pelo horror das punições do outro mundo. Caminhava, assim, o mundo ocidental para uma individualização do destino humano, que antes seria compartilhado.

Além do mais, graves situações imperavam no outono da Idade Média, tornando as circunstâncias de vida verdadeiramente provações terrenas. De acordo com Le Goff, em obra escrita entre 2002 e 2003, em ocasião da união monetária da União Europeia, o fim do período medieval foi marcado por crises, que também transformaram a mentalidade, logo, a fisionomia do homem diante da vida além-túmulo. Os seres humanos do século XIV sintetizaram muitas vezes, "dominados por visões apocalípticas que descem também do céu à terra, [...] as catástrofes que foi preciso enfrentar pela imagem dos três cavaleiros do Apocalipse: a fome, a guerra e a epidemia" (LE GOFF, 2007, p. 220-1). Embora nenhuma dessas situações tenha sido inédita nos momentos predecessores, de acordo com o pesquisador, a intensidade com que estes elementos surgiram os tornaria inauditos (LE GOFF, 2007, p. 221).

No início do século XIV, mudanças climáticas, com um período constante de chuvas e frio intenso, fizeram a fome atingir níveis antes não presenciados na Europa Ocidental, ainda mais pela sociedade da época estar balizada em um modelo de desenvolvimento predominantemente feudal.

> O resultado foi uma queda bruta das colheitas de cereais e devastações epizoóticas. Os preços se elevaram, multiplicando o número e a aflição dos pobres [...]. A organização insuficiente das monarquias e das cidades, as deficiências dos transportes de víveres e de armazenagem agravaram, ou, em todo caso, não permitiram lutar eficazmente contra as consequências da grande fome. (LE GOFF, 2007, p. 222)

Ademais, não se é de espantar a recorrente relação entre idade medieval e guerras. Inerentes ao período, os confrontos tornaram-se cada vez mais profissionais e letais – dados os avanços bélicos alcançados e a própria crise e instabilidade da economia, os quais multiplicaram "o número de vagabundos que, se encontrassem um chefe, formavam bandos armados cujas pilhagens e destruições eram piores do que as dos exércitos mais regulares" (LE GOFF, 2007, p. 222). Somada a isso, a descoberta da pólvora e do canhão, trazidos pelos muçulmanos da China, criou um sentimento de pavor, por causa de sua eficácia, tanto contra muros e fortes, quanto em campos de batalhas, o que, por sua vez, viu germinar a criação da artilharia e dos tratados militares por toda a Europa Ocidental.

Assim, a Baixa Idade Média era extremamente militarizada, seja por grupos vinculados às Cortes, devidamente treinados e prontos para batalhas, seja por grupos de milícia, aptos a

defender interesses particulares ou coletivamente restritos. Desencadearam-se, assim, em três séculos, constantes conflitos e expressivas perdas de contingente humano. E, para além destes conflitos, outros internos à sociedade medieval também apresentavam faces assustadoras por todo o antigo continente. O aumento da violência nos burgos e nas comunidades rurais e a perseguição a minorias – judeus, muçulmanos e mulheres, são os principais elementos desse cenário colérico e escapelado do fim da Idade Média. Dentre estes ímpetos agressivos, está a ideia de limpeza racial, dadas as constantes invasões e ocupações de povos forasteiros à Europa Continental e às Ilhas Britânicas – conhecidos como a "limpeza del sangre" (LE GOFF, 2007, p. 233-4) contra os judeus.

Movimentos camponeses e revoltas urbanas também marcaram este momento histórico. As revoltas de trabalhadores do campo, operários e artesãos da cidade eclodiram por causa do empobrecimento de alguns camponeses e receberam o nome de "*jacquerie*". Ao contrário do que possa parecer, os revoltosos não pertenciam a uma parcela pobre, mas, sim, eram camponeses "abastados, privilegiados, ameaçados em seus privilégios" (LE GOFF, 2007, p. 236) e foram reprimidos com austeridade e violência pelos senhores, o que não auxiliou em sua difusão. Entretanto, as agitações urbanas tiveram terreno fértil para sua propagação, tendo em vista a estagnação e o eventual enfraquecimento do progresso urbano experimentados após 1260 e vivenciados até meados do século XV. Como elucida o medievalista francês: "O desemprego, as flutuações dos salários, a multiplicação dos pobres e dos marginais produziram acessos quase incessantes de motins e revoltas" (LE GOFF, 2007, p. 237), quase sempre direcionadas ao poder real, dadas as altas na tributação e as repressões policiais.

Além disso, a caça às bruxas, iniciada pela Inquisição no século XIII, persistiu na História durante quase meio milênio, e foi organizada e instrumentada pela publicação impressa em 1486 do *Malleus Malificarum*, ou seja, *O martelo das feiticeiras*. Se torna, assim, símbolo e método do cristianismo do medo, como apontado pelo historiador francês – a Igreja apresentava a sua face mais amedrontadora, impelindo os fiéis a trabalharem por sua salvação e a fugirem dos martírios do inferno. (LE GOFF, 2007, p. 234-5). Nota-se, em consequência, uma maior vivacidade e fisicalidade, exposta acima, das imagens do paraíso – uma forma de equilibrar as provações terrenas do homem medieval, oferecendo-lhe imagens e representações aprazíveis diante da cólera impugnada pela própria Igreja.

Por fim, o último calvário que auxiliou na mudança de perspectiva e de atitude dos homens diante da morte no outono da Idade Média: a peste – que, aliás, foi reintroduzida na Europa por causa de um conflito bélico. A peste negra já havia tomado o antigo continente no século VI, como também o Oriente – e desapareceu progressivamente. Entretanto, em 1347-

1348, a colônia de Caffa, na Crimeia, sob os domínios de Gênova, foi atacada pelos asiáticos que utilizaram cadáveres portadores da peste – proliferada, assim, a bubônica que faria como vítimas mais da "metade a dois terços da população da cristandade" (LE GOFF, 2007, p. 228). Além disso, "outras doenças, como difteria, sarampo, caxumba, febre escarlatina, febre tifóide, varíola, gripe e coqueluche" (LE GOFF, 2007, p. 228) também ajudaram a causar o terror por entre a população ocidental – fazendo-se crer que todas estas intempéries sanitárias seriam obra da ira de Deus.

1366, 1374, 1400, 1407, 1414, 1424, 1427, 1432, 1438, 1445, 1464 foram alguns dos anos em que a epidemia da peste retornou. E sua contínua presença ajudou a fomentar uma "nova sensibilidade e uma nova religiosidade" (LE GOFF, 2007, p. 228-9), principalmente quanto ao cuidado dos mortos. Antes acompanhado de perto pela família e por membros da Igreja, o moribundo começa a se tornar uma figura precita, dada sua condição pestilenta visível. Os avanços da medicina não foram suficientes, dada a enraizada crença da fúria divina, porém médicos e o poder público tomaram iniciativas notoriamente eficazes, como o isolamento do convalescido ou do morto, além da fuga em massa de regiões muito populosas e de medidas de higiene (LE GOFF, 2007, p. 229).

Em síntese, a peste negra, as guerras, a violência (insurreta ou oficial-repressiva) e a fome foram verdadeiras causas de horror ao homem medieval europeu, transformando-se em índices da guinada à corporificação, à tomada da fisicalidade no seio da cultura e da política ocidental. A nova religiosidade que surgia, por conseguinte, transferia o caráter metafísico ainda mais para o plano concreto-terreno e as sequências de acontecimentos brutais, o vislumbre direto da violência e da interrupção abrupta da trajetória de vida dos indivíduos fizeram com que o divino (ou melhor, a sua ira) estivesse presente constantemente no cotidiano da época – causando terror, melancolia e receio. A conduta temerária bifurcava-se, assim, em duas circunstâncias: o medo do inferno, minimamente vivenciado no dia a dia da população, e o receio quanto a uma morte indesejada, ou seja, não ocasionada por fatores naturais. No interno dessa mentalidade, as representações do paraíso tornam-se mais vivas e concretas, como aludido acima, e a atitude diante da morte toma forma em torno desta hesitação e deste distanciamento, que será melhor versado no próximo item desta tese.

Esse breve panorama de situações do outono da Idade Média justifica-se por ser necessário compreender, a partir dos relatos e documentos históricos, de que maneira, coletivamente, as representações da escatologia cristã estavam igualmente amparadas pelo cotidiano da época, às vésperas da Renascença. Essa relação converge-se no soneto XXXII do poeta italiano Francesco Petrarca, escrito em meados do século XIV:

> Quanto mais perto estou do dia extremo
> Que o sofrimento humano torna breve,
> Mais vejo o tempo andar veloz e leve
> E o que dele esperar falaz e menos.
>
> E a mim me digo: Pouco ainda andaremos
> De amor falando, até que como neve
> Se dissolva este encargo que a alma teve,
> Duro e pesado, e a paz então veremos:
>
> Pois que nele cairá essa esperança
> Que nos fez delirar tão longamente
> E o riso, e o pranto, e o medo, e também a ira;
>
> E veremos o quão freqüentemente
> Por coisas dúbias o ânimo se cansa
> E que não raro é em vão que se suspira. (PETRARCA, 2013, p. 37)

Nos versos do poeta humanista italiano, os flagelos humanos serão extintos, ou minimizados, diante da escassez da vida. O eu lírico do poema, ao verbalizar a constante chegada da morte, assume uma postura de resignação face ao sofrimento sentido pelo homem em sua existência pesada e dura no plano terreno. Além disso, ele expressa o pesar da alma humana, cheia de delírios, riso, pranto, medo e ira, cansando e alijando-a ainda mais. Entretanto, a chegada da morte – não de maneira abrupta, mas natural, uma vez que é possível contemplar a passagem do tempo – acalenta e torna sublimável todos os percalços sentidos no plano material. Assim, face às mazelas terrenas, o paraíso ou a ideia do além-túmulo torna-se sinônimo de esperança e de paz, e suas ricas descrições amenizavam, na mentalidade medieval, toda a carga brutal vivenciada pelos seus indivíduos. Além disso, o avivamento dos signos paradisíacos, em afrescos de igrejas principalmente, ofertava ao fiel receoso um fomento à vida dentro dos preceitos cristãos, que estavam em constante atrito com as novas dinâmicas sociais, advindas das relações burguesas.

A isso, adiciona-se uma expansão marítima realizada principalmente por países como Espanha e Portugal e, por conseguinte, a paulatina superação de concepções míticas e fabulosas do globo terrestre.

> Às exigências dos mercadores-navegadores respondem os portulanos — guias e descrições dos portos e das vias marítimas — e os mapas da Europa e do mundo; foram as viagens e as navegações dos séculos XIV e XV que fomentaram o desenvolvimento da cartografia e um domínio mais racional do espaço. (GUREVIČ, 1989, p. 187)

Muito embora as grandes navegações, como as empreendidas por Cristóvão Colombo, não influam em primeira instância na cosmografia cristã, a descoberta de novas terras para os europeus, do domínio de medidas, de novas vias de comércio e de um flerte ao cosmopolitismo abriu possibilidade para uma guinada à racionalidade e para a busca de explicações concreto-científicas – o desenvolvimento de aparatos técnicos da e para a expansão marítima sublinhariam a tendência do fim da Idade Média à concretude, à corporificação.

Destarte, o fim da Idade Média não foi tão somente o fim do sistema feudal. Aos poucos, a mentalidade do homem à beira do Renascimento se concretizava, sua percepção voltava-se para aquilo que estava em concreto e diante de seu olhar – a dor, a violência, as guerras, as epidemias, a morte. O homem da primavera dos tempos modernos – ou seja, o outono medieval – traria consigo um bifrontismo cultural, melancólico e idealista, com raízes nas contradições vivenciadas à época. Ou seja, e retornando ao foco deste momento da tese, a melancolia presenciada por diversos estudos da Renascença possui fundos de descrença e de hesitação face os acontecimentos do fim dos tempos medievais – reverberados cultural e socialmente, na escatologia, na forma de uma maior expressividade paradisíaca, de um lado, e de um receio do acometimento abrupto e individual do fim da vida. Como acima abordado, a morte, enfim, deixa de ser parte aguardada da vivência humana para se tornar momento de reflexão individual, causando, por conseguinte, angústia e temor diante do caminho desconhecido e, primordialmente, diante do julgamento da alma.

Esse sentimento de melancolia, de descrédito e de consternação do século XV esteve igualmente representado nas obras artísticas desse período – embora o uso de representações vivas e ricas não deixem transparecer em uma leitura iniciática ou superficial. Comumente apontada como um momento de euforia otimista diante das mudanças de percepções, afinal, o homem estaria tomando ciência de seu caráter humano, de sua racionalidade e de sua natureza, abandonando aos poucos as explicações extremamente mítico-religiosas, a Renascença, em muitos países concatenada intimamente ao Humanismo, pelo contrário, foi um momento de exasperação de grande depressão e de angústia – tanto para pensadores, quanto para pessoas comuns. Ao se analisar pinturas do entremear do século XV para o XVI, como as do italiano Sandro Boticelli, ou ao interpretar textos desta época, a citar um autor em Língua Portuguesa, como Luís de Camões, é rotineiro associar toda a beleza de suas composições, a busca pelo equilíbrio, pelo Belo, retornando à estética da Antiguidade Clássica, além de suas expressivas descrições e nuances, a uma atitude de positividade diante das mudanças de seu tempo. Um equívoco, conforme se constata nas observações que seguem.

O retorno à estética greco-romana proposto pela arte humanista-renascentista representa menos um otimismo face às mudanças na mentalidade do homem do que um pessimismo latente diante da trajetória, da natureza e do destino humanos, e ainda mais diante das circunstâncias quase apocalípticas vivenciadas na Baixa Idade Média. Assim, apregoavam um retorno à Idade de Ouro, de quando a humanidade encontrou seu apogeu, com glórias constantes e perpétuas – mentalidade expressivamente difundida seja nos grupos de intelectuais, seja entre pessoas comuns, como os mercadores, de grande visibilidade na época. O resgate, dessa forma, da mitologia pagã em um momento extremamente religioso se faz em vias nostálgicas, já que as dinâmicas sociais e o conhecimento humano tornavam-se mais complexos e mais imperativos.

Ao analisar a obra de Giovanni di Pagolo Morelli, escritor e político italiano do início do século XV, Jacques Le Goff acaba por apontar neste um sentimento incrédulo e negativo que abarca todo o imaginário artístico-coletivo da época:

> O pessimismo de Morelli exprime bem a percepção que os homens do Renascimento tinham do mundo. Em contraste com a persistente imagem do optimismo renascentista e da fé na omnipotência do homem que, pela primeira vez naquela época, tinha descoberto o seu mundo íntimo e o mundo em que vivia, hoje, cada vez com mais insistência e mais argumentos, expõe-se o ponto de vista contrário: os homens do Renascimento, que conheciam de perto a morte e todas as adversidades, não estavam, de facto, impregnados de sentimentos de alegria ou de estados de espírito festivos. A consciência da instabilidade e da vulnerabilidade da vida humana e uma visão desolada da natureza humana estão, naturalmente, presentes em muitos humanistas, tal como em muitos mercadores-escritores do tipo de Giovanni Morelli. (GUREVIČ, 1989, p. 182)

Como bem expresso pelo medievalista, a vulnerabilidade humana, antes protegida sob a égide de uma religiosidade que prescrevia todo o itinerário terrestre como parte de uma vivência intrínseca e divina, começa a ser exposta. Os processos de violência, as novas descobertas e as adversidades do fim da Idade Média trouxeram para o homem insegurança e dualidade, perceptíveis na aura artística desde o Humanismo. A escatologia, dessa forma, que já estava em vias de concretude e de corporificação, encontra subsídios e modelos na arte pagã que a alcem a um patamar ainda mais físico. Embora renascentistas estejam vinculados à nobreza e à burguesia, principalmente, os efeitos de sua arte e de seu pensamento foram incontroláveis – em uma sociedade já muito corpórea, devido aos fatores arrolados acima, as representações divinas tornaram-se ainda mais sensíveis ao plano terreno. Paradoxalmente, essa relação pautava-se, na arte, pelo retorno da estética greco-romana ao mesmo passo que se reafirmava os preceitos cristãos. E essa bifurcação no imaginário da época, para autores como Jean

Delumeau (2003, p. 378), foi sinônimo para uma expressiva mudança em se conceber os territórios tanatológicos:

> Esse desvio foi efetuado sem choques. De um lado, na época do humanismo e ainda mais tarde, os deuses do Olimpo foram entendidos pelos artistas, literatos, espectadores e leitores como símbolo do Deus único. Assim, Ronsard, em seu *Hymme de justice* [Hino de justiça], de aparência pagã, utiliza muito a Bíblia e, representando Júpiter com um gládio na boca, tira essa imagem do Apocalipse. De outro lado – reencontramos aqui a mixagem entre a monarquia do céu e as da terra –, a Renascença e a idade barroca mobilizaram os deuses do Olimpo para exaltar o poder dos soberanos. A verdade é que se evoluiu progressivamente, para evocar o amor ou a glória, do céu cristão para um céu pseudomitológico e que essa substituição paulatina mascarou, mas também acarretou, a descristianização crescente das imagens que eram dadas do além.

Além disso, a contínua tendência a tornar física a experiência divina por meio da Arte, sobrelevando o cotidiano brutal medieval, alcançou limites religiosos: confirmava-se uma guinada às artes clássicas, que antes serviam apenas como influência, mas agora como reservatório e principal fonte de signos para as obras deste período. Aos poucos, imagens do paraíso cristão começaram a coexistir com figuras mitológicas, em um processo de corporificação dessa ascensão ao divino. A estrada vertical ao paraíso ou ao inferno apresentava-se mais realista, com visões horizontalizantes, aplicando-se, por exemplo, a técnica recém-descoberta da perspectiva, o que fez vislumbrar um céu acentuadamente terreno, físico e quase palpável.

O mote renascentista também previu uma maior popularização dos estudos científicos desenvolvidos na época, muito restritos a círculos religioso-escolásticos, disseminando-a de maneira mais abrangente, porém ainda em cadeias elitizadas, graças ao auxílio da criação da prensa de Gutenberg, em meados de 1450, e ao aumento na escolaridade dos indivíduos, com o fomento às universidades e aos seminários, ocorrido desde o século XIII (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 159-160). Configurar-se-ia, assim, uma sociedade mais ciente dos avanços técnico-científicos de seu tempo, com avanços notórios em áreas como a Medicina, a Filosofia e a Astrologia, mesmo que esteja circunscrita aos limites dos nobres e da alta burguesia e ao pensamento cristão. Os típicos homens medievais "Viviam imbuídos de lendas tidas como realidade e levavam consigo essas miragens onde quer que fossem" (RODRIGUES, J., 1999, p. 49), uma vez que

> O universo estava completamente embebido de vontade divina. Nada deixava de ser viável, se estivesse de acordo com este fundamento que presidia o

> mundo e as vidas. O universo cotidiano estava inteiramente pontilhado por milagres, prodígios e maravilhas. (RODRIGUES, J., 1999, p. 44)

Já o homem da Renascença começa a atribuir explicações científicas a esses fenômenos – por exemplo, o que antes foi milagre, agora torna-se resultante de práticas médicas melhor desenvolvidas e de experimentos alquímicos herdados do contato com a civilização árabe.

Logo, pode-se perceber, e como vislumbrado por maioria dos medievalistas aqui arrolados, a exemplo de Hilário Franco Junior, o Renascimento foi, primordialmente, um movimento cujas características estavam presentes no Ocidente, pelo menos, desde o século XII, sendo "realmente, o filho ingrato da Idade Média" (BEAUJOUAN, G. *apud* FRANCO JUNIOR, 2001, p. 2016). Complementado por Jean Delumeau (2003, p. 282),

> O humanismo, situando-se sob esse aspecto na esteira da Idade Média, é inseparável de uma cosmografia que concebia o universo como um globo. Reforçando mesmo a reflexão sobre o círculo e a esfera, tirou-lhe consequências filosóficas e religiosas. Dessa reflexão saíram inovações arquitetônicas que, com o tempo, modificaram a representação do paraíso.

Dessa maneira, sua concepção da vida além-túmulo reflete intrinsecamente o que já estava sendo propagado pelos medievais, sem abruptas rupturas. O paraíso da Renascença foi, antes de tudo, reflexo do que já era propagado no inverno e outono medievais. Para comprovar tais ideias, brevemente, retoma-se a menção realizada pelo medievalista francês em relação ao gosto compartilhado destes dois momentos históricos pela circunferência – na astrologia, na matemática, na filosofia e nas artes.

O homem medieval evocava a perfeição do círculo como esboço geométrico para realizar a relação entre o homem e o mundo – o microcosmo e o macrocosmo, respectivamente. E essa forma, regredindo na cronologia, era tida como símbolo da perfeição pelos gregos e romanos – isto é, sintetizava a concepção da Antiguidade sobre o ser humano como reflexo da perfeição da criação divina: "Portanto, se o mundo é uma esfera, o homem, que o resume, inscreve-se logicamente em um círculo." (DELUMEAU, 2003, p. 285). É por isso que a representação do homem inscrito em uma circunferência, comumente de braços abertos, obteve respaldo também no Renascimento, já que, nesta forma, foi possível exaltar a sublimidade da criação divina, junto com a retomada da estética dos antigos, e enaltecer a simbologia contida na matemática, esbarrando no desenvolver dos estudos da anatomia humana. Obviamente, a obra de Leonardo da Vinci surge à memória como exemplo desta concepção, porém é possível igualmente

mencionar o gosto medieval, herdado dos antigos e propagado pela Renascença, pelas abóbadas e cúpulas onde desfilavam, costumeiramente, a hierarquia celeste (DELUMEAU, 2003, p. 287).

A guinada à corporificação e crescente humanização das representações escatológicas, que atinge seu cume com a Renascença, como verificado, pertence a uma tradição medieval, a uma corrente do pensamento cristão que foi se desenvolvendo e se acentuando no decorrer dos séculos, seja na arte pagã, seja na arte religiosa, com a construção de igrejas, afrescos e polípticos que retratavam o corpo divino cada vez mais terreno. O paraíso estava, assim, ao alcance do olhar para os homens da Renascença: "eles viam os eleitos desfilarem na rua; o teatro apresentava-lhes a corte celeste; esculturas e pinturas e iluminuras os faziam viver antecipadamente o Juízo Final" (DELUMEAU, 2003, p. 30). Entretanto, tal exacerbação das leituras realizadas pelo livro do Apocalipse, que estava no seio da Igreja católica à época, bem como a tomada à fisicalidade, amalgamada com as descobertas científicas, incomodou alas eclesiásticas, já que "ali se insinuava uma modernidade que acabou por inquietar e contra a qual reagirá a arte oriunda do concílio de Trento: o céu não se tornava por demais terreno?" (DELUMEAU, 2003, p. 31).

2.1.3 Sobriedade e virtualidade paradisíaca

"As coisas que não existem são mais bonitas"
Felisdônio (Manuel de Barros)

É então que uma sucessão de acontecimentos desfere duros golpes na concepção paradisíaca da época do Renascimento: a Reforma Protestante, a Contrarreforma e a nova astronomia. Por ora, as Reformas tomarão a atenção para que, no próximo tópico, a nova astronomia seja melhor explorada, uma vez que muda não só a escatologia, mas todo o pensamento e a racionalidade da época.

A priori, deve-se sublinhar o surgimento do Protestantismo, engendrado por Martinho Lutero na Alemanha, e por João Calvino nos países francófonos. Entretanto, suas ideias foram introduzidas no mundo ocidental antes mesmo da Reforma: nos séculos XIV e XV, grandes "heresias" foram abafadas na Inglaterra e em Boémia, território da atual República Tcheca – os wyclifitas e os hussitas, respectivamente. João Wyclif foi professor de teologia em Oxford e começou a questionar, por volta de 1370, os sacramentos da Igreja católica, negando decisões tomadas em uma tradição que não fosse verificada na Bíblia. Além disso, renegou a utilização de imagens, de peregrinações e de indulgências pelos fiéis – administrados e outorgados por sacerdotes indignos (LE GOFF, 2007, p. 244-5). Foi duramente censurado pela Igreja, uma vez

que suas ideias foram bem recebidas pela população – isso se deve pois, durante o período, vivia-se a Guerra dos Cem Anos, em que, em território inglês, toda e qualquer atitude identificada como de origem francesa era vista como inimiga: e a Igreja católica, à época, possuía como sede a cidade de Avinhão, na França, depois de ter sido transferida de Roma. Logo, Wyclif encontrou terreno fértil para uma insurreição contra a religião católica.

Além de suas 18 teses, também foi responsável pela tradução da Bíblia para o inglês – o que possibilitou, em um momento histórico no qual o latim predominava nos círculos religiosos, língua da qual a maioria da população não tinha conhecimento, uma maior abrangência dos preceitos cristãos. Tanto que, desde o fim do século XIV, Wyclif havia conseguido um número expressivo de discípulos, nomeados de lolardos, religiosos marginais e padres mais pobres, que adentraram nos círculos sociais e políticos mais influentes. Foram violentamente perseguidos, pois estavam inspirando projetos radicais, como o confisco dos bens da Igreja e da monarquia, e condenados à fogueira no início do século XV (LE GOFF, 2007, p. 245).

Outro grupo considerado predecessor à Reforma Protestante foi o dos hussitas, desta vez mais exitosos que os revoltosos ingleses. João Hus estudou na Universidade de Praga, tornando-se reitor em 1409, e durante esse período obteve contato com as ideias de Wyclif – e que o inspiraram a fazer o mesmo, a favor de "uma reforma moral da Igreja e uma obediência estrita à palavra de Deus" e contra o "primado pontifício" (LE GOFF, 2007, p. 246). Embora tenha se desculpado e negado as acusações, foi preso e queimado na fogueira em 1415 – o que fez com que os tchecos seguidores de suas ideias, os hussitas, se rebelassem contra o rei da Boémia, causando "a primeira divisão confessional que a cristandade conheceu" (LE GOFF, 2007, p. 246).

Ambos os movimentos, dos wyclifitas e dos hussitas, para o medievalista Le Goff, inauguraram a denominada "*devotio moderna*" (LE GOFF, 2007, p. 247), fundada por Geraldo Grote, padre que abandonara seus privilégios em 1374, dedicando-se à pregação e à organização de comunidades mistas de leigos e de clérigos e, até mesmo, de um ramo feminino dentro da cristandade. Essa nova forma de devoção apregoava uma reforma nos costumes, combatendo "a simonia, o acúmulo dos benefícios, o concubinato dos padres, a falta de respeito pelo voto de pobreza" (LE GOFF, 2007, p. 247), possuindo como modelo a humanidade do próprio Cristo. Dessa maneira, defendiam, ao contrário de uma corrente muito mística dentro da religião cristã, uma veneração mais concreta, simples e prática, que trata dos problemas cotidianos. Ainda para o historiador francês, "Se a *devotio moderna* não inspirou senão marginalmente os movimentos mais radicais da Reforma protestante, forneceu a Inácio de Loyola uma parte do conteúdo da devoção jesuíta" (LE GOFF, 2007, p. 248).

Tais circunstâncias auxiliaram para uma "crescente desencarnação" (DELUMEAU, 2003, p. 397) das representações escatológicas, o que seria reafirmado pela conduta imposta aos fiéis católicos após o Concílio de Trento, em resposta às ideias de Martinho Lutero e João Calvino em meados do século XVI. Para Hilário Franco Júnior (2001, p. 216),

> O Protestantismo, do seu lado, foi em última análise apenas uma heresia que deu certo. Isto é, foi o resultado de um processo bem anterior, que na Idade Média tinha gerado diversas heresias, várias práticas religiosas laicas, algumas críticas a um certo formalismo católico. Nesse clima, a crise religiosa do século XIV comprovou ser inviável para a Igreja satisfazer aquela espiritualidade mais ardente, mais angustiada, mais interiorizada. Foi exatamente nesse espaço que se colocaria o Protestantismo. E sem possibilidade de ser sufocado pela ortodoxia católica (ao contrário do que ocorrera com as heresias medievais), por ele atender às necessidades profundas decorrentes das transformações socioculturais verificadas desde os últimos tempos da Idade Média.

Lutero nasceu nos domínios do Império Romano-Germânico, se tornando monge agostiniano e doutor e professor de Teologia. Seu ímpeto inicial foi o de uma reforma tanto social quanto religiosa, contra a imposição de indulgências do Papa Leão X. Em 1517, publicou 97 teses, destinadas a um aluno, que desejava ingressar no bacharelado em teologia. Contudo, os professores da Universidade renegam-se a discuti-las, sendo, a seguir, as 95 teses afixadas na porta do Castelo em Wittenberg – o que deu início à Reforma Protestante. O documento apontava 95 descomedimentos clericais, principalmente relativos aos abusos de poder e de influências pela Igreja católica. Suas acusações espalharam-se rapidamente, graças à recém-criada prensa – que possibilitou uma maior difusão de suas ideias, já que, até o final do mesmo ano, três edições das teses foram publicadas na Alemanha, sendo que cada uma gerou aproximadamente 300 exemplares. Igualmente foi responsável pela tradução da Bíblia em alemão, proporcionando o acesso direto da população ao texto, sem haver a necessidade de interferências ou influências de um orador.

Claramente influenciado pela *devotio moderna*, como afirma o historiador francês Pierre Chaunu, ou seja, ao apelo à materialidade e ao texto bíblico, Lutero redirecionava a relação entre Deus, Jesus Cristo e os fiéis, sem a intervenção do clero ou de figuras divinas da mística católica, como os santos e a Virgem Maria (CHAUNU, 1975, p. 9-13). Em essência, a reforma deu foco a três doutrinas: "a justificação pela fé, o sacerdócio universal, a infalibilidade apenas da Bíblia" (DELUMEAU, 1989, p. 59). Para o alemão e seus seguidores, o homem seria redimido exclusivamente através de sua própria fé, e as interpretações tradicionais advindas dos textos bíblicos, como a aplicação de dogmas religiosos, deveriam ser subjugados em detrimento

da leitura das Escrituras. Além disso, as suas acusações constantes ao clero corrupto e a recusa em aceitar a hierarquia eclesiástica, também indicam uma constante laicização que foi captada por Lutero, de acordo com Delumeau (1989, p. 73-4), uma vez que os cristãos estavam cada vez mais acostumados, desde a Idade Média, a verificarem uma crescente intromissão de figuras laicas nas alçadas anteriormente exclusivas à Igreja.

Ademais, já quanto às representações escatológicas e às práticas mais místicas, Lutero posicionou-se contra a repartição angélica de Pseudo-Dionísio, se mostrando contido sobre os céus, todavia não tenha colocado dúvidas acerca da astronomia clássica do empíreo. Este foi um movimento, ao que indicam os historiadores, de constante laicização da fé cristã, abandonando antigos costumes, pois

> [...] a Reforma protestante, nos locais onde triunfou, não teve dificuldade em eliminar rapidamente crenças e práticas que a burguesia citadina do século XVI considerou apenas como superstições fomentadas pelos clérigos para manterem a sua autoridade sobre as massas. (VAUCHEZ, 1989, p. 229)

Como efeito de momentos históricos anteriores, as ideias de Lutero tornam-se índices de uma guinada ao individualismo e ao espírito crítico da Era Moderna, embora haja ressalvas quanto à natureza deste último. A crítica, a instauração da racionalidade e o afastamento de figuras místicas nesta corrente, como bem interpretada por Max Weber em *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo* (2004), foram respostas claras às novas circunstâncias de vida no interior da geração da classe burguesa, logo, comerciante – que, como apontado acima, não se via caber nos preceitos católicos de pecado e de salvação, dadas as dinâmicas já em formação. Logo, os protestantes, "seja como camada dominante ou dominada, seja como maioria ou minoria, mostraram uma inclinação específica para o racionalismo econômico [...]" (WEBER, 2004, p. 33-4).

Outro reformista importante foi João Calvino, teólogo e doutor em Direito, que foi inicialmente um humanista católico. Em 1533, adere às ideias de Lutero e a partir de então começa a escrever um novo catecismo para os franceses, no qual defendia a Reforma. Após Genebra ter adotado o protestantismo, em 1536, depois de uma série de revoltas civis contra a autoridade nobre e clerical, Calvino chega à cidade, publicando no mesmo ano uma profissão de fé para as igrejas reformadas. Assim, sua teologia foi sistematizada em cima da leitura e interpretação da vida terrena por meio das Escrituras, estando o homem predestinado a sua posição no mundo. Além disso, partilha com Lutero a ideia de um sacerdócio universal, de uma iconoclastia e da redenção pela própria fé, embora divirja drasticamente deste quanto à sua

prática, já que a intenção de Calvino era a de, realmente, reorganizar a igreja e suas ordenações (DELUMEAU, 1989, p. 123-7).

Contudo, o que interessa a esta tese é perceber o afastamento abrupto da teologia reformista das representações divinas.

> [...] a distância entre Criador e criatura é incomensurável. [...] É portanto "desconhecer a incompreensibilidade de Deus aproximá-lo de nós por meio de representações sensíveis; razão pela qual Calvino fez seu o mandamento de Moisés: não farás imagens de Javé. (DELUMEAU, 1989, p. 126)

Perceptível se faz, tanto nas duas figuras proeminentes da Reforma, que seus discursos sobre questões escatológicas ou místicas tenham sido abrangentes, sóbrios e discretos, opondo-se evidentemente ao que foi propagado até, ao menos, a Renascença. Para Lutero e Calvino, a própria Igreja é invisível aos olhos terrenos, estando interiormente a cada fiel – reafirmando a propensão à fé absoluta e esperança dos eleitos.

> Da mesma forma, o essencial do discurso de Calvino sobre o quando e como da felicidade paradisíaca é marcado pelo cunho da "sobriedade", termo que se repete várias vezes sob sua pena. A "bem-aventurança" futura, diz ele, nos está presentemente "oculta, como se perseguíssemos uma sombra que nos escapará sempre [durante nossa vida atual]. A ressureição da carne [...] é uma coisa alta demais para estimular os sentidos humanos". (DELUMEAU, 2003, p. 408)

Em síntese, o protestantismo ataca com veemência a base da Igreja católica até a Idade Moderna: através das imagens, imagina-se uma vivência religiosa pautada em uma relação de fora para dentro; enquanto que, para os protestantes, inverte-se a lógica, por imperar a ideia de individualismo, destituindo a noção de destino humano compartilhado e axiomático:

> Se temos em nós – evidentemente, graças à ação eficaz do Cristo – "a honestidade, a humildade, a verdade, a castidade e todas as virtudes", o reino já "começou" em nós. Em outras palavras: preocupai-vos menos em esperar o fim dos tempos e em imaginar o paraíso e mais em "começar" em vós o reino do céu. (DELUMEAU, 2003, p. 406)

Esses movimentos de afastamento do imaginário do paraíso reafirmaram um processo de laicização do céu para qual era levada a civilização ocidental – principalmente pelos avanços científicos e pelas dinâmicas sociais, impulsionados pelas mudanças no interior do cristianismo. Enquanto que, para o catolicismo, a trajetória mundana faz parte de um destino maior, e o que é feito no plano terreno tem influência direta no Juízo Final, para o protestantismo, em uma

tendência claramente mais conformista em relação às dinâmicas sociais, o ser humano seria um peregrino na Terra, tendo que aceitar a condição de vida que lhe foi dada por Deus – inclusive, sua posição social e classe a que pertence.

Dessa maneira, em locais protestantes, o enfoque não foi de discorrer em detalhes sobre os espaços escatológicos, mas incitar ao desejo da alegria perpétua e indicar o caminho da fé para alcançá-lo, sem desestruturar a ordem vigente. O paraíso, então, é pouco mencionado tanto por Lutero quanto por Calvino, estando limitados a se referirem a este como apenas como "bela sala do céu", "palácio dos justos", "quarto de Deus" e "cantos da alegria" (DELUMEAU, 2003, p. 413), exatamente por estes tomarem literalmente a ideia de "mistério da fé" – e, por ser um mistério, um enigma, algo que apenas pode ser acreditado sem comprovações esquemáticas ou concretas, não é dizível, não é traduzível. Ao mesmo passo que apregoavam que o verdadeiro paraíso já existia internamente em cada ser humano.

O segundo acontecimento que implode com as ricas visões paradisíacas presentes até a Renascença foi a resposta à Reforma Protestante: os preceitos do Concílio de Trento e a Contrarreforma. A princípio, Jean Delumeau (2003, p. 248) apresenta uma constatação quanto a figuração celestial:

> Os anjos decerto não vão desaparecer do céu católico; ao contrário, nós os veremos mais numerosos do que nunca na época barroca, mas eles tocarão com menos freqüência instrumentos musicais. Mais etéreos, mais espiritualizados, serão apanhados em uma espiral vertiginosa que os arrastará além das realidades terrestres; ou, em sentido inverso, descerão do firmamento para levar aos homens raios da luz que ultrapassam toda claridade. O céu será menos humano e mais divino.

Eis o esboço e a resposta da Igreja Católica ao aspecto demasiadamente terreno dos céus na sua iconografia: a sua ocultação parcial. Para compreender tal situação, é necessário identificar seus germes – que, no caso, apontam para a Reforma Católica. Em 1542, o papa Paulo III convocou um conselho ecumênico que seria realizado a partir de 1545 na cidade de Trento, na Itália, durando até 1563, em resposta à Reforma Protestante de Lutero, continuada por Calvino. O concílio, então, condenou as novas doutrinas que surgiram à época, reafirmando os dogmas católicos e propondo ajustes para melhorar tópicos apontados como crítica à religião. Dentre as deliberações, estão a proibição à venda de indulgências, o culto aos santos e à Maria, a posição infalível do papa, a rigorosa diferenciação entre leigo e sacerdote, a confirmação dos ritos sacramentais e de seu caráter divino, o princípio de salvação por meio da obra em vida e da fé, a existência definitiva do espaço do purgatório, a insistência no celibato clerical, a

fundação de seminários para sacerdotes, a criação do *Index* e a reativação do Tribunal do Santo Ofício, ou seja, o retorno da Inquisição. Isto é, a réplica aos movimentos protestantes veio na forma de austeridade e de reiteração enérgica dos preceitos católicos. Como sumariza o historiador ítalo-judeu Carlo Ginzburg (2006, p. 26), em *O queijo e os vermes*, obra de expressiva inventividade técnica, que acompanha a vida de um moleiro, Menocchio, perseguido pela Inquisição:

> Com a Contra-Reforma (e paralelamente com a consolidação das igrejas protestantes) iniciara-se uma era marcada pelo enrijecimento hierárquico, pela doutrinação paternalista das massas, pela extinção da cultura popular, pela marginalização mais ou menos violenta das minorias e dos grupos dissidentes.

Paradoxalmente, essa foi a reação católica, a obduração, diante da "fome de Deus" que os fiéis experimentavam desde o final da Idade Média. Entretanto, as ações tomadas durante a Contrarreforma não devem ser restringidas apenas às deliberações do Concílio tridentino. Mudanças silenciosas ocorriam no seio da prática cristã cotidiana, constantemente no âmbito de políticas ou de instauração de dispositivos de segurança – ou seja, de mecanismos, ritos e condutas com claros fins de controle sobre os corpos, com a justificativa de, diante das angústias quanto à salvação, oferecer conforto e esperança. Nota-se, durante o século XVI e principalmente após o Concílio de Trento, a reafirmação de sacramentos, instituindo, por diversas vezes, a sua regularidade. Um exemplo disso é a instituição da confissão periódica, e da criação de confessionários no ornamento das igrejas (DELUMEAU, 1989, p. 172) que objetivava a aniquilar a agitação dos fiéis e a normalizar as condutas dos indivíduos por meio da subjetivação – traço da teologia cristã que estava se fortalecendo desde o outono medieval.

Em artigo publicado na *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, o professor Nildo Avelino (2017, p. 6-8), da Universidade Federal da Paraíba, discute à luz dos pensamentos foucaultiano e weberiano, de que maneira a instauração e constante promoção do confessionário durante os anos da Reforma Católica, e principalmente através de Carlos Borromeo, autor das Instruções aos confessores, serviu com propósitos a uma domesticação pela individualidade. Todavia o homem religioso dos monastérios tenha sido o primeiro homem confessional, com uma vida metódica, incluindo a confissão regulada, e de constante autocontrole, ao propagar tais práticas à vida social, saindo do âmbito privado-eclesiástico, a Igreja católica norteou os fiéis a uma obediência infinita, a um exame incessante e o estabelecimento de uma veridicção de si mesmo.

> Desse modo, existem quatro características na performance confessional: um sacrifício, um custo ou uma renúncia para o sujeito; porém, é uma renúncia

> voluntária e desejada que produz um engajamento de si; uma intensificação das relações de poder pela dependência do confitente em relação ao confessor; e uma requalificação do sujeito. (AVELINO, 2017, p. 9)

Assim, os sujeitos da era moderna, os quais se apresentavam angustiados e receosos quanto à salvação divina e o destino além-túmulo, tinham na confissão periódica um acalento religioso, uma promessa de salvação e de alegrias diante dos novos desafios e pecados do mundo, ao mesmo passo que servia aos preceitos de (re)dominação do próprio empreendimento católico pós-Trento.

Porém, não foi apenas de políticas silenciosas que se fez a Reforma Católica. Talvez o tópico mais explorado deste momento do cristianismo seja a reconquista por meio das armas e sua posterior sedimentação no centro da sociedade moderna, como melhor expõe o historiador Delumeau (1989b, p. 164), em seu livro *Nascimento e Afirmação da Reforma*:

> A ação da Contra-Reforma revestiu dois aspectos principais. Por um lado, ela visou a reconquista pelas armas dos territórios passados para o campo da Reforma; por outro, procurou onde a vitória militar o permitia, converter as massas protestantes por uma série completa de meios: missões, fundações de colégios e universidades, coações diversas, tentativas para sufocar a religião adversa.

Seguiu-se de um século de sucessivas guerras religiosas por toda a ala ocidental do continente europeu, estando a Igreja católica incentivando a ofensiva militar em terras protestantes – e essa ofensiva ocorria, em sua grande maioria, como evidenciado por Delumeau, graças ao poder dos soberanos. Dentre os diversos conflitos, pode-se mencionar a guerra dos Trinta Anos, considerada pelo historiador francês de caráter religioso, as investidas contra territórios alemães, franceses e ingleses, a sustentação de domínios nas Penínsulas Ibérica e Itálica e a repressão veemente de possíveis dissidências ou heresias, através de instrumentos de controle e outorga, como o Tribunal do Santo Ofício.

Porém, o mais notório deste período, e que os séculos posteriores perpetuariam até os dias atuais, foi a grande missão de reconquista católica através de um domínio sobre as massas. Além de impetrar o rito confessional, em vias de penitência, focalizando a individualidade no início da esteira da era moderna, outro movimento também auxiliou para este controle individual dos corpos: a multiplicação da presença católica no cotidiano do século XVI e XVII, pulverizando a sua influência por meio das ordens religiosas.

> Aliás, a reconquista católica utilizou armas mais pacíficas ou dispôs, sobretudo, de um exército admiravelmente preparado: a Companhia de Jesus,

> cuja acção, "com base em colégios e pregações", foi apoiada, por vezes de modo indiscreto, pelos governos católicos. Em 1549, instalou-se em Ingolstadt o jesuíta Pedro Canísio que, durante trinta anos, foi a alma da reconquista do Sul da Alemanha, das regiões renanas, da Boémia e da Polónia: Friburgo, Gratz, Munique, Colónia, Bransberga e Praga foram alguns dos pontos de apoio dos jesuítas auxiliados pelos seus "alunos": Alberto V e, depois, Guilherme V da Baviera, Fernando da Áustria, que obrigou a nobreza da Estíria, da Caríntia e da Carniola a abandonar o protestantismo, Henrique Bathory e, depois, Segismundo III que conduziram a Polónia inteira à obediência romana. Os jesuítas pensaram na Escandinávia, na Rússia e, em 1595, os Rutenos faziam a sua adesão ao Papa. Na Hungria, o jesuíta Pázmany (falecido em 1637) tornou-se primaz e dotou o país de um clero autónomo, ao fundar em Viena o seminário Pázmaneum; não só instalou a sua ordem nas cidades protestantes, mas também numerosas famílias magiares voltaram ao catolicismo. (PIERRARD, 1992, p. 248)

Embora as ordens religiosas tenham existido desde a Idade Média, houve uma multiplicação de sociedades eclesiásticas novas, que foram criadas desde o início do século XIII, como a dos franciscanos (1209), a dos capuchinos (1517), a dos jesuítas (1534) e das ursulinas (1535), sendo reafirmadas pelo Concílio de Trento em seguida, exatamente por seu perfil de mobilidade diante de um mundo em constante transformação. Essas sociedades causaram uma grande revolução na forma com que a doutrina católica se apresentou aos fiéis, estando intimamente ligadas ao desenvolvimento de trabalhos no interior da sociedade, de objetivos missionários, como os em conventos, seminários (que com passar o tempo se tornariam universidades ou academias), escolas, hospitais, instituições catequéticas, entre outros. A razão das novas ordens foi a de renovar o vínculo da sociedade nas figuras clericais, por um lado, extremamente fragilizados após as duras críticas protestantes contra a corruptibilidade das instâncias católicas; por outro, uma maior abrangência e desenvolvimento do controle social, por meio da presença constante e da assistência, em ações claramente de intuito pedagógico-cristãs. Participaram, igualmente, da expansão territorial e na atuação em colônias da Europa (Espanha, Portugal e Inglaterra, principalmente), a fim de auxiliarem as coroas a ter domínio sobre os povos nativos, bem como converter sua população ao cristianismo – como foi o caso dos franciscanos e jesuítas na América. Enfim, foram instrumentos de propaganda da fé cristã, termo advindo do latim *propagare*, e que foi utilizado pelo papa Urbano VIII, em 1633, na publicação de *Congregatio de Propaganda Fide*, assumindo este vocábulo o sentido que até hoje se perpetua nas línguas latinas.

A figura central dessa guinada às sociedades religiosas foi Inácio de Loiola, espanhol criador da Companhia de Jesus, que, como apontado acima, foi um dos grandes propulsores da *devotio moderna*, ou seja, a vida espiritual mais simples, “racional, acessível a todos, visando

a perfeição cristã e a união com Deus num abandono ou entrega que, aliás, não é quietismo, mas ascese" (PIERRARD, 1992, p. 202). A simplificação de todo o constructo doutrinário do catolicismo, em uma espécie de limpeza dos exageros, foi a base para o catequismo jesuítico e franciscano, de discurso mais brando e mais acolhedor. Dentro dessa nova atitude religiosa, como visto igualmente em Lutero e Calvino, há uma expressiva diminuição às referências escatológicas, priorizando o estado presente das coisas. É, então, que a tendência da arte da época, como os manuscritos, sermões, pinturas e Literatura (essencialmente religiosa), aos lemas latinos (*memento mori*, *carpe diem*, *inutilia truncat*, *aurea mediocritas*) os quais reafirmem a necessidade de se pensar e de viver o presente para gozar das alegrias no futuro (seja ele terreno ou além-túmulo), pode ser explicada.

O presente, o momento da enunciação, é o que deve ser refletido na prática cristã dos séculos XVI e XVII – atitude que reverberaria por toda a arte e teologia dos séculos seguintes. Postura essa já assumida, inclusive, pelos moribundos da Baixa Idade Média: a autorreflexão, dada a crescente individualidade proposta pelo discurso católico, torna-se não mais restrita ao leito de morte dos sujeitos, já que estes são convidados recorrentemente a refletir suas posturas e a garantir, por conseguinte, a salvação de suas almas durante toda a sua vida. Dessa forma, através de cerimônias, de hábitos, de instrumentos e de dispositivos litúrgicos, a igreja católica mantinha sua influência no germinar da modernidade, individualizando o homem no discurso litúrgico e amenizando suas angústias, sentidas desde o florescimento do Humanismo, ao oferecer a penitência e a indulgência cotidianas. Dentre os diversos exemplos dessa tomada de atitude da *devotio moderna*, cabe aqui apenas explicitar, a título de curiosidade e de comprovação, um trecho do Sermão proferido pelo Padre Antônio Vieira (1998, n.p.), em ocasião da Quarta-feira de Cinzas de 1672, em Roma:

> Nenhum homem há naquele ponto que não desejara muito uma de duas: ou não ter nascido, ou tornar a nascer de novo, para fazer uma vida muito diferente. Mas já é tarde, já não há tempo: *Quia tempus non erit amplius* (Apc. 10,6). Cristãos e senhores meus, por misericórdia de Deus ainda estamos em tempo. É certo que todos caminhamos para aquele passo, é infalível que todos havemos de chegar, e todos nos havemos de ver naquele terrível momento, e pode ser que muito cedo. Julgue cada um de nós, se será melhor arrepender-se agora, ou deixar o arrependimento para quando não tenha lugar, nem seja arrependimento. Deus nos avisa, Deus nos dá estas vozes; não deixemos passar esta inspiração, que não sabemos se será a última. Se então havemos de desejar em vão começar outra vida, comecemo-la agora: Dixi: *nunc caepi*. Comecemos de hoje em diante a viver como quereremos ter vivido na hora da morte. Vive assim como quiseras ter vivido quando morras.

A atitude de convocar seus fiéis a pensar no tempo presente, na vida em contraposição à morte, talvez seja uma das marcas mais significativas do discurso religioso e artístico no advento da era moderna. Além disso, pode-se notar o foco na individualidade do sujeito, em comparação à fala religiosa medieval de destino coletivo compartilhado – cada um possui em si próprio as chances de salvação no fim dos tempos terrenos. Também é distinto no trecho do sermão acima o incentivo pela contrição através da racionalidade, da tomada de consciência, e não mais pela imposição constante e chocante das figuras infernais ou da bravata aterrorizante, por exemplo, características do tempo medieval.

Aproveitando o ensejo dado por Antônio Vieira, e ainda dentro do controle das massas proposta pela Contrarreforma, deve-se discorrer um pouco sobre a arte desse período – e o foco deste momento da tese: as representações do paraíso. Para Delumeau (2003, p. 361), "Nos textos espirituais dos séculos XVI e XVII, as evocações paradisíacas são sóbrias – e mesmo pobres", em contraposição à riqueza espetacular encontrada nos textos e pinturas do limiar renascentista. E tal tendência foi ocasionada principalmente pela mudança na sensibilidade religiosa desse momento histórico das Reformas, a qual preferiu mais a ocultação, a sobriedade e a preferência pelos mistérios da fé:

> A arte barroca, querendo exprimir em imagens a experiência mística, isto é, o acesso ao divino, viu-se diante de uma real dificuldade: como exprimir visualmente realidades que, em suas manifestações mais altas, eram perceptíveis apenas aos "olhos interiores" – expressão cara a santo Inácio de Loyola. (DELUMEAU, 2003, p. 362)

A *devotio moderna* emparelhou-se com a arte e os preceitos católicos, em uma atuação contida, reservada e mais serena diante de sua escatologia. Claramente, as Artes a partir desse momento irão refletir uma vontade pedagógica, em consonância à Reforma católica empreendida pelo Concílio tridentino. Ao contrário do que possa transparecer – como uma falta de inspiração dos artistas da época, por conta das problemáticas enfrentadas no seio da Igreja – a diminuição de detalhamento ou a repetição de figuras ou passagens bíblicas, como a ascensão da Virgem, Jesus em seu trono, a contraposição morte e vida, tão caras ao século XVI e XVII, é resultado de uma escolha: torna-se uma estratégia em mostrar mais o caminho do céu do que descrever seus detalhes. Assim, o caráter persuasivo dá-se pela constância dos signos e pela aproximação das questões terrenas que o catolicismo, mais especificamente as novas ordens religiosas, propunham como base de sua teologia.

Uma das formas de aproximação apontadas pelos pesquisadores foi o uso da histriônica – a dramaticidade advinda dos palcos de teatro agora era incorporada pelos pregadores, tanto

em seu discurso, quanto em sua interlocução. Teatralidade que também foi transpassada às obras artísticas e religiosas desse momento, tornando ainda mais corpóreas, vivas e dinâmicas as esculturas e pinturas, as quais eram em sua grande maioria expressões da liturgia ou da hagiografia. Brota-se e desenvolve-se, dessa forma, na esteira moderna, a estética barroca, principalmente em países de grande dominação católica, como Itália, Espanha e Portugal, se espalhando rapidamente pela faixa ocidental do continente europeu, bem como nas colônias dessas metrópoles. Isso deu-se em razão do ofuscamento dos limites entre Arte e Religião, possuindo esta a clara função de amparar e de incentivar a oração e a contemplação, face a redenção, enquanto aquela acalentava e apontava para um reino de alegrias, em contraposição ao mundo terreno, reafirmando a necessidade da penitência.

> O virtuosismo e a acumulação, às vezes delirante, eram sinônimo de festa. Queriam levar o fiel a desprender-se do cotidiano, tornar-lhe presente, pelo recurso do inverossímil, uma realidade diferente da monotonia e da insipidez terrestres, proporcionar-lhe uma plenitude inencontrável neste mundo. [...] A busca dos efeitos teatrais desmaterializa as estruturas. Penetrou-se em um outro mundo, totalmente desnorteante, em oposição à experiência cotidiana. (DELUMEAU, 2003, p. 336-7)

Há uma clara intenção pedagógica com a Arte advinda do Concílio de Trento, oferecendo aos fiéis uma presença mais vívida dos elementos e das ações representadas. Há aí uma continuidade com a arte desenvolvida até o Renascimento: a explosão de sensações e a corporificação cada vez mais constantes na arte medieval atingem o cume – a teatralidade barroca em que imperava o movimento, a sensações físicas humanas transpostas para as representações divinas e o êxtase diante das visões escatológicas, como reafirmadores do asceticismo, do recolhimento e das dores individuais. Assim, assentava-se no espaço da Igreja católica, e no mais interno de sua nova teologia, uma aura que apenas ela poderia oferecer – a da salvação individual, como bem expresso por Léon Halkin (*apud* DELUMEAU, 1989, p. 169), historiador belga em um de seus colóquios sobre a História das religiões:

> Como a natureza humana, precisa um decreto da sessão XXVI, é de tal constituição que não pode se elevar facilidade à meditação das coisas divinas sem uma ajuda exterior, a Igreja insistiu em sua bondade diversos ritos: certas palavras da missa serão pronunciadas em voz baixa, outras em voz alta. A Igreja previu cerimônias apropriadas, bênçãos, luzes, incenso, paramentos e muitas outras coisas que se relacionam à disciplina e à tradição dos apóstolos. Por esses sinais visíveis da religião e da piedade, ao mesmo tempo que é lembrada a majestade de um tão grande sacrifício, os espíritos dos fiéis são elevados à contemplação das realidades celestes ocultas nesse sacrifício.

A doutrina religiosa do catolicismo dos séculos XVI e XVII foi inscrita, então, em uma ritualística mais sóbria, concatenada aos preceitos contrarreformistas e de expressiva carga apreciativa, com fins a fruição, se distanciando da prática mais supersticiosa e mística medieval. A contemplação torna-se mais etérea, esvaziada de imagens em abundância para destacar lampejos, movimentos celestes individuais e, sobretudo, luminosidade. Quanto ao desfile celeste que dominava a arte medieval e renascentista, "a Reforma tridentina, por sua vontade de distinguir melhor o céu e a terra, levou ao abandono gradual de uma iconografia que imbricava demais os dois espaços" (DELUMEAU, 2003, p. 263). Abandona-se a materialidade celeste e sua exasperação extremamente real, em um retrato da corte celeste e da hierarquia herdada do Areopagita, abundante, colorida e rica em descrições, para se admitir uma arte mais apoteótica, detalhista e focada na exasperação de sentimentos individuais.

Quanto ao direcionamento do olhar, a arte pré-iluminista, bem como as predições religiosas mantiveram a tendência do olhar ascendente – no local mais alto dos céus, encontrava-se a luz e a força de Deus, o empíreo. Porém, as menções ao paraíso, ao Jardim do Éden prometido ou ao céu dos eleitos foram explicitamente reduzindo-se com o passar das décadas, para dar espaço a representações individualizadas, em compasso com a tendência da própria teologia. Assim, as pinturas e esculturas barrocas de teor religioso começaram a dar preferência a circunstâncias específicas da trajetória de Cristo, passagens bíblicas e um pequeno número de anjos e santos, além da quebra com a clássica busca pelo equilíbrio, priorizando enquadramentos disformes, a oposição de elementos (luz e sombra, pagão e cristão, corpóreo e metafísico) e o jogo de perspectivas, como as conhecidas pinturas de Caravaggio. Ao mesmo passo que crescem as pinturas e as esculturas neste período de elegia a nobres e membros do clero, como também aquelas que exibem contextos da vida urbana, e alguns rurais, do século XVII, a exemplo de Rembrandt. Enfim, do extremo sul europeu ao norte, os empreendimentos barrocos foram "Consagrados à Assunção ou a outros temas – Trindade, Ascensão, Eucaristia, Pentecostes, exaltação dos santos –, [...] sobretudo nos exemplos mais prestigiosos, foram tratados como verdadeiros monumentos elevados para o céu, [...]. (DELUMEAU, 2003, p. 327).

No Brasil, a tendência em representar momentos litúrgicos, em preferência ao Antigo Testamento, ao culto mariano e a figura de Jesus Cristo, também foi presente, principalmente como ornamentos das igrejas, bem desempenhado por José Joaquim da Rocha, Mestre Ataíde e Aleijadinho. "Um estudo referente aos retábulos da América Latina vê neles, por certo, construções teatrais e "máquinas de persuasão", mas sublinha também que convidavam a uma "leitura ascendente" de uma "ordem hierarquizada"" (DELUMEAU, 2003, p. 324).

Comumente isto ocorre por meio da representação da Santíssima Trindade, a Assunção de Maria ou a evocação do batismo de Jesus – passagens caras ao cristianismo.

Em comum, todos se rechaçam, em maior ou menor grau, a ideia de conceber o coro celeste integral ou de seus atores principais em conjunto, como a Trindade e a legião de eleitos, santos e anjos, como foi costume até a Renascença. Entretanto, mantêm a constante corporificação sidérea, engendrando uma sensação de movimento e um sentido de dramaticidade, além da escalada paradisíaca que se torna ainda mais lépida, abolindo, por sua vez, as estratificações dos céus, as quais remetem ao Pseudo-Dionísio. Isto é, diante de uma pintura religiosa barroca, a impressão retida é a de que, por alguns instantes, o céu se abre, logo acima dos olhos, em um lampejo miraculoso, cheio de luz, de vida e de ouro, para que os indivíduos vislumbrem a glória divina por poucos instantes. Até a sua apoteose no século XVIII, o barroco se apresentou como uma amálgama de artes, em que planos se atomizam, estruturas dissolvem-se e a verossimilhança é repudiada. Dos céus, um turbilhão de elementos celestiais, a reviravolta dos anjos, criam um arrebatamento festivo, despertando uma euforia cósmica: "O céu invade ou, antes, anula o cotidiano. A igreja em sua totalidade torna-se um lugar paradisíaco" (DELUMEAU, 2003, p. 338-9).

Enquanto que, na pintura da Renascença, o céu já estaria acessível, com o corso sobrenatural exposto no decorrer do trajeto rumo ao cume do universo cristão. Tais preceitos são reafirmados por Delumeau (2003, p. 391), em um extenso trabalho de leitura e de reconhecimento das origens da arte barroca religiosa, a qual se apresentou rica, porém menos explícita do que a arte dos séculos anteriores, já que priorizou a íntima comunhão de Cristo, e de toda a glória divina, e a alma para a qual ele se revelaria:

> Quanto à arte barroca, levada pelo vôo daquelas e daqueles que se engolfavam nas aberturas do céu, conseguiu, por certo, renovar a visão do além, servindo-se com brio das nuanças da luz, dos movimentos giratórios e das ilusões tornadas possíveis pelo domínio das reduções e dos *trompe l'oiel*. A verdade é que, como se sublinhou, em consonância com a linguagem religiosa contemporânea, também ela foi menos precisa que a iconografia dos períodos precedentes sobre o mundo do alto e seus habitantes. As verdes pastagens, as flores do paraíso, as vestimentas suntuosas e os instrumentos musicais dos anjos, as muralhas cintilantes da Jerusalém celeste, as distâncias marcando as hierarquias da corte celeste, apagaram-se daí em diante em face da ascensão vertiginosa que arrebata os santos para o sol da divindade. Portanto, produziu-se então nas evocações paradisíacas uma espécie de desencarnação, tanto na escrita como na arte, o que foi reforçado pela vontade pedagógica e catequética da Igreja oriunda do concílio de Trento.

O momento histórico, portanto, é de desencarnação do paraíso concomitante à proposta, interna à ideologia cristã, seja protestante ou católica, de uma laicização do próprio discurso teológico. A arte produzida no período reformista indicou não mais um caminho ao paraíso, uma vez que este se fazia visível através dos lampejos virtuais, isto é, com os constantes desdobramentos e novidades que a arte encontrou, as representações escatológicas tornaram-se menos descritivas e mais ilusórias. Os fiéis, diante de uma produção deste período tinham a impressão, não mais de vislumbrar o céu, suas belas paisagens e todo seu coro, mas de que, por poucos instantes, algo de divino se fazia presente na Terra, descendo, aparecendo de modo a forjar uma realidade ou uma percepção. Os anjos que individualmente se faziam aparecer. A virgem que indicava o topo do empíreo. A luz divina talhada em branco e em ouro. Tornou-se resplandescência, tornou-se potencialidade em indicar a "realidade metafísica" – que se afastou da materialidade encontrada nas representações do além da era medieval. Tal tendência se intensificou – a partir de então, o céu deixava seus traços mais terrenos para incorporar a sugestão, para invocar a crença mais íntima. A fé tornava-se mais espiritual.

2.1.4 Aonde foi o paraíso?

A incursão no espaço protestante, analisado acima, se junta com as recentes constatações em terra católica: em ambos territórios, o discurso sobre o paraíso tornou-se paulatinamente dessacralizado, ou seja, "mais abstrato e menos imagético" (DELUMEAU, 2003, p. 414). A arte católica – especialmente a arte barroca – ainda proporcionou uma atualização das representações paradisíacas, durante pelo menos dois séculos, lançando seus espectadores a voos vertiginosos e seus leitores convidados à reflexão individual em prol da salvação de suas almas. O protestantismo, ao contrário, conjecturou-se da mística, do neopoliteísmo – assim chamado pejorativamente a crença arraigada a santos e santas católicos, do culto à Virgem Maria, além de se renegar a representar símbolos da transubstanciação, as hierarquias celestes, o sacerdócio exclusivo, por exemplo. Pautava-se em uma atitude mais reservada, prudente e sóbria ao se referir sobre a sua escatologia, valorizando a existência cotidiana e o dever de Estado. Em síntese,

> Com o triunfo progressivo do catolicismo oficial e, sobretudo, com os reformadores protestantes, aquela imagem mágica do universo foi-se gradativamente confinando e arrefecendo. Primeiro, preservando-se em setores sempre mais específicos da população. Depois, contendo-se no âmbito de disciplinas ou saberes especiais. (RODRIGUES, J., 1999, p. 46)

A visão do universo estava alterada – antes era uma experiência puramente mística, e nos séculos XVI e XVII torna-se uma experiência mais racional, impetrada em essência pelas dinâmicas comerciárias e desenvolvimento técnico-científico da época. À luz dessas transformações, cabe explicitar a comparação realizada por Jean Delumeau (2003, p. 476-7), em *O que sobrou do paraíso?*, entre a expressão católica e aquela protestante:

> O "céu" vivido pela alma que soube fechar os olhos, tal é, em suma, a experiência mística. Era preciso evocá-la para fazer compreender bem, por casos-limites, a distância que separou cada vez mais os dois discursos sobre o paraíso: um visual e exteriorizador, o outro sem imagens e recolhido. O primeiro acabou por desgastar-se e, apesar de suas maravilhosas cores, viu-se em situação crescentemente instável em uma civilização que sofria transformações formidáveis e inéditas. O outro, aparentemente, resistiu melhor porque preservava mais o imenso e indizível mistério do além.

Há, dessa maneira, um contínuo silenciamento quanto às imagens escatológicas nas duas percepções dominantes do período. Em ambas, a visão do céu torna-se mais distante, ao mesmo passo que próxima. Abole-se o caráter vertical indiretamente para adotar uma postura de revelação, de lampejo, da invasão dos elementos divinos, de modo virtual, na terra. E em outra, praticamente, é inexistente dado o mistério da fé. Aliás, não é mais possível se referir a igreja reformada inicialmente por Lutero e depois por Calvino no singular. O protestantismo encontrou terreno fértil diante das inseguranças e abusos cometidos historicamente pela Igreja Católica e, em poucos anos, se ramificou em diversas outras religiões ou comunidades. O esboço de liberdade individual presente no Humanismo e no Renascimento possibilitou uma guinada na História das Religiões – face um mundo menos místico e mais complexo, a figura de Deus torna-se menos externa e mais interna. Quanto às representações paradisíacas, pode-se afirmar com segurança que o barroco foi o auge deste tipo de arte, já que, nos anos seguintes, houve uma diminuição drástica dessas imagens na cultura cristã, desgastando-as. Delumeau (2003, p. 384) comprova tal assertiva apoiando-se nas constatações realizadas por outro historiador, Bernard Cousin, sobre o espaço reservado ao céu nas pinturas:

> Esse historiador constata, com a ajuda de medidas, que, se os dois espaços, celeste e humano, aí coabitam, a parte que ocupam respectivamente evolui ao longo dos três séculos (XVII, XVIII e XIX). O lugar do espaço celeste, isto é, daquele que aproxima o ex-voto do quadro religioso, é importante e por vezes predominante no século XVII e ainda no século XVIII: é com freqüência um quarto ou metade do quadro. Os espaços celestes inferiores a um oitavo são exceção. Logo depois da Revolução, esse lugar diminui, raramente ultrapassando um quarto do quadro e algumas vezes tornando-se minúsculo.

> Na segunda metade do século XIX, o espaço celeste não é mais regra, e alguns ex-votos, essencialmente marinhos, já não lhe dão lugar nenhum.

Notória a diminuição de medidas celestes nas pinturas dos anos seguintes. Como até mesmo já verificado em artistas do barroco, como em Rembrandt, começa a se dar preferência para assuntos e contextos terrenos, palpáveis, voltados à vida em sociedade. E essa guinada, como demonstrado nos tópicos anteriores, se deu ao alargamento de visão em relação ao mundo – que anteriormente se restringia aos domínios europeus. A expansão marítima, e todo seu repertório náutico, como bússola, astrolábio, balestilha e o quadrante, possibilitaram, além de chegada em novas terras e rotas de comércio, incentivando o mercantilismo-capitalismo, igualmente uma abertura e um flerte para com a ciência. E ela seria a algoz do último golpe, depois das Reformas protestante e católica, nas representações dos céus: a mudança na astronomia.

Na realidade, a mudança na astronomia em si gerou um terremoto inicial para a doutrina católica e, aos poucos, seus efeitos foram sentidos, em uma espécie de *tsunami* da ciência-racionalidade na teologia e na cultura cristãs ocidentais. Desde o Humanismo, reivindica-se o espaço da verdade revelada pela fé, para incutir, cada vez mais, a racionalidade como norte para se desenvolver o conhecimento de mundo e da natureza humana. Embora com um pé na heresia e outro na salvação, os humanistas foram os primeiros a refletir e a ponderar sobre os efeitos da razão em detrimento da interpretação das leis naturais e sociais, dispensando o asceticismo religioso e as explicações tradicionais externas ao indivíduo, como a revelação e as visões divinas. Todavia nos círculos sociais mais populares essa tendência mística ainda imperasse, nas rodas aristocráticas e burguesas (sem falar no clero), as ideias advindas da época do Renascimento estavam em voga e sendo discutidas, principalmente graças à facilidade que a prensa proporcionou na difusão de, inicialmente, traduções da Bíblia para as línguas naturais e, depois, de outros livros.

E a revolução científica destes séculos está intimamente ligada aos estudos de Nicolau Copérnico, padre, astrônomo e matemático nascido na Polônia no final do século XV, o qual, em 1513, começou a desenvolver cálculos que lhe possibilitariam, na década de 40, a desenvolver o livro *Das Revoluções dos Corpos Celestes*, com a teoria completa do heliocentrismo. Embora na Antiguidade Clássica hipóteses neste sentido tenham sido levantadas, o conhecimento à época não possibilitou os seus desenvolvimentos, sendo retomadas pelo polonês e finalmente comprovadas. Copérnico não foi perseguido pela Igreja Católica pelo fato de ter morrido no mesmo ano da publicação de sua obra, entretanto sua teoria

foi rechaçada com veemência pela instituição e, inclusive, por Martinho Lutero. Com quase meio século de diferença, como atesta o historiador francês Jean Delumeau (2003, p. 437), a tese do heliocentrismo foi bem recebida pelos humanistas franceses e italianos, encontrando real sucesso na Inglaterra, com tradução parcial, reimpressa entre 1576 e 1605. Basicamente, as ideias copernicanas defendiam a posição central do Sol, como um rei, e que os outros planetas, em um universo restrito, girariam em volta dele, mantendo a imobilidade das estrelas.

Enquanto isso, na Inglaterra, em 1584, é publicada *La cena de le Ceneri* (A ceia da quarta-feira de cinzas) por Giordano Bruno, figura por vezes esquecida dado o tamanho do impacto da teoria de Copérnico. O ex-monge italiano publicou textos de caráter filosófico os quais apresentavam tendência para a ciência astronômica, aperfeiçoando as ideias de seu predecessor – para os seus postulados, o universo seria infinito, sem um centro definido, e formado por um número ilimitado de corpos celestes ainda não identificáveis. Ele também desenvolveu teses panteístas, em que defendia a abrangência divina imanente no Universo, descrendo na figura de um deus antropomórfico ou criador – centro do dogma cristão (DELUMEAU, 2003, p. 438).

Por isso, em 1591, foi preso pela Inquisição e sua pena por heresia impenitente seria queimar na fogueira – o que ocorreu no Campo de' Fiori, em Roma, no dia 17 de fevereiro de 1600 – e também rechaçado pelas outras igrejas cristãs de sua época, sendo excomungado pelos protestantes. Hoje, na referida praça, há um monumento a Bruno, inaugurado em 1889, sob diversas polêmicas e contestações das alas religiosas italianas. Sob a estátua, há a placa com a inscrição: "*A Bruno, il secolo da lui divinato, qui dove il rogo arse*" (A Bruno, o século que ele adivinhou está aqui onde o fogo ardia, em tradução livre). Embora alguns ditos pensadores da contemporaneidade questionem tais proposições – como a infinitude do universo ou a tese heliocêntrica, comprovadas recorrentemente por órgãos internacionais, como a NASA, e acessíveis a uma distância de um telescópio comprado a um clique em sites da internet, as ideias de Bruno foram, à época, sem instrumentos tecnológicos nem voos ao espaço, precisas e, ao mesmo tempo, surpreendentes.

Em seguida, Johannes Kepler, na Alemanha, matemático e astrólogo, publicou uma série de obras nas quais ele apresenta as leis fundamentais da mecânica celeste, além de esboços da teoria gravitacional, que seriam desenvolvidas posteriormente por Isaac Newton. Reafirmou, em seus textos, em grande circulação desde 1595, as ideias de Copérnico, mostrando a inviabilidade do geocentrismo e esboçando as órbitas elípticas dos planetas em torno do sol. Também foi precursor dos estudos de óptica do corpo humano – descobrindo o principal agente da visão: a retina, e foi quem, em 1604, a partir da observação do nascimento de uma estrela, a Supernova, colocou em questão o céu das estrelas, fixo, presente na Hierarquia celeste, do

Pseudo-Dionísio (DELUMEAU, 2003, p. 455-5). Sua biblioteca particular, em 1625, foi fechada pela Reforma Católica.

Eppur si muove! Essa frase é atribuída ao contemporâneo de Kepler, e inclusive influenciado por ele, Galileu Galilei, que desponta como o maior nome da revolução científica no final do século XVI e início do XVII. O matemático, astrônomo e físico florentino, nascido em Pisa, na Itália, fundou os principais fundamentos da ciência moderna, como a lei dos corpos e o princípio da inércia, apoiado em uma racionalidade puramente matemática, o que lhe auxiliou a corroborar as descobertas copernicanas. Galileu lançou o olhar para o espaço, através de seu aperfeiçoamento no telescópio, e de uma observação a corpos celestes, como o Sol e Saturno. Foi avisado, em 1616, pelo cardeal Bellarmino, o qual posteriormente viria a ser o papa Urbano VIII, a controlar seus escritos e a não propagar ou aceitar as ideias de Copérnico, retirando a Terra de sua posição influente no universo, principalmente cristão (MARICONDA, 2000, p. 81-3). Em 1632, o Santo Ofício condena-o por insistir em seus estudos e na divulgação de suas ideias e, para se manter vivo, lhe é oferecido pelo sumo sacerdote, Urbano, seu ex-amigo e admirador (DELUMEAU, 2003, p. 442), renegar suas afirmações diante do tribunal, salvando-o da fogueira, e ser colocado sob prisão domiciliar até a sua morte. Galileu aceitou a oferta. É na saída deste julgamento que teria, lendariamente, dito a frase: "Mas ela se move!", que viria a significar a sobreposição da ciência às opiniões ou dogmas religiosos.

Copérnico, Bruno, Kepler e Galileu proporcionaram um grande estremecimento na Igreja católica com seus sucessivos "ataques" ao céu cristão – amparado na ideia de imaterialidade espacial, na grande escalada ao empíreo, passando pelos céus terrenos e os fixos, propondo uma revolução não só na escatologia religiosa, mas sobretudo na cultura ocidental. Inclusive, como exemplifica Delumeau (2003, 439), analisando os escritos de Galileu:

> É nesse contexto que se situa a *Carta a Christine de Lorraine*, que data de junho de 1615, tendo o dominicano Lorino, [...] denunciado Galileu em fevereiro diante do Santo Ofício por suas opiniões copernicanas. Essa longa carta é um dos textos fundadores da modernidade porque exprime, com uma clareza até então inigualada, a reivindicação de autonomia do pensamento científico. Ela não era de modo algum um manifesto anti-religioso nem mesmo a-religioso. Mas, ora indignada, ora irônica, continha, segundo a fórmula de François Laplanche, "idéias que, no essencial, formam hoje o documento da interpretação da Bíblia em matéria de ciência". É nesse texto que se encontra a célebre frase: "A intenção do Espírito Santo [na Bíblia] é de nos ensinar como se vai para o céu, e não como vai o céu".

Iniciava-se a maior transformação do imaginário coletivo, e que seria a então primeira causa da angústia contemporânea: a defesa da autonomia da ciência, a qual paulatinamente

estava se descolando da jurisdição eclesiástica. No transcorrer dos séculos, as invenções e as descobertas tecnológicas proporcionaram confrontos com os pensamentos religiosos fluentes, o que veio a culminar com o advento da nova astronomia, desligando-se de seu caráter mais místico – é neste contexto em que astrologia e astronomia tornam-se saberes distintos: a primeira, ligada à influência dos astros na vivência humana, e a segunda, aos estudos da física e da matemática.

No decorrer dos séculos XVII e XVIII, as descobertas científicas tomaram espaço nos debates acadêmicos e universitários, inicialmente, modificando percepções de mundo. A resposta da Igreja foi a de fazer propaganda, aos moldes do papa Urbano VIII, da crença cristã, enrijecendo-se contra heréticos ou levantes que questionassem a sua doutrina ou dogmas. Não era apenas o lugar do céu, no imaginário cristão, que estava se desfazendo: a objeção à nova astronomia pela Igreja de Roma ocorreu sobretudo porque a antiga estava de acordo com uma leitura literal do texto bíblico. Inclusive Lutero vilipendiou a nova astronomia, por afrontar a hipótese da Terra móvel, presente nos textos sagrados (DELUMEAU, 2003, p. 444). Assim, era um levante contra, igualmente, a doutrina e os dogmas cristãos, na universalidade de Deus e na fixidez perfeita e eterna, aos moldes greco-romanos, da criação.

Outro ponto da mística cristã minado pelas revoluções científicas da metade do milênio passado foi a da transubstanciação. Todavia os luteranos já haviam rechaçado tal ideia, separando-se de atitudes mais supersticiosas, o catolicismo a havia reafirmado no Concílio de Trento e algumas das religiões de ramo anglicano também não a haviam abandonado – Cristo, ele mesmo, por meio da hóstia, se fazia presente em ritos e cerimônias. A exemplo,

> [...] os jesuítas do Colégio Romano e, em particular, o padre Grassi, inimigo encarniçado de Galileu, teriam percebido na base "atomística" da física galileana um ataque contra a transubstanciação e um perigo maior para a Igreja do que o resultante da nova astronomia. (DELUMEAU, 2003, p. 431)

Galileu reativara o atomismo proposto por Demócrito, Epicuro e Lucrécio, na Grécia Antiga, ao diagnosticar o peso diferente das substâncias face seu mergulho na água – o florentino foi o precursor dos estudos sobre a densidade dos líquidos, dado o desenvolvimento de seu termómetro. Aliadas às outras experiências, como o aperfeiçoamento da Luneta, a qual mudou a maneira de olhar o céu, provocando uma grande reorganização das entidades detentoras de saber a partir de então, as inovações tecnológico-científicas e a defesa do heliocentrismo foram cruciais para a doutrina cristã da época começar a ser arruinada. "[...] se se recoloca o "caso Galileu" na história da civilização cristã, uma evidência se impõe:

Copérnico, em seguida Kepler e Galileu, demonstrando o heliocentrismo, provocaram um verdadeiro sismo intelectual" (DELUMEAU, 2003, p. 432). De fato, foi uma ruptura que estremeceu as bases filosóficas, teológicas, astronômicas e matemáticas que vinham sendo propagadas há quase dois milênios. Para a escatologia cristã, a situação agravou-se ainda mais já que "[...] o cristianismo enganchara o céu de Deus e dos bem-aventurados nessa construção, que foi pulverizada em menos de duzentos anos. Uma visão do mundo desabou e, com ela, uma teologia" (DELUMEAU, 2003, p. 432).

Em 1624, no ano em que morreu Galileu Galilei, nascia Isaac Newton, último nome aqui a ser evocado nesta cronologia. Newton reforçou a interpretação sistemática de experimentos científicos, mecanicistas e matemáticos, formulando a partir dessas observações as três leis do movimento, os fenômenos da óptica e a teoria geral da gravidade, retomando trabalhos de seus antecessores. O astrônomo inglês fundou, assim, no final do século XVII, a física do movimento e retificou o vazio no universo e seu caráter infinito. Foi enterrado na abadia de Westminster, em 1727, em seu epitáfio, escrito pelo poeta inglês Alexander Pope, diz: "Estavam ocultas na escuridão a natureza e suas leis; Deus disse: 'Haja Newton' e a luz se fez."

Vale a menção de que, junto desses avanços na ciência, Francis Bacon e Descartes auxiliaram igualmente no atordoamento religioso sentido à esquina do Iluminismo. As descobertas ocorridas desde Copérnico acentuaram o desejo de uma maior autonomia da ciência face os limites impostos pela religião ou pelo pensamento dominante, ainda pautado na escolástica. O ser humano do século XVII para o XVIII, principalmente o burguês, queria se ver livre dos impostos cada vez mais altos, para sustentar os nobres e reclamar o seu lugar, ignorado pelos reis absolutistas – para isso, como já foi visto, era necessário reafirmar ainda mais a vontade de liberdade individual e tentar assegurá-la, centralizadas na liberdade econômica e mercantil. A classe camponesa-feudal, em processo de míngua, sofria com os abusos constantes da monarquia e do Segundo Estado, sendo constantemente alijada. A centralização e o processo de nacionalização dos estados modernos, embora tenham sido fundados com a ajuda dessas duas classes, também foram abalados por estas. O absolutismo chegava ao seu ápice – e os reis da época começavam a sentir a resistência da ascendente burguesia e da alijada gama de camponeses, apoiados, em sua grande maioria, pela liberdade de interpretação dos textos divinos.

Os tratados filosóficos, tanto de Bacon quanto de Descartes, conclamam para a racionalidade, para a libertação individual, antecipando quase em um século as vontades iluministas: "O Iluminismo valorizava o conhecimento como instrumento de libertação e progresso da humanidade, levando o homem à sua autonomia e a sociedade à democracia, ou

seja, ao fim da opressão" (MARCONDES, 2007, p. 210). Bacon apresentou o norte para encontrar o conhecimento seguro, ou seja, a verdade científica, resultado do método experimental. Já Descartes desenvolveu uma concepção racionalista do universo, propondo que a razão humana seria capaz de desvendar o mundo, dominando-o e transformando-o.

Assim, a liberdade individual, fundada modernamente em Lutero e constantemente demandada pelos intelectuais e cientistas, e um maior desejo de autonomia face aos desmandes régios, clericais e aristocráticos, também foram fatores preponderantes para que as sensibilidades e mentalidades mudassem e, logo, surgissem as revoluções nos anos seguintes.

Mas, afinal, no entremeio dessas evoluções, onde foi parar o paraíso?

Dessa maneira, por diferentes abordagens, é possível verificar que a nova astronomia, último grande golpe na escatologia cristã, provocou "por uma série de reações em cadeia, um sismo cultural" (DELUMEAU, 2003, p. 454) porque reafirmou e impulsionou ainda mais a dessacralização do céu. Juntas, as Reformas protestante, católica e científica mudaram a maneira com que o paraíso fosse representado a partir de então. A guinada à individualidade, à racionalidade e à ciência, concomitantes, fizeram com que o céu cristão, antes impetuoso e glorioso nos altos níveis do espaço, desabasse definitivamente. A queda do paraíso, por assim expressar, foi resultado de sucessivos ataques a essa cosmologia, bem como das tentativas frustradas de se manter essa mística incutidas pela arte cristã.

A verticalidade do céu cristão estava amparada por estudos e tratados teológicos, herdados da tradição filosófica. Com a descoberta da infinitude do universo, das teorias que amparam o heliocentrismo, da possível atomicidade das substâncias e da materialidade dos corpos siderais, extingue-se toda a noção e a concepção religiosa da natureza e do conhecimento, colocando-se, definitivamente, em xeque a teologia católica. A transubstanciação, hoje encarada como metáfora, como rito simbólico e espiritual, até o século XVII, era tida como verdade inquestionável: diante do altar, a hóstia consagrada era, sim, o corpo de Cristo transformado. O empíreo, morada de Deus e fonte de toda a luz e força do mundo, não existira na realidade, dada a infinitude do universo e seu vazio imensurável.

Copérnico, Bruno, Kepler, Galilei e Newton, bem como os outros cientistas a eles contemporâneos, retiraram o estatuto de sagrado conferido ao céu por quase dois milênios. Atrás das nuvens, do azul, dos pássaros, não existiam mais anjos, bem-aventurados, justos, entre outros dignos de estarem lá. Se no Humanismo, o paraíso *era* um lugar bem definido, e, nos séculos XVI e XVII, ele torna-se um *lugar virtual*, um espaço interiorizante-solitário e sem descrições palpáveis, apostando no ilusionismo (ele está, mas não está aqui – típico pensamento barroco), na esteira da Era Moderna o céu cristão *desaparece*, vertendo-se as imagens e visões

paradisíacas *gradualmente*, permanecendo mais no imaginário popular, como resquícios de tempos passados e de uma tradição bíblica bem recente para a época.

> A passagem para a estética neoclássica e, depois, as repetições neo-românicas, neogóticas e neobizantinas da arte religiosa do século XIX confirmaram esse esgotamento. A dessacralização do céu, provocando pane no imaginário paradisíaco, percorria agora seu caminho nos espíritos de maneira aparentemente irreversível. (DELUMEAU, 2003, p. 459)

Em paralelo, na Literatura, tais ideias do historiador francês fazem-se ainda mais evidentes. Este seria o período do denominado Arcadismo, movimento iniciado no final do século XVII que cresceu e insuflou as sociedades europeias e brasileira com textos de caráter racional, priorizando não mais temas religiosos, mas, sim, da vida cotidiana, da necessidade de se fugir da cidade e de suas conturbações e da elevação de figuras heroicas e do nacionalismo. Fundada na Itália, em 1690, pela Academia da Arcádia, depois reverberada em diversos países, como em Portugal, com a criação em 1756 da Arcádia Lusitana, a estética árcade assumiu uma postura de resgate da tradição greco-romana como símbolo de uma guinada racional diante das mudanças ocorridas no seio do mundo ocidental. A referência ao paraíso, ao céu ou ao mundo metafísico praticamente desaparecem dos textos de seus autores – uma enorme ruptura ao perceber que essa estética artística foi precedida pelo Barroco, de claro cunho religioso – e abrem espaço para os problemas da vida, da constante formação das cidades, da vida material. E a morte passa a se tornar um evento de rompimento com esse estado de fruição dos prazeres terrenos:

> Quantas vezes, Amor, me tens ferido?
> Quantas vezes, Razão, me tens curado?
> Quão fácil de um estado a outro estado
> O mortal sem querer é conduzido!
>
> Tal, que em grau venerando, alto e luzido,
> Como que até reagia a mão do fado,
> Onde o sol, bem de todos, lhe é vedado
> Depois com ferros vis se vê cingido:
>
> Para que o nosso orgulho as asas corte,
> Que variedade inclui esta medida,
> Este intervalo de existência à morte!
>
> Travam-se gosto, e dor; sossego, e lida;
> É da lei da Natureza, é lei da sorte
> Que seja o mal e o bem matriz da vida. (BOCAGE, s.d., p. 90)

O soneto do poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage, intitulado *Reflectindo sobre a instabilidade da condição humana*, atende a essas considerações. No seu segundo verso, a racionalidade é destacada em contraposição às dores sentidas pelo ato de amar e à percepção do eu-lírico de que a vida é finita, é um caminho "de um estado a outro estado". Diante do impasse da morte, tema inclusive pouco explorado por poetas neoclassicistas, a atitude é racional – "É lei da Natureza, é lei da Sorte", nada pode ser feito. Todavia possua traços estéticos já antecessores ao Romantismo para um texto puramente árcade, o poema expressa precisamente o distanciamento das artes quanto às representações escatológicas: se, em séculos anteriores, abordar a morte recaía naturalmente em questões mais metafísicas, os artistas da aurora iluminista em diante refletem sobre a sua condição (ser o bem e o mal da própria vida) de modo mais concreto, apartado de referências cosmológicas ou demasiadamente místico-idealizantes.

Por fim, brevemente, um último acontecimento histórico fecha este momento da História humana, reafirmando os valores dos momentos antecessores: o Iluminismo, defensor claro da emancipação do pensamento em relação a discursos totalizantes, seja monárquico, seja religioso. As luzes da razão desprenderiam o homem da opressão de poderosos e dos ditames religiosos por meio da liberdade individual, que vinha sendo conquistada aos poucos na esteira dos séculos, e da tolerância. Em resumo,

> O Iluminismo, [...] vem a ser a corrente filosófica germinada em meados do século XVIII, a qual questiona o exercício autônomo da razão, a liberdade de pensamento, e tem como seus principais expoentes Kant, na Alemanha; Voltaire, na França; e, John Locke, na Inglaterra. [...] rompeu com paradigmas vigentes à época, tanto na ordem da reflexão quanto na prática política. Com a expressão latina, sintetizadora de toda a sua essência, "Sapere aude", que significa "ouse saber", os filósofos da "era da razão" combatem a menoridade – a incapacidade do ser humano de se servir do seu próprio entendimento, do seu raciocínio, ao invés de pura e simplesmente servir-se de um outrem, ou seja, o homem deveria colocar à luz o seu próprio poder/fazer pensar, iluminando a si próprio e às suas ideias. (PERASSOLI JÚNIOR, 2019, no prelo)

O lema *Sapere aude*, assim, era uma clara afronta à dominação do pensamento ainda preponderante à época. O desenvolvimento do pensamento racional amparou-se na crítica a todo tipo de misticismo deveras popular ou fanatismo, o que, por sua vez, proclamou um distanciamento da Igreja e o poder – ao menos, de maneira explícita, lançando-a ainda mais nos trabalhos pastorais e em compromissos espirituais, de um lado, e na afirmação severa e incontestável de seus dogmas. Eric Hobsbawn (1996, p. 38), em sua obra *A Era das Revoluções:*

Europa 1789 – 1848, discute as mudanças ocorridas no seio da sociedade europeia ocidental face a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Ao falar do contexto inicial da Revolução Francesa, o mesmo destaca o papel que as igrejas do século XVIII tiveram em manter a ordem vigente, alinhadas aos preceitos absolutistas ou simplesmente monárquicos:

> Com exceção da Grã-Bretanha, que fizera sua revolução no século XVII, e alguns Estados menores, as monarquias absolutas reinavam em todos os Estados em funcionamento no continente europeu; aqueles em que elas não governavam ruíram devido à anarquia e foram tragados por seus vizinhos, como a Polónia. Os monarcas hereditários pela graça de Deus comandavam hierarquias de nobres proprietários, apoiados pela organização tradicional e a ortodoxia das igrejas e envolvidos por uma crescente desordem das instituições que nada tinham a recomendá-las exceto um longo passado.

Foi um período de grandes mudanças e agitações no plano intelectual e político. Novamente, e o que se fará ainda mais presente após a Revolução Industrial, o ser humano pré-iluminista ainda continua perdido, dividido entre as novas ideias científicas e a reafirmação dos ditames religiosos. O século XVIII é um novo momento de inquietude, de uma consistente alteração nas dinâmicas e na cultura, ocasionando o que Max Weber (2004) denominou de "desencantamento de mundo" em sua obra *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, o que, por outro lado, começou a exigir uma nova necessidade de fé e de conforto religiosos, de ritos e cerimônias mais tradicionais. Em *Dialética do Esclarecimento*, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985, p. 17-8) analisando as relações presentes na sociedade ocidental do século XX, articulam o Iluminismo como o grande gerador das proeminências modernas, descrevendo as circunstâncias para sua reafirmação:

> No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objectivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.

O mundo iluminista fulgura como um conturbado momento sócio-político em que as relações no interno da sociedade trouxeram ainda mais interrogações e desassossego ao homem de seu tempo. Ao instituir definitivamente a racionalidade como preceito e esboço da civilização que surgia, retira igualmente o amparo dado, durante milênios, pela religião e seus mitos. Não que esta alteração tenha ocorrido em todo o mundo ocidental de maneira homogênea – obviamente, não é esta a questão que se coloca, mas, sim, que a nova orientação de mundo

expurgou de suas bases a concepção mitológica, alterando a relação dos indivíduos com a sua época. Quanto à Igreja, a resposta foi mais silenciosa: a Contrarreforma já acumulava críticas, dada a liberdade individual conquistada nos séculos anteriores. Apesar das tempestades revolucionárias, da fixação da burguesia como classe poderosa, do liberalismo econômico e intelectual, logo, do foco na individualidade, a Igreja, que perdeu a influência política principalmente após a Revolução Francesa, iniciada em 1789, parece ter ido trilhar os caminhos da evangelização, do trabalho pastoral. E este trabalho, nas camadas populares da sociedade, justifica-se uma vez que

> Naquela época, os príncipes adotavam o slogan do "iluminismo" do mesmo modo como os governos de nosso tempo, por razões análogas, adotam slogans de "planejamento"; e, como em nossos dias, alguns dos que adotavam slogans em teoria muito pouco fizeram na prática, e a maioria dos que fizeram alguma coisa estava menos interessada nas ideias gerais que estavam por trás da sociedade "iluminada" (ou "planejada") do que na vantagem prática de adotar os métodos mais modernos de multiplicação de seus impostos, riqueza e poder. (HOBSBAWN, 1996, p. 38)

Os ricos, a corte e a burguesia estavam mais preocupados em aumentar sua influência e poderes do que iluminar a sociedade. Em outros termos, o Iluminismo e a Revolução Francesa obtiveram grandes conquistas, mudando definitivamente a cultura na cronologia, porém, essas modificações alijaram e afastaram ainda mais as classes populares do bojo da sociedade em detrimento de uma burguesia que entraria em ascensão e tomaria as rédeas do mundo. A Igreja católica, que viu definhar suas universidade, academias e seminários, dada a racionalidade prevista pelo Esclarecimento, introduz um forte trabalho de pastoral comunitária e de catecismo, a partir de então, mantendo a rigorosidade litúrgica e ritual, bem como mais espiritual, abandonando as ímpetos místico-supersticiosos (VAZ, 1998, p. 239-40).

Assim, a religiosidade católica, com quase duzentos anos de diferença, absorve da sobriedade protestante, como forma de manter sua influência na sociedade das luzes. Devido a denominada “secularização”, a religião foi retirada do centro das relações sociais e das explicações do mundo pela nova ordem burguesa-capitalista e seu desejo de liberdade – liberdade para ganhar, liberdade para explorar, liberdade para acumular. O foco no projeto de civilização e, primordialmente, no desenvolvimento individual, racional e progressista regia o pensamento iluminista e, desde o pontapé da nova astronomia até a Revolução Francesa, a sensibilidade do Ocidente modificou-se quanto a sua escatologia e seu discurso religioso – agora mais próximo das massas e sem tantos ranços místicos. Já na cidade, o mote de Deus

honrar a vivência humana passa a ser substituída pela máxima do trabalho dignificar e preencher a experiência terrena.

A partir do Iluminismo, a linha histórica começa a se tornar muito tortuosa, dadas as constantes consequências advindas da sedimentação do Estado burguês pelo mundo ocidental e do desenvolvimento paralelo das nações. Entretanto, para os estudos escatológicos aqui empreendidos, cabe discorrer sobre o processo de industrialização que acometeu e modificou, igualmente, a relação do homem com a crença no além-túmulo. O final do século XVIII também é o marco da Primeira Revolução Industrial, inicialmente na Inglaterra, já que o progresso científico, a concentração de renda pela burguesia, o êxodo rural e sua posição geográfica proporcionaram um verdadeiro *boom* no desenvolvimento de tecnologias – as inovações no ramo têxtil e com a implantação das máquinas a vapor. Nas fábricas, famílias inteiras de trabalhadores permaneciam aproximadamente 12 horas seguidas sob condições desumanas e salários muito baixos. Porém, com a Terça-feira Negra de 1929 e as pressões de sindicatos, o viés liberalista, fundado sob viés iluminista na queda do absolutismo, foi derrubado e "obrigou os governos ocidentais a dar às considerações sociais prioridade sobre as econômicas em suas políticas de Estado" (HOBSBAWN, 1997, p. 99), isto é, diante de dívidas imensas, grande número de desempregados e congelamento do comércio, dois efeitos são gerados: o Estado começa a intervir nas políticas sociais e econômicas para se manter, como as políticas do *New Deal* norte-americanos e brasileiros, de clara matriz keynesiana; e o fortalecimento da direita radical e fascista, "que compartilhava nacionalismo, anticomunismo, antiliberalismo etc. com outros elementos não fascistas da direita" (HOBSBAWN, 2003, p. 121) – que culminariam na Segunda Guerra Mundial, sob a tutela de regimes totalitários, que manipulavam e influenciavam as massas diante das mazelas de seu tempo.

Já a segunda revolução ocorria na metade do século XIX, e se expandiu para outros países, como Itália, França, Alemanha e Estados Unidos, e foi "uma era de novas fontes de poder (eletricidade e petróleo, turbinas e motor a explosão), de nova maquinaria baseada em novos materiais (ferro, ligas, metais não-ferrosos), de indústrias baseadas em novas ciências [...]." (HOBSBAWN, 1982, p. 308). Neste período, considerada a Era de Ouro do milênio passado pelo historiador inglês, mesmo que esta denominação seja restrita aos países capitalistas já desenvolvidos como o mesmo expõe, a desigualdade social fica evidente entre países ricos e países pobres do ocidente, em um mundo em que o progresso só pode ocorrer dados a "padronização do desejo de consumo", "tecnologização da vida cotidiana", a "deteriorização ecológica" e o "desemprego em massa", uma vez que "os seres humanos só eram essenciais para tal economia num aspecto: como compradores de bens e serviços" (HOBSBAWN, 2003,

p. 262). A Guerra Fria e as corridas armamentista e espacial geraram, neste contexto, o desconforto face a competitividade, agora exposta em políticas internacionais e internas – nestas, os altos índices de violência, naquelas, o aumento expressivo de conflitos bélicos.

Nos anos finais do século XX, ocorre a considerada Terceira Revolução, marcada pelos avanços no campo da robótica, sentidas em maioria do mundo ocidental dada a aceleração da globalização e dos meios de comunicação, que também se aperfeiçoaram. O avanço da internet, dos computadores, dos sistemas de difusão, dos eletrônicos e da robótica foi acentuado durante a Guerra Fria e nesta fase do desenvolvimento industrial, ao contrário dos outros dois processos, o conhecimento é predominante e agrega valor à mão-de-obra dado seu latente caráter científico-tecnológico e sua formação especializada. Além dos trabalhadores "chão de fábrica", há também aqueles em pesquisa, laboratórios e agências, pois, nesse novo panorama de trabalho, novas alternativas são buscadas para reduzir os custos da produção e aumentar, consequentemente, a produtividade.

Em comum, as três dispõem de um grande contingente de assalariados em regimes de trabalhos fastidiosos, a busca pelo aumento da produtividade e a transformação das massas em consumidores – criando um novo tipo de ser humano, em comparação aos momentos históricos anteriores, pois apresenta uma transformação

> [que] ficou muito evidente nos países mais desenvolvidos da versão ocidental de capitalismo, onde predominaram os valores de um individualismo associal absoluto, [...] Essa sociedade, formada por um conjunto de indivíduos egocentrados sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação (o lucro, o prazer ou seja lá o que for), estava sempre implícita na teoria capitalista. (HOBSBAWN, 2003, p. 25)

A promessa de uma racionalidade que iluminaria os caminhos do ser humano permaneceu na utopia. Os ideais iluministas e o desenvolvimento científico impulsionado por Copérnico fizeram germinar, aproximadamente trezentos anos depois, uma conjuntura de aprisionamento do homem contemporâneo, encarcerado em um mundo individualista, desigual e violento, permeado de "catástrofes", rememorando a nomenclatura empregada por Hobsbawn, ou seja, de conflitos entre nações, grupos ou nichos sociais. A promessa de libertação – intimamente relacionada ao desejo científico e do progresso na caminhada da humanidade ocidental – teve efeitos colaterais que incidiram nela mesma, na privação da liberdade. Em prol do progresso e das organizações sociais, aceita-se a ideia de controle, de homogeneização, o "excesso de ordem", agora em termos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman. Quanto a questão da liberdade individual e seu paradoxo na Era Contemporânea, a comparação proposta na segunda

parte desta tese entre as obras O Espelho, de Machado de Assis, e *Nosedive*, episódio da série britânica Black Mirror, será de efeitos mais elucidativos.

Regressando ao que interessa para este momento da tese, enquanto todas essas mudanças ocorriam na idade contemporânea, a Igreja católica demonstrava-se, já desde o século XVIII até os dias atuais, na realidade, mais discreta, adotando uma taciturnidade quanto aos seus assuntos escatológicos, como o inferno e o purgatório, e uma grande reticência em relação ao Juízo Final. O livro do Apocalipse sai do centro do dogma católico para, no lugar, os Evangelhos e a prática cristã tomarem espaço – logo, sua ética e sua moral. A felicidade do paraíso, para essa nova fase da humanidade, fundamentava-se em "amar sempre mais a Deus e aos outros. Essa insistência nova na inesgotável dinâmica espiritual da vida paradisíaca, não por acaso, coincidiu com a descoberta da noção de progresso pelo pensamento ocidental" (DELUMEAU, 2003, p. 468).

A modificação mais evidente dessa nova sensibilidade burguesa, de acordo com o próprio historiador francês, foi a substituição da palavra "céu" pelo vocábulo "além", uma vez que consegue envolver tudo aquilo que é indizível. Já expressões como "purgatório" e "inferno" recuam no discurso eclesiástico, quiçá por estes já se fazerem demasiadamente presentes no plano terreno, não necessitando dar-lhes um prolongamento depois da morte. Neste período, assim, o distanciamento e a virtualidade encontrados na arte barroca são ainda mais reverberados – isto é, o céu, que existia em um momentos de furor às alturas, perde seu estatuto de não lugar para estar em lugar nenhum e se tornar uma referência espiritual, que ditaria normas e condutas – atualizando o controle individual germinado no século XV. Insistem, assim, em um paraíso mais vivido do que visto, mais objeto de fé interior e individual que de descrição.

Isso é ainda mais perceptível se forem analisadas a arquitetura e a pintura de igrejas restauradas a partir do final do século XVIII. A catedral de Milão, na Itália, serve como um bom exemplo – construída em meados do século XIV, sob o regime do gótico flamejante, importado da França, a sede da arquidiocese de Milão foi apenas finalizada no século XIX. No seu interior, imagens de passagens bíblicas tomam quadros posicionados na nave central – como flashes da vida de Cristo e de seus apóstolos, e nas paredes o estilo é sóbrio, contido, não há referências ao céu – nem um azul que for. Os vitrais e altares estão permeados de figuras proeminentes da Igreja católica, em uma espécie de homenagem a santos e heróis do catolicismo (são aproximadamente três mil estátuas e imagens dedicadas a eles). A estrutura é claramente gótica – paralelo ao barroco no final da Idade Média, também se configurou como um convite ao olhar para o alto através da suntuosidade das paredes.

O gótico, assim, tendia ao “infinito” e o “ilimitado” da sabedoria da arte grega. “O gótico parecia inacabado porque visava alto demais e estava muito atulhado de visões de outro mundo.” (DELUMEAU, 2003, p. 280). Já o neogótico foi o estilo mais preponderante da arquitetura ocidental nos séculos XVIII e XIX, sendo aplicado na reforma e construção de diversas basílicas e igrejas ao redor do mundo. E tal retomada do gótico e seu sucesso na arte moderna-contemporânea, pode-se inferir, ocorre dadas as circunstâncias da fé cristã, experimentadas desde o Iluminismo: de caráter mais contido, voltado para o interior e a elevação espiritual, o neogótico exprime a escatologia dos tempos modernos – o paraíso desaparece, os ídolos cristãos, como santos e monarcas, tomam protagonismo e as rosáceas, vitrais que remetem à circularidade da perfeição cósmica-renascentista, imperam, apontando para a glória divina e para o contato com o sagrado.

O estremecimento causado pela revolução científica, que mudaria a cosmologia cristã, ainda guardaria mais choques com seus preceitos: após as interrogativas quanto a transubstanciação e reino de Deus, Charlie Darwin, no início do século XIX, coloca os dogmas cristãos em uma situação muito incômoda. A teoria da Seleção Natural, ou o darwinismo, foi um dos maiores sobressaltos que o catolicismo experimentou em menos de dois séculos, pois põe em suspensão a base de sua teologia: a crença na Criação divina. Aliás, os efeitos dos estudos do naturalista britânico, e anglicano, diga-se de passagem, foram impertinentes para a maioria da sistematização das religiões, que até então encaravam a existência humana como um milagre ou como uma obra sobrenatural. No início do século XIX, “Deus estava não apenas despedido, mas sob ferrenho ataque” (HOBSBAWN, 1982, p. 276).

Em uma sociedade burguesa, a prioridade é o lucro com vistas na posse, logo o domínio dos aparatos técnicos e da mão-de-obra. Contra o liberalismo-capitalismo impregnado nas relações, surge igualmente o marxismo, em vias críticas a um mundo extremamente reificado – fruto da racionalização extrema apregoada pelo Iluminismo. E o cerco, o isolamento à Igreja católica deu-se por meio do anticlericalismo, tanto por liberais, quanto por pensadores de esquerda, incluindo os anarquistas, obviamente. Para Hobsbawn, essa atitude contra os membros eclesiásticos era basicamente um ato político, uma vez que viam no conservadorismo cristão, tanto na Europa, quanto na América, um impasse para o progresso. Complementa o pesquisador: “Progresso, educadores, emancipadores e ciência (logicamente desenvolvida em "socialismo científico") era a chave para a emancipação intelectual dos grilhões do passado de superstições e do presente opressivo” (HOBSBAWN, 1982, p. 278).

Enquanto tentava manter seu espaço por entre a elite letrada e bem instruída, a Igreja católica ainda perdurou nas massas e nas sociedades pós-coloniais – talvez seus maiores trunfos

contra seu desaparecimento. Já em meio burguês, embora contra sua ideologia dominante, o catolicismo manteve-se aceso graças à tradição e ao desejo de estabilidade dessa classe, ora oprimida pelo trabalho extenuante, ora opressora e hipócrita. A conclusão extraída por Hobsbawn (1982, p. 281) deste momento histórico coincide com o que foi exposto já anteriormente: "Em certo sentido, diante da ameaça da reforma laica, a Igreja reagiu da mesma forma como havia feito no século XVI com a Contra-Reforma" – intransigente, recusando qualquer tipo de força progressista, industrial ou liberal. Apenas entre as camadas mais populares, com pouca ou mínima escolaridade, formada por comunidades rurais ou mais arcaicas, é que a Igreja se mantém dominante e muito atuante. E o sentimento do homem diante da morte, também se alterou, como será perceptível no próximo item.

2.2 O REMATE DA MORTE

O bilionário russo Dmitry Itskov, em 2011, fundou a Iniciativa 2045, com o intuito de oferecer a imortalidade ao ser humano, transferindo personalidades e traços biográficos de indivíduos a um novo corpo não-biológico ou pós-orgânico – uma condição pós-humana, de virtualidade, de inteligência distribuída, de mudanças genéticas e de vida inorgânica (EMPRESÁRIO..., 2013). O programa foi dividido em quatro partes para alcançar seu principal objetivo de desencarnação e de posterior ressureição dos mortais. A primeira fase, denominada Avatar A, que em 2018 já está sendo colocada em prática, promete controlar robôs por uma mente humana, através de um sistema cérebro-computador, o *BCI* (*Bran-computer interface*) – tecnologia esta usada há mais de uma década e meia no ramo médico, na utilização de próteses ligadas ao sistema nervoso humano. Já a segunda fase, Avatar B, que será implantada até 2025, prevê o transplante físico de um cérebro humano para um androide, criando-se uma nova consciência. Já para meados de 2030, a terceira etapa, Avatar C, pretende fazer a encarnação completa por meio do carregamento da consciência humana, como um software, em uma plataforma totalmente robótica e autônoma, um hardware, tornando-a sensível. Por último, já na década 40 do século XXI, a pretensão é ainda maior: por meio da emulação, de avatares ou de hologramas, abrigar a consciência extraída de uma mente humano-biológica em um organismo inorgânico.

O projeto, que permite a criação de transumanos, ou seja, humanos com capacidades ilimitadas, pode parecer fruto de uma mente criativa de escritores de ficção científica, aos moldes de George Orwell, Mary Shelley ou George Lucas. Ou então fazer parte do enredo de *Westworld*, série bem-sucedida da HBO desenvolvida por Jonathan Nolan e Lisa Joy, vencedora de cinco Emmy Awards em 2017 e indicada em vinte e duas categorias, por sua segunda

temporada, em 2018. No seriado, original do filme de 1973 de Michael Crichton, em um futuro – o que parece ser não muito longe, é criado um parque temático tecnologicamente que simula diversos ambientes e culturas mundiais, predominantemente focada no cenário faroeste. Este parque é povoado por anfitriões, androides sintéticos que compõem uma narrativa a fim de entreter e satisfazer os desejos dos visitantes – seres humanos, em sua maioria, ricos que podem fazer o que quiserem dentro dos limites da reserva. Neste meio, surgem as figuras de Dolores Abernalthy, interpretada por Evan Rachel Wood, e de Maeve Millay, por Thandie Newton, duas robôs que passaram toda sua vida útil servindo aos convidados do parque – e que começam a tomar consciência de sua realidade transumana.

O elenco ainda possui nomes de peso da produção audiovisual, como Ed Harris, Tessa Thompson, Rodrigo Santoro, James Marsden e o detentor de um dos olhares mais macabros do cinema, Anthony Hopkins, que dá vida a Robert Ford, o enigmático diretor de criação do parque. Este é responsável por parte das narrativas entrelaçadas vivenciadas pelos robôs, os quais possuem a capacidade de se adaptar a elas de acordo com a interação dos humanos – sempre protegidos pela incapacidade dos androides de os machucar. Até Dolores e Maeve "despertarem" e descobrirem possuir consciência e memória. A abertura, idealizada por Patrick Clair, remete à criação e à Renascença: em meio a uma melodia tocada por um piano automático, a forma humana é delineada e criada artificialmente, em uma imagem com clara referência ao Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci – um novo despertar, um renascer estaria sendo construído e manipulado – baseado nas experiências humanas.

Renascimento. Esta é a sensação diante da Iniciativa 2045. Dmitry Itskov deseja, no decorrer das quatro fases de seu projeto, encontrar o que parecia ser ficção: dar vida a corpos inorgânicos ou transumanos, dotados de sensibilidade e de consciência. Entretanto, esta não seria criada a partir do zero, mas sendo transferência de vivências de outros indivíduos para um corpo não-biológico. Em outras palavras, abrir caminhos para concretizar uma das ambições mais antigas do ser humano: a imortalidade, como bem anuncia o site deste projeto: "*Want to be immortal?*" (Quer ser imortal?).

O russo é imagem que melhor representa a vaidade humana do século XXI – germinada durante o Iluminismo. Com o comando da ciência, o ser humano começa a pautar e ser pautado pelo viés da racionalidade, o que, como visto no tópico anterior, acarreta mudanças drásticas na maneira pela qual o mundo e seus fenômenos são explicados. Com a guinada tecnológica do conhecimento, o ser humano transpôs a figura religiosa, que orientava as práticas e as políticas até então, para uma nova entidade: a razão apregoada pelo século das luzes, em uma constante

busca, que se iniciou com a modificação da astronomia, em caracterizar a vivência mundana fora dos limites eclesiásticos. Mas o que tem Dmitry a ver com isso?

O bilionário torna-se índice da atitude do homem hodierno diante da morte. A criação de inteligências artificiais, agora presentes no bolso de maioria dos indivíduos, de pequenos robôs ou androides, de tecnologias assistivas, entre outros, são conquistas inegáveis da ciência, promovendo avanços em áreas da Medicina, Física, Astronomia, Comunicação e, até mesmo, Educação. Entretanto, também são conquistas irrefreáveis diante de um futuro que está nascendo – e seus caminhos, como também a mente de quem detém esse poderio, por ora, apontam que ele será tão ou mais distópico que narrativas como de *Westworld*. Em comum, todo o progresso tecnológico experimentado, no fundo, possui algo em comum: ou oferta ao ser humano a possibilidade de estender seu domínio sobre sua vivência, oferecendo-lhe instrumentos – daí a multiplicação de aparatos técnicos que tentam auxiliar e agilizar processos, intensificando sua produção e facilitando suas atividades; ou a tentativa de prolongar a sua presença no mundo, dilatando cada vez mais os limites corpóreos e, meramente, humanos. Embora sejam de grande valia para a humanidade, as descobertas de novos medicamentos, de técnicas cirúrgicas, de novas dietas, de usos diferentes para a robótica, como o auxílio em cirurgias ou diagnóstico de doenças, também refletem um desejo milenar: a recusa do homem diante da morte e dos limites humanos.

Desde o Iluminismo, com a queda da expressiva influência nas estruturas sociais que as igrejas possuíam, o espaço reservado a deus na narrativa humana ficou vazio. Embora de modo indireto ainda permaneça firme e atuante, principalmente por caminhos pastorais, as religiões não ditam mais como a sociedade deve ser (no máximo, como devem os cidadãos agir). As sociedades do passado estavam intimamente ligadas aos preceitos teológicos para organização da vida. Com as revoluções dos séculos XVII e XVIII, a organização social de caráter burguesa, racionalista e científica, ascendeu – propondo um novo esboço de civilização. Porém, não trouxe mais explicações, gerando ainda mais dúvidas. Nasce a angústia, o mal-estar do século, a insatisfação e as crises diante de um sistema que exige, porém não explica.

Diante desse vazio, diante da realidade esvaziada e dessas ânsias, surgem reações adversas na esteira histórica. O vazio humano é combustível para a própria arte. É a base e o impulso criativos. Diante de algo inesgotavelmente indagativo, como é a vida, seu propósito e condição, a religião pode tentar criar respostas, a política buscar resolvê-la, mas só a arte em si deseja, em seu íntimo, não responder, mas levantar as indagações que perpassam a vivência humana. E temas de grandiloquente mistério na história da humanidade, como a morte, servem como fluídos combustores da arte literária. Queimam sem querer consumir. Lançam fogo sem

querer extinguir. A literatura não preenche o vazio humano – ele é a sua própria matéria. Enquanto irresoluta for a existência do ser humano, ainda e sempre haverá quem faça poemas, construa histórias e pinte quadros. Aqui, toma-se de empréstimo algumas das reflexões do psicanalista francês Jacques Lacan, sobre a organização da linguagem humana:

> Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio. [...] A religião consiste em todos os modos de evitar esse vazio. [...] De qualquer maneira, o vazio permanece no centro, e precisamente nisso que se trata de sublimação. [...] Para o terceiro termo, ou seja, o discurso da ciência, na medida em que para a nossa tradição ele é originado no discurso da sabedoria, no discurso da filosofia, adquire aqui seu pleno valor o termo empregado por Freud a respeito da paranóia e de sua relação com a realidade psíquica - *Unglauben*. (LACAN, 2008, p. 158)

Dessa forma, Lacan aponta para três modos de produzir a narrativa e a linguagem humana frente à Coisa, ou seja, à realidade vivenciada, e seu inevitável vazio, que, para ele, é gerado inexoravelmente pela própria condição humana. O psicanalista ao se referir a *Unglauben*, valendo-se do termo freudiano relativo à paranoia, aponta para um dos traços da modernidade: a não-crença no mito da criação divina impetrada por um discurso da ciência que se propõe sem limites, e que rechaça, por conseguinte, o vazio que abandonara. Por associação, o ser humano moderno, calcado nas bases da ciência, é um sujeito paranoico – diante do vazio, o nega, como também nega qualquer tipo de associação a um discurso absoluto: porque o próprio discurso científico o tenta ser. Legitimar a ciência é negar discursos absolutos, porque ela própria promove-se como tal. Porém, como foi visto no trilhar da humanidade em busca do paraíso, não é suficiente, pois ela tende, em seus maiores esforços, a gerar ainda mais perguntas, sem sedimentação. Não à toa que, após o século das luzes, com pleno desenvolvimento científico-tecnológico, a arte popularizou-se e tornou-se ainda mais presente no cotidiano do ser humano: da expressividade dos romances, passando pelas leituras de periódicos, chegando ao desenvolvimento de artes como a fotografia, a música, o cinema, a televisão... A arte, ou a fruição artística, está em toda a parte a partir da modernidade industrial e vem ocupando (mesmo que não reconhecida com tal importância) cada vez mais espaço no cotidiano dos seres: estariam os sujeitos modernos repletos de vazios, fazendo germinar grandes ramos de indagação, logo, de arte?

Evitar a morte é uma das principais paranoias do homem hodierno. Sua presença é angustiante e tenebrosa, e seus sintomas – como a velhice e seus cuidados – são símbolos, cada vez mais, da falência individual. Reconhecer limites essencialmente humanos tornou-se fraqueza. E o vazio sentido pela humanidade desde a chegada da racionalidade ao seio da

estruturação da vida não foi solucionado – pelo contrário: diante dos constantes avanços científicos, ainda impera a questão: para e até onde o ser humano consegue chegar? Seus valores absolutos forjam-se como tais, mas se anulam ao passo que geram ainda mais perguntas. Quanto à escatologia, fica mais evidente: é obsessivamente imperativo fugir dessa obsessão.

2.2.1 Resignação

Para compreender de que forma a morte torna-se uma compulsão contemporânea, é necessário mergulhar na tanatologia, ou seja, na perseguição à figura da morte no transcorrer dos milênios. Mais especificamente, aqui, será versado sobre as atitudes do ser humano diante da morte e suas configurações em determinados momentos históricos. O trabalho de Ariès nos dois livros mencionados na abertura deste capítulo foi o de decupar os quadros históricos, desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais, concernentes à percepção humana diante desses assuntos. A síntese desta análise culmina no discernimento e na compreensão de diversas atitudes do homem ao se relacionar ou ao representar este fenômeno – a "*morte domada*", a "*morte de si mesmo*", a "*morte do outro*" e a "*morte interdita*" (ARIÈS, 2012, p. 157). Isso corrobora, portanto, a ideia de que a relação das diversas civilizações com o esgotamento da vida é uma concepção gerida por processos e projetos civilizatórios diversos pela História – havendo, a cada momento histórico ou a cada sociedade estabelecida, uma reação distinta que diz respeito à maneira pela qual estão organizadas as relações entre os sujeitos.

De acordo com o pesquisador francês, todavia estas mudanças da percepção humana diante da morte ocorram de maneira lenta no fluxo de tempo e, muitas vezes, inconscientes, são perceptíveis e devem ser melhor estudadas. Dessa maneira, para responder as indagações acima sobre a relação da contemporaneidade com questões mortuárias, é necessário retroceder na História para conjecturar de que maneira o homem, desde outras civilizações, convive com o imaginário e com a concretização deste acontecimento, uma vez que esta representação, embora tenha assiduidade na atualidade, não goza de análises ou de explicações na proporção de seu surgimento. E a investigação acerca deste signo e de sua percepção pelas sociedades nos diversos tempos, por serem fatos culturais, engendram assim uma leitura da atualidade – por meio da interpretação de circunstâncias passadas relativas à morte, é possível traçar as características das civilizações análogas ao longo da História.

Como foi exposto *a priori*, é perceptível uma situação, minimamente, paradoxal ao se analisar a relação da civilização contemporânea com o signo da morte: o contato dos sujeitos pós-modernos com a sua materialidade, como o homicídio e o suicídio, por exemplo, é inerente ao cotidiano dos membros da sociedade, cada vez mais presente devido ao grande fluxo de

informações a que estes estão submetidos midiaticamente e intensificados pelas tecnologias digitais, por motivo de divulgação de guerras, violência urbana, situações de opressão, problemas econômicos, instabilidades psicológicas, entre outros. Do plano da realidade até a ficção, há a proliferação das imagens de violência e de consequente morte.

Como reação, é possível observar uma naturalização da extinção da vida, já que os indivíduos hodiernos lidam com a sua representação corriqueiramente. Dado o expressivo contingente informacional o qual os bombardeia, banalizam-na, sendo seu conteúdo esvaziado de significado em caráter de fruição – a morte está ali *representada*, porém não *é a morte*. Consome-se a romantizada das narrativas ou a maquiavélica dos programas sensacionalistas, mas não se lida diretamente com a sua ideia. Assim, não há um estremecimento da ordem social – tendo, ao máximo, um sentimento de empatia, uma identificação passageira, os quais se esvaecem no zapear do controle remoto ou dos cliques no celular.

Em contrapartida, quando a morte surge próxima ao sujeito contemporâneo, não se verifica a mesma reação. Por exemplo, no caso de um familiar, a atitude deste perante este acontecimento ocorre em vias tão mais silenciosas do que a incúria midiática – pelo que se verifica na atualidade "A morte tornou-se um tabu, uma coisa inominável" (ARIÈS, 2012, p. 239). Ariès (2012, p. 240-1) ainda completa, ao comentar a pesquisa sociológica do britânico Geoffrey Gorer, em 1963, sobre a atitude diante da morte e o luto na Inglaterra:

> [...] começaram com o desaparecimento dos consensos sociais que impunham condutas rituais e um estatuto especial durante o luto, ao mesmo tempo à família e à sociedade em suas relações com a família. [...] e, como outrora o sexo, não se deve enunciá-la (a morte) em público nem obrigar os outros a enunciá-la. [...] Os parentes dos mortos são, então, coagidos a fingir indiferença. A sociedade exige delas um autocontrole que corresponde à decência ou à dignidade que impõe aos moribundos. No caso destes, como no do sobrevivente, é importante nada dar a perceber de suas emoções.

A situação descrita como sendo de uma realidade britânica pode ser estendida à prática predominante no mundo ocidental. Assim, de maneira individualizada, o sujeito contemporâneo permanece sob a aura do tabu face à morte de um ente próximo – seus sentimentos devem ser suprimidos, seu luto será pouco ou nada evidente e a rotina mortuária não deve interferir no prosseguimento cotidiano da vida. A expressão, dessa maneira, sobre e da morte é tolhida, renegada, posta à margem das relações sociais – inclusive evitando-as. As possíveis situações de esgotamento da vida presenciadas intimamente pelos indivíduos não devem ser sentidas, a fim de manter uma plástica sensação de manutenção da organização social – um ciclo obsessivo.

Ademais, é possível verificar que este deslocamento do discurso tanatológico não é apenas característica do presente momento histórico. Nota-se, desde a instauração da modernidade, em meados dos séculos XVIII e XIX, durante as Revoluções Industriais, a assimilação pela sociedade de um ideário de imortalidade, consolidado aos poucos em consequência dos avanços da medicina e das tecnologias, os quais proporcionaram à humanidade uma maior expectativa de vida à população. O ser humano moderno, assim, aspirava possibilidades de uma vida mais alongada, em comparação a seus antecessores, avante um mundo próspero tecnologicamente.

O historiador francês ilumina, assim, por meio de seu raciocínio, um dos fenômenos inerentes ao homem da modernidade: a instrumentalização da vida – tendência das sociedades modernas diante dos avanços científicos ao reduzir a vivência humana a procedimentos, passos e técnicas. Este fenômeno, por sua vez, acaba por gerir a medicalização da mesma, ou seja, a prática cotidiana da vida é imergida em discursos que prezam o bem-estar, a saúde e a manutenção da vida, advindo de áreas médico-biológicas. Para este autor, além do advento das tecnologias e máquinas no cotidiano, houve também uma segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e uma segunda colonização que diz respeito à alma. O progresso ininterrupto da técnica atroado nos meandros do século XX deu-se, não mais unicamente voltado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem, em sua vivência, existência e cultura (ARIÈS, 2012, p. 13-5). Deste modo, com as constantes inovações, os indivíduos modernos, paulatinamente, tiveram sua mentalidade fundada em uma crença técnico-positivista – a qual impregnou toda a vivência e modificou os sentidos de mundo dos viventes, instituindo uma racionalização pulverizadora. Isto é, calcados na ciência e no desenvolver de novas técnicas e descobertas, começam a não vislumbrar sua existência como um todo, um processo, mas, sim, a concebê-la como uma comunhão de procedimentos e experiências fragmentados, instrumentalizando, por fim, suas vidas. Para Morin, o século XX:

> [...] foi o da aliança entre duas barbáries: a primeira vem das profundezas dos tempos e traz guerra, massacre, deportação, fanatismo. A segunda, gélida, anônima, vem do âmago da racionalização, que só conhece o cálculo e ignora o indivíduo, seu corpo, seus sentimentos, sua alma, e que multiplica o poderio da morte e da servidão técnico-industriais. (MORIN, 2000, p. 70)

Ao afirmar que o segundo acontecimento interno à instituição da modernidade propagou a influência da morte nas sociedades pós-industriais, Morin complementa e comunica-se com Ariès. Entretanto, em uma sociedade em busca de um prolongamento da vida por meio de discursos instrumentalizadores e práticas medicalizantes, de que forma a morte, em sua

materialidade ou em sua simbologia, estaria exercendo suas forças autoritárias? Ainda mais: vislumbrando a contemporaneidade como reverberação de acontecimentos germinados no século XVIII, como as subsequentes Revoluções Industriais e tecnológicas, além da intensificação no aparelho do sistema capital, e observando as premissas desta comunicação sobre a instalação do tabu sobre os discursos tanatológicos, como esta estaria empenhando seu onipresente domínio sobre a contemporaneidade? Novamente, a súmula paradoxal hodierna.

Para melhor compreensão da crítica à contemporaneidade ao interpretar estes fenômenos, necessário recuperar a reação do ser humano em relação à morte no transcorrer das civilizações ocidentais, apoiado no trabalho de Ariès. O pesquisador, ao analisar documentos históricos e obras literárias das diversas épocas, notou que, embora de maneira lenta, a atitude do ser humano diante de situações mortuárias alterou-se pelo tempo. Dessa forma, através da cronologia tanatológica, em paralelo à realizada quanto a escatologia e os discursos sobre o paraíso, esta tese lança-se, novamente, no imbricamento histórico, para vislumbrar os processos e as mudanças de mentalidade que ocorreram no seio da civilização, para que, assim, e dotado de um arcabouço sobre a questão da morte no ocidente, o presente trabalho finalmente esmiúce as narrativas aqui contempladas.

O francês inicia seu percurso pelos séculos V a XI, durante a Idade Média, constatando que a morte era um acontecimento aguardado com resignação, uma vez que era circunstância do destino e da natureza humanos. Quando advertida sua proximidade, tendo em vista, inclusive, a baixíssima expectativa de vida de um sujeito medieval, o moribundo a encarava como “algo muito simples” (ARIÈS, 2012, p. 33) – iniciando todos os ritos de cerimônia pública, transformando o quarto do combalido em um local público, onde passavam todos livremente. Era um momento presidido pelo próprio moribundo, sendo substituído pelo padre – com momentos de prece para assumir as culpas da vida e a absolvição sacramental. Essa organização, assim, demonstra o caráter plácido da relação do homem medieval com a morte – algo aguardado e esperado, dada a natureza humana, com familiaridade – a morte domada (ARIÈS, 2012, p. 31-49).

Como já discutido na primeira parte deste capítulo, era sensibilidade da época crer firmemente no arrebatamento das almas no Juízo Final. A tanatologia e a escatologia são complementares e caminham juntas nestas percepções – o paraíso é pintado com as sombrias tintas da morte; a morte pinta-se pela contemplação da vida no além. Ambas se complementam ao esboçar os traços das sociedades no decorrer da História. Assim, a prática religiosa imputava, mesmo que indiretamente, um sentimento de tranquilidade nos homens medievais – a crença no Juízo Final, advindo das inspirações apocalípticas, foi por muito tempo orientação espiritual

na Idade Média. Cria-se, portanto, uma atitude de felicidade e de aceitação, dado o abandono da carcaça terrena, física e, logo, imperfeita, para adentrar no mundo dos justos, da vigília e da aguardada ressureição e vida eterna ao lado de Deus.

> A concepção de morte prevalente na Idade Média era a de que esta é um sono. Os mortos dormem, aguardando o dia do Grande Despertar, quando todos sairão jubilosamente, de corpo e alma, das suas sepulturas – tendo dormido mil anos como se esses tivessem sido apenas uma noite. Era um tempo, [...] em que reinava com fervor o credo na ressurreição da carne, tempo em que todos depositavam esperanças no glorioso ressurgir. Este ressurgir seria coletivo, como tudo, aliás, na vida medieval. Todos, juntos, com aspecto sereno e jovial, deixariam lentamente os seus túmulos, espreguiçando-se do repouso, para continuar a vida na corte celeste, [...]. A espera por este despertar era tranqüila, pois nos tempos medievais acreditava-se que quase todos iriam para o céu, excetuando-se talvez uma minoria, formada por hereges, sacrílegos, regicidas, suicidas, traidores etc. Em geral, a morte medieval era vista como democrática, reduzindo tudo ao denominador comum. Reis, nobres, camponeses: todos, no final das contas, acabariam atingidos por essa foice, que corta rasteiro e por igual. (RODRIGUES, 1999, p. 122)

No início do cristianismo, não havia claros limites entre o que era do plano real e o que era extraordinário, no sentido de sobrenatural. Ambos se faziam presentes na Terra por meio da mentalidade da época, uma vez que a religião católica, em grande ascensão, ditava as estruturas de mundo, influindo nas sensibilidades de seu povo. Assim, a morte é encarada, dentro da escatologia da igreja romana, como algo previsto, não só pela natureza humana – imortal, mas porque, no fim dos tempos, o céu se abrirá e haverá a subida definitiva de vivos e de mortos para o reino de Deus. A morte é fruto de desejo em um mundo governado e estruturado pela regência da religião, espontaneamente símbolo do divino, maravilhosamente retrato do homem cristão.

A religião católica medieval devia muito tributo à Antiguidade Clássica. O binômio perfeição e imperfeição, advindos da contraposição entre espírito e matéria, claramente é a fonte dessa atitude diante da morte. O plano terreno era ínfimo, na mentalidade da época, diante da magnificência do céu e da força divina – e a morte era um prenúncio para um gozo eterno e para a vivência no seio de Deus. Entretanto, para evitar generalizações históricas, necessário mencionar que esta atitude não se prolongava a todos os indivíduos: a morte repentina, aquela sob circunstâncias súbitas, era horrível e vergonhosa, já que não permitia ao morto e seus convivas uma preparação correta para a passagem ao além. Como, nesta mentalidade, a morte chegava cheia de anúncios, físicos ou místicos, as pessoas combalidas tinham consciência e se preparavam com uma convicta aceitação de seu destino. Uma morte inesperada, seja por

doenças, por guerras ou por assassinatos, causava desconforto e recusa, diante da impossibilidade de se realizar nos últimos momentos do plano terreno os tributos necessários para uma boa morte.

O encerramento da vida era tão previsto, tão aguardado, dada a sua inevitabilidade, que, portanto, uma má morte neste período seria aquela repentina, na qual o moribundo não pode se preparar adequadamente para o momento. Surgem, assim, as *ars moriendi*, figuras e compilações de instruções para preparar os cristãos para a boa morte e para o *transitus*, a passagem para a eternidade. Estes documentos serviam como uma espécie de guia de conduta, mostravam práticas, orações e atitudes que o enfermo e seus entes deveriam adotar para ajudá-lo no momento da morte, normalmente produzidos em gravuras. Nestas, representava-se habitualmente o moribundo em seu leito, com figuras angelicais e diabólicas ao redor – enfatizando o último confronto que o fiel teria para definir a salvação ou a condenação de sua alma – como melhor exposto sobre este momento no item anterior desta tese (ARIÈS, 2012, p. 109-114). Diante da morte, o moribundo sensibiliza-se com sua própria partida, de abandonar a vida, os bens materiais e entes queridos. Porém, essa sensibilização, de acordo com Ariès (2000, p. 24), em *O homem perante a morte*, "nunca ultrapassa uma intensidade muito débil em relação ao patético dessa época". É também uma admissão reconfortante perante os pesares da vida – das mazelas e das lutas – o que confere a este momento um tom mais espontâneo, de acordo com o autor, mas sem retirar a passível concordância diante da aproximação do fim.

As *ars morendi* explicitam o caráter ritualístico que começava a nascer no interior da prática religiosa. Sabedor da aproximação da morte, o moribundo rapidamente reunia familiares, clérigos e conhecidos, prestava suas últimas homenagens e deixava suas recomendações, confessando seus pecados. Por vezes, são descritas circunstâncias históricas no trabalho de Ariès e Delumeau, que retratam os últimos gestos do moribundo face a aproximação da morte: deitado voltado para o céu, em direção ao oriente, com mãos cruzadas sobre o peito. Aos poucos, a morte assume um caráter de cerimônia, absorvendo ritos e atos que serão ainda desenvolvidos com o passar dos séculos – a morte medieval era a preparação para a morte ritualística pós-Renascença.

Confessar os pecados diante de um clérigo, no início da Idade Média, não significava ainda a redenção, a contrição e penitência, essenciais para que, na religiosidade a partir dos séculos XVI e XVII, a alma fosse salva: neste momento, a expressão dos pecados cometidos em vida é uma mera retrospectiva da vivência terrena, sem foco na salvação ou no julgamento da alma. Era um rito tranquilo, que solenizava a passagem para a vida eterna. Após a morte, os presentes, de maneira espontânea, lamentavam a passagem do ente querido – sem extrapolações

demasiadamente dramáticas ou sentimentais. O luto era espontâneo, apontava para uma tendência mais tranquila face a naturalidade da vida e para uma crença insuspeita na ideia de vigília para a ressurreição da carne. O luto, ainda não na concepção dada na atualidade, era expressão de uma "violência da dor" (ARIÈS, 2000, p. 194), no sentido de algo ingênuo e instintivo. Sem pretensão ou sem ritos, o luto era, na Idade Média, a expressão autêntica da perda de uma pessoa próxima, sem a carga que assumirá no decorrer dos séculos como uma dor profunda e incômoda diante do esgotamento da vida – a morte é domada, isto é, seus efeitos e reações seguintes estavam dotados de uma naturalidade que não perturbava ou na qual não era necessário intervenções ou oficializações. Não era rito, nem significava uma chamada de atenção para os vivos. Era simplesmente a morte.

Vale ressaltar que, até aqui, não havia a ideia de extrema-unção aos leigos (estando reservada apenas aos religiosos) ou de avaliação espiritual, comprovável pela ausência na cosmologia do Purgatório, exímio espaço de purificação das almas, e do juízo imediato, uma vez que a crença era apenas no Juízo Final – ou seja, quando Deus convocaria os eleitos para, além do paraíso, gozarem da sua presença em seu reino. Contudo, essa retrospectiva realizada no leito de morte e com uma assembleia assistindo vai, também, influenciar para que as sensibilidades se alterem.

O moribundo medieval presidia sua própria morte, aliás. A figura eclesiástica no quarto do enfermo é uma presença segura, uma espécie de segurança para uma morte tranquila. Junto a ele, unem-se amigos, familiares, criados (se o quase-morto fosse nobre) e qualquer pessoa que pudesse visitá-lo, pois a porta da residência ficava aberta e chamava a atenção a procissão de conhecidos a entrar e a sair (ARIÈS, 2000, p. 30). Logo, os últimos momentos de vida de um indivíduo são marcados por uma presença coletiva, que assiste o próprio moribundo a guiar as orações, a fazer as confissões, enfim, a ocupar o posto que, atualmente, é realizado por padres, pastores ou membros das Igrejas. Estaria, aí, o nascimento do velório, como é conhecido nos dias de hoje: no centro de um cômodo e das atenções, está o moribundo que desfalece aos olhares da corte de fiéis.

Uma atitude que se alterou no decorrer da Idade Média e deve ser apontada aqui é quanto aos sepultamentos. O morto, no início do cristianismo, era enterrado longe dos olhos dos fiéis, normalmente ao longo de estradas fora das cidades – dado o temor místico que reverberava das crenças pagãs. As sepulturas eram sempre homenageadas e os túmulos consagrados, a fim de impedir seu retorno e possível perturbação, que, dada a sua impureza, poderiam manchar aqueles que ainda estavam na terra. Assim, após a morte, era dada uma distância espacial entre vivos e mortos, sendo proibidas sepulturas no interior das cidades (ARIÈS, 2000, p. 41). É deste

contexto que surge a palavra funesto, tão recorrentemente utilizada (principalmente ao se referir às obras aqui analisadas). Os corpos dos que morreram não poderiam ficar nos limites das organizações sociais – as futuras cidades, consideradas sacras, pois caso ocorressem seriam "*ne funestentu*" (ARIÈS, 2000, p. 41), ou seja, manchados pela morte. *Funestus* seria a profanação motivada por um cadáver, vindo da palavra latina *funus*, que significa funerais, corpo morto ou assassinato (ARIÈS, 2000, p. 42).

Para evitar qualquer tipo de sacrilégio, a exemplo dos santos e mártires, os corpos das pessoas mortas eram enterrados dentro dos muros das basílicas e pequenas capelas edificadas para tais feitos nos subúrbios, longe do centro de vivência medieval. Entretanto, com o grande desenvolvimento experimentado, principalmente após o século VI, novas aglomerações surgiram, fazendo com que novos assentamentos e moradias aproximassem-se desses recantos sepulcrais – logo, os sepulcros não mais estavam fora dos limites das cidades, mas faziam parte da configuração desses centros:

> A penetração dos mortos no interior dos muros, no coração das cidades, significa o abandono completo do antigo interdito e a sua substituição por uma atitude nova de indiferença ou de familiaridade. Os mortos, a partir de então e durante muito tempo, deixaram totalmente de meter medo. (ARIÈS, 2000, p. 49)

Se antes havia o receio do funesto próximo, o crescimento das futuras cidades, a absorção contínua dos escritos apocalípticos e a curiosidade coletiva para com os santos sepultados no interior das cidades (única exceção que era concedida, dada a santidade e possível proteção que os consagrados poderiam ofertar ao viventes) que forçaram a relação entre vivos e mortos. Estava traçada a relação tradicional, que ainda impera hoje, entre igreja e cemitério – dois lugares, por excelência medieval, sagrados, públicos e eclesiásticos, e que se tornam cenário para cultos, orações e missas, sobre e para os restos mortais. Entretanto, os restos mortais de fiéis não eram enterrados propriamente na Igreja – esta apenas estava reservada aos grandes mártires da religião, enquanto que, para pessoas comuns, era previsto um espaço dentro de seus muros, ou seja, de seus territórios. Já aos que ofereciam perigo aos dogmas da Igreja, como os suicidas, os assassinos e os leprosos, enfim, os excomungados, por exemplo, havia uma proibição do enterro em solos consagrados, remanescendo em grandes pastagens fora dos limites dos centros, logo, de perto das igrejas (ARIÈS, 2000, p. 59).

Outra circunstância que reafirma o caráter próximo da vivência terrena com os mortos à época é a origem da palavra cemitério. Na era medieval, o *cimeterium* era o espaço não só restrito a enterros, mas que serviu como espaços públicos, os fóruns, o foco da vida social. "Esta

dupla função explica-se pelo privilégio do direito de asilo [...]" (ARIÈS, 2000, p. 81), onde pessoas que necessitavam de moradia temporária, seja por dificuldades, seja por abrigo, encontravam proteção, residência em um local de encontros, "[...] quer se continuasse ou quer se cessasse de aí enterrar" (ARIÈS, 2000, p. 81). Tal situação reafirma a coexistência de viventes e enterrados no mesmo espaço – ideia que para a atualidade, demonstra-se um tanto macabra, uma vez que conceber um cemitério "onde todos os habitantes da comuna podiam encontrar-se, reunir-se, passear, para os seus assuntos espirituais e temporais, para os seus jogos e amores" (ARIÈS, 2000, p. 83), atualmente, fica restrito a pequenos grupos de jovens, em sua grande maioria, que invade os muros cemiteriais. Um tanto específico demais.

Ao passo que os escritos do Apocalipse, escrito por São João, tomaram a liturgia religiosa, a crença na ressurreição da carne aproximou mortos sepultados e vivos. A familiaridade, assim, entre os dois intensificou-se – ainda mais pelo grande misticismo no qual a época estava mergulhada – não havia claras separações entre o plano metafísico e o palpável, nem o corpo físico do corpo espiritual. Havia algo de divino na terra, que era parte da criação de Deus, logo, não havia o que temer – apenas, caso a violação das sepulturas trouxesse ou atrapalhasse a vigília para a eternidade.

A se perceber pela relação entre a morte e a vida no início do cristianismo, não havia barreiras, distâncias: tudo fazia parte da mesma vivência, sem interrupções ou quebras. Igualmente, não se sentia a crise de identidade ou existencial, muito menos aflição ou receio diante do julgamento divino – é uma "insensibilidade hipnótica dos mortos, até à inconsciência" (ARIÈS, 2000, p. 34). Assim, a mentalidade era um misto de resignação, de aproximação familiar, de publicidade (no sentido de ser público), sendo o moribundo vítima de uma fatalidade que não tinha como escapar. Essa aceitação foi denominada por Ariès (2012) como sendo a morte domada, que às vistas contemporâneas parece insensível ou inverídica, mas é marcada pela familiaridade, pela proximidade, pela "promiscuidade" (ARIÈS, 2012, p. 49) e pela naturalidade com que esse acontecimento era reconhecido nos tempos medievais.

Acredita-se, com uma certa soberba contemporânea, que a morte hoje tenha sido domada pelos aparatos científicos. Pela análise histórica, tal assertiva mostra-se incoerente com os preceitos e as mentalidades: a contínua obsessão em afastar a morte do seio da civilização mostra o quão selvagem ela se faz na atualidade, enquanto que, para o homem medieval, não havia tormentas ou dúvidas – se o fim significa o começo, não há temor ou receio. Este é o fim da trajetória terrena axiomática. Frente a ela, nada poderia ser feito, a não ser acatar as leis divinas.

2.2.2 Reflexão

Vinícius de Moraes é um dos poetas e compositores brasileiros do século XX, conhecido por ser um dos precursores da Bossa Nova, junto com Tom Jobim, e por ser o "poetinha", alcunha popularmente conferida. Em uma de suas composições, junto com Toquinho, *Sei lá... A vida tem sempre razão*, de 1971, ele explora um tom mais existencial, melancólico e, ao mesmo tempo, resignada diante da inconstância da vida e de suas ilusões. Em alguns de seus versos, ele expõe: "Como é, por exemplo / Que dá pra entender / A gente mal nasce / Começa a morrer" (MORAES; TOQUINHO, 1971), em que expressa dúvida quanto à efemeridade da vida. Conscientes ou não, os autores dessa canção parafrasearam um dos poetas do primeiro século depois de Cristo, Marcus Manilius, "Ao nascer, começamos a morrer e ao fim começa a nascer" – expressão clássica da religiosidade cristã, em que a humanidade esteve inserida durante, pelo menos, um milênio. Na acepção medieval, como na música e nas falas do poeta romano, a vida e a morte estavam intimamente ligadas, principalmente por conta da crença absoluta e do misticismo da religião católica.

A Igreja em um período de plena autoridade e de plena influência na experiência de mundo, principalmente por conta da linguagem. Isto é, embora à época houvesse quem não aderisse aos preceitos cristãos, "Os desejos e os fantasmas, oriundos do fundo do ser, eram expressos num sistema de sinais, e estes sinais eram fornecidos por léxicos cristãos" (ARIÈS, 2000, p. 118). Durante todo o período medieval, ela ditou normas, condutas, estruturas sociais, e também expressou ânsias do ser humano de seu tempo (sendo elas fruto ou não da própria igreja), o qual era extremamente socializado e naturalizado – sua trajetória de vida era encarada de maneira serena e a morte, uma das manifestações da natureza. Logo, a vida era uma passagem, um *transitus*, para a vida eterna, sendo encarada de maneira serena.

Entretanto, essa visão de mundo se modificou entre os séculos XI e XII – e essa mudança ecoa até os dias atuais, mesmo que longinquamente. Como analisado no tópico anterior, houve uma expressiva mudança na configuração da cosmologia cristã no outono da Idade Média, primeiro com a modificação na iconografia cristã, dentro da crença de seus fiéis, e depois com a guinada aos textos do Apocalipse dentro da liturgia católica, mais especificamente, da mudança de conceito do Juízo Final. Paralelo à tomada física do paraíso e de sua verticalidade, logo, do imaginário religioso da época, desenvolveu-se pelo mundo ocidental uma ruptura no modo como a morte é encarada.

O ser humano, do século XII, descobriu o seu destino, graças aos próprios textos bíblicos e às novas representações paradisíacas: "Esta iconografia reproduz essencialmente três operações: a ressurreição dos corpos, os actos do juízo e a separação dos justos, que vão para o

céu, dos malditos, que são precipitados no fogo eterno" (ARIÈS, 2000, p. 122). Assim, tanto a liturgia quanto as pinturas cristãs, começavam a dar maior enfoque às passagens apocalípticas ou evangélicas de São Mateus que retratavam o julgamento dos eleitos e a dispensa dos pecadores para o inferno. A ressureição da carne, que era inerente a todos os fiéis, torna-se agora um problema: nem todos acompanharão Jesus ao reino de Deus – somente aqueles que buscam a salvação de sua alma estarão aptos, no Juízo Final, a adentrar na felicidade eterna.

O momento de preparação para a boa morte, por sua vez, começa a evoluir e a se transformar em uma reflexão autobiográfica no ideário do Juízo Final – ou foram os ritos mortuários que modificaram, dada a sua expressiva retomada da biografia do moribundo, o modo de se encarar a morte? De acordo com os especialistas, como Ariès, a relação parece ser um tanto mutualística e demasiadamente imbricada para saber o que influenciou o que – mas o que se nota é o tom mais próximo à contemporaneidade deste tipo de morte: ela se torna um lampejo da consciência do moribundo, que pesa sua existência diante da presença da comunidade, materialmente, e das entidades divinas, espiritualmente (ARIÈS, 2012, p. 55). Essa cena é recorrente nas *ars moriendi* do final do medievo e a que seria impressa no imaginário coletivo a partir de então: o enfermo em sua cama recebe a corte celeste, a Santíssima Trindade, a Virgem e os anjos, e o exército infernal, o Diabo e seus demônios. Comumente, Deus ou Jesus possui em suas mãos uma balança – que indica a ideia de juízo, de julgamento. Se antes de este pensamento se fixar nas práticas mortuárias, o Juízo Final estava alocado nas crenças metafísicas – o "Grande Dia" (ARIÈS, 2012, p. 53), a partir dos séculos XIV e XV, este último julgamento divino se deslocou para o quarto do enfermo. Como reafirma Jean Delumeau (2003, p. 394): "A sorte de cada um é decidida imediatamente após a morte, de maneira estritamente pessoal, sem referência à escatologia medieval do Juízo Final e da ressureição coletiva no fim dos tempos.".

Então, há algumas mudanças significativas na Baixa Idade Média quanto à tanatologia: o destino pós-túmulo deixa de ser algo coletivamente partilhado, para deslocar-se a um enfoque individual, o que leva a um reconhecimento por parte de cada sujeito de sua própria biografia, relacionando-o ao apego apaixonado às coisas e aos seres possuídos durante a vida. Não é de se esquecer que processos internos à sociedade neste período estão ocorrendo – a crise do sistema feudal e a formação de um novo grupo social, devido às trocas mercantis. A ideia de posse está sendo germinada – e o foco nos prazeres e tesouros dessa vida, bem como a reflexão individualizada sustentam tal proposição. Além disso, a criação do purgatório como uma grande sala de espera para o reino dos céus ou do inferno, ratificada por concílios seguidos, valida ainda mais a mudança na iconografia e na cosmologia cristãs.

Nas palavras de Ariès (2000, p. 125), é uma "concepção judiciária do mundo". No leito do moribundo, cada dia os seus feitos seriam pesados e analisados, diante de um júri solene – a partir do julgamento, a alma, recém-liberta de sua carga corpórea, se encaminharia diretamente para algumas das instâncias do novo além vertical. Assim, a consciência dos homens daquele tempo pululava a ideia de estarem no regime terreno de maneira provisória e, de modo indireto, pela constante retomada da experiência de vida, levando à reflexão da própria trajetória, vislumbravam seus feitos, seus ganhos, os bens possuídos e as pessoas amadas, um prenúncio da protoburguesia, que se fez no paraíso e que surge, também, aqui, na morte.

Dessa forma, o sentido dos derradeiros momentos de vida do ser humano, durante a Idade Média, passa por uma transformação: de serena e paciente espera diante da eminência da morte para aguardado momento, na mentalidade cristã, de justiça divina e de balanço da própria vida – uma tomada de consciência. Se delineia, assim, o sentimento coletivo de receio à morte – dada a tendência para a individualidade – momento final que os humanos ficariam face a face com o julgamento de suas ações, deslizes, pecados, bem-aventuranças, etc. O historiador conclui, ao analisar a questão dos bens de um moribundo medieval, que:

> A verdade é que o homem do fim da Idade Média e do começo dos tempos modernos amou loucamente as coisas da vida. O momento da morte provoca um paroxismo da paixão traduzida pelas imagens das *artes moriendi*, e melhor ainda, por seus comentários.
> A representação coletiva da morte se distanciou do modelo calmo e resignado [...]. Tornou-se dramática e exprime, a partir de então, uma nova relação com as riquezas. (ARIÈS, 2012, p. 112)

Assim, o foco é no destino pessoal, em uma clara absorção ou influência de posturas e dinâmicas sociais que estavam nascendo no outono medievo. A morte de si é a atitude preponderante na iconografia e nos textos da época, que começaram a colocar de lado as representações do Juízo Final definitivo e coletivo. Mas é necessário analisar com mais elementos estas circunstâncias para que não se caia em más interpretações históricas.

Quanto aos ritos ao leito do moribundo, uma atividade pública e celeste, pouco mudou de uma mentalidade para outra. O que é acrescentado é a dramaticidade que invade os últimos momentos de vida – um teatro em que o destino do quase-morto era testado (ARIÈS, 2000, 131). A ideia de confronto entre as figuras do bem e do mal no leito do combalido torna-se ainda mais preponderante com o passar dos séculos – em língua portuguesa, por exemplo, e na mesma esteira que Dante Alighieri na Itália pré-renascentista, Gil Vicente, dramaturgo português, no início de 1500, representa as barcas do Paraíso, Inferno e Purgatório e o duelo

entre anjos e demônios pelas almas dos mortos que chegavam à beira do rio. Tais circunstâncias já bem maquiavélicas, como se pode notar, permanecem na mentalidade e na cultura durante um bom tempo, até o século XVII – graças também às figurações dos temas macabros, vertente de pinturas que, ora representavam a batalha do bem contra o mal, e vice-versa, ora representavam realisticamente corpos humanos em decomposição ou cadavéricos.

As danças macabras, tipos de figuras populares à época, bem como a representação da Morte, os triunfos da morte, como entidade funesta e corpórea, jogam luz para uma tomada já verificável no paraíso do fim da Idade Média para o Renascimento: a guinada ao físico, em concretizar representações que se davam de maneira abstrata na teologia. Corpos em decomposição, almas perdidas, a Morte que carrega carroças com cadáveres... (ARIÈS, 2000). A arte macabra, que poderia estar em um passo de contraposição à iconografia paradisíaca, reafirma a tendência à fisicalidade, ao enfoque naquilo que é corpóreo ou que se torna corpóreo pelas imagens.

De domada, não selvagem e aguardada, para a morte de si. O ser humano da Baixa Idade Média até o século XVII assume uma atitude até então inédita. A morte ou a sua representação evocam uma reflexão acerca da vivência individual, baseada nos binômios vida e morte, salvação e perdição. É possível, neste momento, inclusive, associar tal pensamento com o espírito barroco, estética artística produzida neste momento histórico: de capelas a textos literários, esta expressão da cultura quinhentista e seiscentista retratava em seus textos a relação antitética do espírito humano – teatralizando os sentimentos e reações deste perante os acontecimentos. Além disso, neste estilo, há a predominância da dualidade entre a materialidade e a espiritualidade – dialogando por sua vez com a atitude do moribundo diante de seu fim: embora recebida ainda tranquilamente, o signo tanatológico trazia questionamentos e expurgava os males cometidos durante a vida.

Ao mencionar os estudos de Alberto Tenenti, historiador italiano naturalizado na França, Ariès fundamenta a relação aqui impugnada entre fisicalidade da Baixa Idade Média e as novas dinâmicas sociais e mentalidades:

> [...] a imaginaria macabra é o sinal de que o homem está confrontado com exigências novas de que toma então consciência: "As exigências seculares, o apego aos bens terrestres (que tomam mais importância do que antes), nunca teriam dado aos homens a fé em si mesmos se uma experiência íntima os não tivesse já afastado da orientação religiosa". Esta experiência íntima é a morte intravital [...] O sentimento da presença da morte na vida suscitou duas respostas: por um lado, o ascetismo cristão, por outro, um humanismo ainda cristão, mas já empenhado na via da laicização. (ARIÈS, 2000, p. 154)

Já ao fim da Idade Média, principalmente na França e Itália, as ideias humanistas reverberavam e criavam um sentido novo à morte: o ressentimento face a seu destino meramente orgânico, da transformação corpórea inerente a qualquer indivíduo, de qualquer nível social, levando a exteriorizar um apego maior, reafirmando uma tendência já verificada no leito dos moribundos. A arte e a iconografia da morte dos séculos XIV a XVI reafirmavam a perturbação do imaginário cristão e do reconhecimento do fracasso inerente à trajetória humana (ARIÈS, 2000, p. 156), cada vez mais afastadas de suas raízes místicas e mais próximas de um pensamento que floresceria na idade moderna: a dessacralização, também, da vida. Entretanto, este argumento não basta para compreender o destaque paulatino que a materialidade expressava na cultura da época: é necessário sublinhar as mudanças relativas às dinâmicas da sociedade, principalmente, ao acúmulo de bens terrenos -

> No momento de morrer é preciso deixar casas e pomares e jardins, e era essa a tentação da *avaritia*: o homem sentia aumentar nele o louco amor pela vida e agarrava-se menos à própria vida, ao facto biológico de viver, que às coisas amontoadas na vida. O cavaleiro da alta Idade Média morria ingenuamente como *Lázaro*. O homem da segunda Idade Média e do início dos tempos modernos era tentado a morrer como o mau rico. (ARIÈS, 2000, p. 158)

Diante de uma sociedade, como averiguado no tópico anterior, de desenvolvimento contínuo em vias do mercantilismo, a burguesia também incutiu na sensibilidade da Baixa Idade Média para o Renascimento um apego maior às coisas terrenas, logo, materiais. Esse era o vício da avareza: a incapacidade de se libertar das prisões por demais materialistas, com foco na propriedade, na posse e nas riquezas, para alçar voo pelos céus em vias de salvação. Percebe-se, dessa forma, um receio terreno do julgamento pós-morte, dos juízos divinos face às novas dinâmicas, que não só faziam acumular riquezas nas mãos de banqueiros e comerciantes, como também se utilizavam de práticas extorsivas e corruptas para alcançar tal enriquecimento pessoal. Logo, o temor referente à morte é também um temor face o julgamento da materialidade financeira ou proprietária que estava tomando as relações cotidianas.

Le Goff, em dois de seus livros, *O Homem Medieval* e *A Civilização Ocidental Medieval*, apresenta de que forma a instauração da prática do testamento, na Baixa Idade Média, é sinal da guinada às relações mercantilistas e, por conseguinte, do receio crescente em relação à boa morte. O autor inicia sua reflexão recuperando a reafirmação do purgatório na geografia do além cristão: na crença da época, a alma, ao se desprender do corpo durante a morte, poderia não ir diretamente ou para o paraíso ou para inferno, tendo que passar um tempo no purgatório, local de purificação por meio de tormentos e testes. O moribundo do outono medieval, e

principalmente aquele envolvido com trocas comerciais ou o nobre, começou a deixar por escrito o que antes era verbalizado no leito de morte – mandava celebrar missas, fazia grandes doações à Igreja, enviava ajuda aos pobres, tudo o que fosse necessário para encurtar ou, até, evitar a estadia nas instâncias do purgatório. E muitas vezes, inclusive, tal prática era incentivada pela própria igreja:

> para aqueles que não eram capazes desta penitência final, a Igreja previa outros meios de assegurar a salvação. Era a prática da caridade, de obras de misericórdia, de doações e, para os usurários e todos aqueles cuja riqueza tinha sido mal adquirida, a restituição post mortem. Deste modo, o testamento tornava-se um passaporte para o céu. (LE GOFF, 2005, p. 182)

Os testamentos dos séculos XIV e XV, pela interpretação advinda dos escritos do historiador, é sinal do receio diante dos tormentos do além – uma prática que coloca em proporções quase matemáticas, como em uma balança, as boas ações realizadas em vida e as recompensas paradisíacas. O nobre rico e o mercador detentor de riquezas, principalmente, auxiliam na propagação do testamento escrito, que havia sido abandonado desde o início da Idade Média como registro dos últimos desejos do moribundo, reinserindo tal prática na gestação do período moderno, que a absorveria de vez e até os dias de hoje. Para Ariès (2012, p. 113), o testamento foi uma garantia perante as forças divinas (mas principalmente religiosas, ou seja, terrenas) de um abandono da vivência terrena, sem ter, em contrapartida, de abandonar as práticas que geraram tal acúmulo de bens e seu desfrute. Como está sendo perceptível, desde a incursão no paraíso ocidental, este momento histórico é de uma dualidade gritante quanto ao cotidiano do homem – de um lado, um misticismo arraigado por mais de um milênio nas estruturas sociais; de outro, novas dinâmicas que tendiam a eliminar esse misticismo em prol do desenvolvimento.

Outra herança cultural que a Baixa Idade Média e o Renascimento promoveram e que se mantém na atualidade: as sepulturas individuais. De acordo com Ariès (2012, p. 62), durante o período da Roma antiga era costume haver uma sepultura (*loculus*) para cada indivíduo, marcada por uma inscrição. Porém, por volta do século V, tais locais identificados diminuem, e os corpos, confiados às igrejas e basílicas, começam a ser enterrados juntos. Já no século XII, tais inscrições que identificam o morto em sua cova, retornam, primeiramente, nos túmulos de figuras ilustres e consagradas – comumente com uma efígie, ou qualquer ilustração que retrate a fisionomia da pessoa enterrada. No século XIII, perto destes grandes túmulos, multiplicam-se placas de inscrições em latim nos muros das igrejas, próximas às covas, que indicavam minimamente quem estaria ali jazendo. No século XIV, começa a se tornar recorrente as

máscaras mortuárias, ou seja, representações esculpidas à cópia do morto que ficavam em cima dos caixões e sepulturas – destinada, especialmente, a nobres e clérigos, em grande maioria.

Pois, diante da aplicação do testamento, junto com a nova configuração das sepulturas, junto com a autorreflexão empreendida no momento da morte – e durante toda a vida, face os perigos do pecado e da danação, é perceptível uma clara tendência à individualização da morte e o foco nas narrativas individuais. O presente momento histórico com suas nuances indica uma mudança na mentalidade do homem medieval para renascentista, com maior enfoque no corpo, na memória e na reflexão particular – contrário ao fluxo do primeiro milênio medieval, no qual imperava um sentimento de destino coletivo axiomático. Rompe-se com o modelo pré-determinado de organização da vida e das estruturas terrenas místico para se alçar novas disposições e enlevos que seriam sinal da chegada de novos tempos.

Quanto à atitude do ser humano diante da morte, ou do morto, convém assinalar alguns pontos, dada a mudança de percepção do destino humano que começava a germinar nas artes cristãs e no discurso religioso. Mais especificamente, cabe aqui explanar sobre a questão do luto neste contexto. Embora o luto, da maneira que contemporaneamente é conhecido, apenas tenha sido concebido em vias românticas, ou seja, entre os séculos XVIII e XIX, a reação diante da morte de um ente querido se fez sentida durante a Idade Média. O sentimento do luto medieval, para os historiadores aqui consultados, durava "horas, o tempo do velório, por vezes do enterro" (ARIÈS, 2012, p. 171), ou no máximo um mês – sendo descrito com gestos de dor e de despedida, não tanto sobre o sobrevivente, mas mais voltado àquele abandonado no plano terreno. Embora se apresentem constantemente, as dores relativas à morte não são ritos – da maneira como começa a ser encarada pós-Iluminismo – uma vez que era realçada a espontaneidade do comportamento.

Quanto à prática eclesiástica neste processo, é interessante mostrar uma maior absorção do sentimento diante do esgotamento da vida. Durante toda a Alta Idade Média, os ritos do luto eram realizados por pessoas comuns, sem interferência da Igreja, que intervinha apenas para conferir absolvição. Porém, aos arredores de 1200, rituais de vigília e de luto começam a surgir em monastérios, voltados ao enterro de monges e de religiosos – a prática de encobrir os rostos e os corpos das pessoas que morreram, por exemplo. "No século XIV, os amigos do morto ofereciam às exéquias tecidos de ouro e círios, como hoje oferecemos flores. Outrora vestiam-se de vermelho, de verde, de azul, da cor dos mais belos fatos que se vestiam para honrar o morto" (ARIÈS, 2000, p. 194). O luto era, antes de tudo, uma homenagem à pessoa morta – o que se modifica, igualmente, passando para uma expressão mais solene e sóbria: o uso do manto negro, a partir do século XV, como símbolo desse momento, propondo, assim, um maior

controle sobre as reações à morte. “Tem dois sentidos: o carácter sombrio da morte que se desenvolve com a iconografia macabra, mas sobretudo a ritualização mais antiga do luto; o fato preto exprime o luto e dispensa uma gesticulação mais pessoal e mais dramática.” (ARIÈS, 2000, p. 194).

Nota-se, ao passo que cresce a cronologia, também aumenta o controle sobre as atuações espontâneas medievais diante da perda de alguém amado. A instauração de ritos para o luto aboliu a naturalidade adotada no início da era medieval – a morte deixava de ser algo espontâneo e vivenciado pelos indivíduos para que se passasse à esfera da Igreja, na aplicação de cerimônias e de atitudes simbólicas que não só tolhiam qualquer expressão exacerbada de sentimentalismo, mas, paradoxalmente, incutiam ainda mais a ideia de uma despedida perene e definitiva do mundo terreno, frente ao corpo morto: “antes objecto familiar e figura do sono, possui a partir de agora um poder tal que a sua vista é insuportável” (ARIÈS, 2000, p. 199), reafirmando a teológica busca pela salvação diante do fim dos tempos – tão incutida nas mentalidades de países sob domínio católico-reformista. Tal espectro de maior domínio da Igreja sobre os momentos *post mortem* foi também a substituição dos ritos funerais, presididos exclusivamente pelo moribundo, pela instituição das missas rezadas “e durava dias, semanas meses, um ano” (ARIÈS, 2000, p. 207).

Dessa maneira, a imposição cada vez mais frequente, nos ritos funerários, da presença da Igreja, a partir das Reformas e da dura reação eclesiástica, a qual adotou tons mais sérios e um discurso de coibição, relega

> para segundo plano os familiares laicos do defunto, em dar o primeiro lugar aos eclesiásticos, padres, monges, ou a esses representantes de Deus que os pobres são. O adeus dos vivos em redor do túmulo é ocultado, se não substituído, por um conjunto de missas e de orações no altar, uma *clericalização da morte*. (ARIÈS, 2000, p. 217)

E tal alteração no estatuto da morte, agora trazida para o seio eclesiástico indica, principalmente, a guinada que se deu a partir do século XIV ao maior controle dos fiéis pela Igreja, inferindo e transformando situações antes familiares (tanto no sentido de corriqueiras, quanto indicando grupo familiar) a temores relacionados à perdição das almas – argumento recorrentemente utilizado pela arte e pela literatura cristãs barrocas (caso não seja um tanto redundância afirmar que algo “cristão” seja “barroco”, tendo em vista a criação dessa estética no berço do cristianismo, protestante ou católico). A morte, assim, torna-se um verdadeiro ritual de purificação da alma, utilizado expressivamente por monges e frades como contraposição à vida para a massa de fiéis – se estabelecia aí uma relação muito cara aos séculos reformistas

entre morte e brutalidade contra a vida e a salvação eterna. Fundamentava-se no imaginário dos ricos e dos pobres a visão da morte como algo a ser evitado, desprezível e que ameaça a vivência pacífica no plano terreno, logo, a caminho do paraíso. Em grande parte, pela leitura realizada, o catolicismo desse momento incutiu nas sensibilidades a ideia da morte como algo a ser rechaçado, auxiliando no seu recalcamento futuro, já que, por meio dos severos afastamentos que foram sendo colocados entre os viventes e os mortos, encontrou aí a concretização de suas ideias mais primárias: o pecado, feio e horripilante, contra a salvação, límpida e aconchegante.

Outros fatos preponderantes também serviram como combustível para o afastamento entre vivos e mortos. Na Idade Média, como levantado acima, havia uma estranha práxis aos olhos da modernidade de fazer do cemitério um local público, de encontro e de lazer. Todavia, a preocupação com a saúde pública dos séculos XVI e XVII tratou de afastar e de transformar a figura do cemitério: os vapores pestilentos e fétidos que saíam das covas e túmulos, em meio a pessoas que caminhavam e se reuniam, não passaram despercebidos, sendo relacionados com as constantes epidemias e com a peste (ARIÈS, 2012, p. 165). O progresso científico, principalmente na área da Medicina, logo, da higiene, instaurou uma barreira para o convívio público destas localidades – com o contínuo desenvolvimento técnico, estudos da anatomia e da epidemiologia realizados pelos humanistas-renascentistas reafirmaram o caráter putrefato dos corpos.

Porém, ainda era uma época em que a ciência, com todas as suas descobertas, ainda se fazia interna ao discurso religioso. No tópico anterior, foi possível perceber de que forma as modificações no céu cristão foram acarretadas exatamente por estudiosos e cientistas cristãos – católicos ou protestantes – e tinham como objetivo (em alguns casos, como justificativa) reconhecer e reafirmar a força divina dentro da Natureza. Ariès (2012, p. 166-8) relata uma série de casos ocorridos neste período que discorrem sobre a reação humana a sons internos aos túmulos e sua exumação: de mortos que devoram sua própria mortalha a pequenos ruídos e estouros percebidos pelos ouvidos dos fiéis. A reação imediata: cortar a cabeça dos seres diabólicos, queimar seus corpos, retirar das vistas de Deus. A longo prazo: deslocar o cemitério para fora dos limites das igrejas.

> O espaço do cemitério e dos túmulos foi, portanto, por volta do século XVI, ocupado pelo diabo, e os fenômenos que sem dúvida sempre haviam existido em meio à indiferença geral foram então atribuídos ao diabo, tornando-se prodígios fascinantes e terríveis: os sábios, médicos, astrólogos, alquimistas e compiladores da história natural consagraram-lhe longas análises. (ARIÈS, 2012, p. 172)

Assim, reafirmava-se o constante distanciamento da matéria morta dos viventes – com grandes resquícios de uma tradição mais mística aplicada à ciência. Junto com a peste, os sinais de putrefação dos corpos foram indícios para o homem supersticioso daquele tempo da presença de forças malignas no interior dos cemitérios – que estavam na alçada das igrejas. Logo se colocou um distanciamento, tornado prática até a modernidade: a construção de cemitérios em regiões mais afastadas dos conglomerados humanos e sua aura de local consagrado, porém, com certas influências demoníacas. Os arrepios sentidos por pessoas mais agrimadas, a presença de grupos góticos ou satanistas, que fazem performances na calada da noite em cemitérios, e as narrativas fantásticas que retratam esse recinto, na atualidade, produzem efeitos sentidos de maneira arcaica e calcados em uma percepção que brota na aurora do século das Luzes.

Percebe-se, portanto, através deste panorama, que mais uma vez, há uma tendência a refrear a presença dos mortos no cotidiano do homem ao fim do Renascimento. Além disso, a individualidade instaurada pela dicotomia salvação/perdição jogava luz a uma reação muito recorrente na atualidade: diante da morte, a trajetória humana é revista. O morto dos séculos XIII a XVI toma consciência de seu estado e de sua autobiografia – trazendo consequências à prática da vida. Embora soubessem, como a música de Vinícius de Moraes e Toquinho afirma, que "A gente mal nasce, começa a morrer", essa percepção faz-se ainda mais evidente em vias de um processo de retomada da memória e da individualidade – noção tão cara a este momento, com o surgimento de novas dinâmicas. Quanto ao luto das pessoas viventes, uma série de ritos retira, aos poucos, a sua autonomia e sua naturalidade frente o esgotamento da vida. No terceiro capítulo desta tese, ao analisar o conto Um Esqueleto, de Machado de Assis, comparado ao episódio *Be Right Back*, de *Black Mirror*, a questão do luto virá à tona novamente, delineando melhor as circunstâncias em torno dessa reação e da configuração da ideia de macabro – tão cara aos estudos escatológicos. Por ora, deve-se perceber que durante este período aqui delineado, lamenta-se não a morte do outro, mas as dores de si face a morte do outro. Em suma, é a morte do outro, a que tanto se refere Ariès em suas obras. Por fim, o corpo esvaziado de vida torna-se objeto de estudo e de curiosidade para a ciência, sendo ocultado dos olhares – uma "dissimulação" nas palavras do medievalista francês, trazendo à baila o início do sentimento moderno diante da morte.

2.2.3 Recalcamento

Foi o tempo das Luzes. A expansão marítima já havia se sedimentado e o mundo estava regurgitando o que os humanistas propuseram há quase dois séculos. O discurso acerca do

paraíso se desfez e a ascensão protestante se pulverizou, multiplicando os tipos de práticas religiosas. O mundo começava a experimentar uma guinada no seu projeto de civilização, no qual a Igreja católica não ditava mais as estruturas diretamente. A ciência reivindicou seu espaço, começou a determinar as relações e a exercer o seu domínio. O mundo passava por grandes transformações e revoluções invocadas inicialmente pela burguesia. As colônias americanas, depois de anos de exploração, começam a se insurgir. A indústria firmava-se como maior motor das nações recém-criadas. Foi um tempo de mudanças profundas nas sensibilidades do mundo ocidental. E a morte acompanhou essas mudanças.

Como visto no tópico anterior, a morte causou duas reações no imaginário coletivo: de um lado, ainda ligada aos preceitos cristãos, gerava uma hesitação diante da eminência de sua chegada por conta do foco na individualidade e na narrativa pessoal face a "concepção judiciária" do mundo; por outro, tornava-se objeto de estudos e de fascínio, ao passo que a ciência evoluía. De toda forma, a representação da morte e seu significado ainda se mantinham firmes na mentalidade dos séculos XVIII e XIX – talvez até com mais preponderância do que em tempos anteriores.

A princípio, é necessário explicitar que, a partir deste período, a morte começou a ser verdadeiramente sentida, uma vez que a carga significativa do juízo da vivência de cada indivíduo deu forma a uma nova reação diante dela. O homem pós-iluminista "tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora", carregando-a de um sentido erótico (ARIÈS, 2012, p. 66-7) – um tipo de ruptura no discurso cotidiano. Esse momento, para o historiador francês, é denominado de "a morte do outro" (ARIÈS, 2012, p. 66), no qual o ser humano descobre e vislumbra, enfim, o esvanecer, figurativamente, da história do outro, sofrendo arduamente.

Erótico pois causa fascínio e ao mesmo tempo receio. Não é estranha essa concepção quando se analisam os textos circunscritos no Romantismo – morte e amor tornam-se presentes nas mesmas esferas de representação, sendo constantemente associados e erotizados. No soneto de Álvares de Azevedo, escritor paulistano, expoente da estética romântica brasileira, publicado em 1853, há essa clara aproximação ao ser descrita uma jovem bela: "Pálida à luz da lâmpada sombria, / Sobre o leito de flores reclinada, / Como a lua por noite embalsamada, / Entre as nuvens do amor ela dormia!". A moça, deitada à luz da lua, estava "pálida", "sobre o leito" e "embalsamada", aproximando-a à representação de um próprio cadáver, porém de um modo a embelezar tal circunstância. A morte, por analogia, e às vistas dessa estética, torna-se objeto de deslumbramento, em uma atração evidente ao amor. "Tânatos a Eros – temas eróticos-macabros

ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios" (ARIÈS, 2012, p. 67).

O texto de Azevedo pertence à segunda metade do século XIX, em uma tradição literária fundada desde o século XVIII, na Europa ocidental, na qual a morte é representada ora como algo que virá para solucionar os problemas da vida e a saudade dos entes queridos, ora com uma admirável beleza, sendo associada à perfeição e à relação amorosa. Não somente uma estética literária, mas também um tipo de morte: a romântica. A associação, realizada por Ariès, é explicada em vias freudianas, já que a constante aproximação com a morte não indica a sua aceitação nas mentalidades da época, pelo contrário. A morte tornara-se uma obsessão escamoteada. Um fascínio torpe que revela o crescente incômodo com os fins dos tempos de outra pessoa. É neste momento que surgem as expressões mais avassaladoras do luto, com choros, jejuns, desmaios e um distanciamento imposto à família sobrevivente do seio social.

Durante a maior parte do período medieval, havia uma familiaridade do corpo social com a morte, de sua naturalidade até a tomada de consciência proporcionada aos indivíduos. Já em seu final, o ser humano começa a possuir uma percepção desta como um acontecimento estranho ao cotidiano, pois se torna a representação da ruptura da vida, o momento de epifania do homem diante de sua existência paradoxal. Foi assim deslocada de um *locus amoenus* para um discurso conflituoso, antagônico e inquietante, pois, ao mesmo tempo que era terrível, também era atraente – eis, portanto, a origem do medo e a supressão de representações da morte nas sociedades modernas.

Inicia-se uma nova forma de interação do homem com assuntos tanatológicos – conjuntamente ao período romântico. O medo da morte manifestou-se pela ojeriza em representar ou em imaginar o morto e seu cadáver, rememorando questões escatológicas, ao mesmo tempo que havia uma atração para com a imagem do morto e seu aspirar pacífico, idealizado e erótico. Não é estranho pensar nesta relação, sedimentada na cultura do século XVIII: na própria Literatura, durante este período, é possível encontrar exímias produções de vertente grotesco-fantástica, a qual inseria no cotidiano situações mórbidas e funestas, como também textos produzidos por autores considerados ultrarromânticos, que tendiam a uma extrema sentimentalidade e uma divinização da ideia de fim da vida.

Mas de que maneira é possível comprovar tal aproximação *versus* seu recalcamento?

Em um trabalho extremamente minucioso com o título *Nas fronteiras do além: a secularização da morte no Rio de Janeira (séculos XVIII e XIX)*, a autora Claudia Rodrigues (2005) realiza uma análise das sensibilidades, bem como documentos históricos, muito afim do realizado por Ariès, e da atitude diante da morte do brasileiro deste período. Ao analisar mais

de 277 testamentos e 23924 registros de óbito, a pesquisadora extrai a mesma conclusão que o historiador francês acerca da morte e de seus desdobramentos nas mentalidades do homem romântico: por meio dos testamentos, é perceptível a mudança pela qual a reação diante do esgotamento da vida passou. O amor à morte, ou a sua aproximação à idealização, simboliza um antagonismo pulsante: exterioriza-se o fascínio ao mesmo passo que se renega sua chegada.

Aqui, é necessário fazer um adendo: na contemporaneidade, as práticas religiosas não-católicas brasileiras – e também no mundo ocidental – saíram de seu estatuto de sombra para ficarem mais evidentes. O sincretismo religioso é marca da atualidade, resiste diante de avanços conservadores, e foi fundada nas bases do colonialismo. Porém, nos séculos XVIII e XIX, como constatado por Rodrigues (2005, p. 38):

> Com histórias de vida tão diferentes, devido à diversidade social, econômica, étnica e cultural, os indivíduos aqui mencionados apresentaram, contudo, uma semelhança estrutural na forma como escolheram morrer. Todos seguiram os ensinamentos da morte católica, disseram ser católicos e elegeram uma morte segundo os parâmetros dessa fé.

Hoje, as práticas religiosas possuem um maior desprendimento das amarras ancestrais (embora lutem para existir e resistir). No passado, especificamente neste período, o catolicismo era regra, e outras expressões religiosas eram rechaçadas da cultura predominante – o sincretismo fazia-se mais evidente nas camadas populares, o que também indica um abandono parcial dos preceitos cristãos da igreja romana. A pluralidade religiosa mais livre, desimpedida de julgamentos morais, como constatado pela pesquisadora e como consta no título de sua obra, foi devido à separação que ocorreu no centro da sociedade entre religião e vida – ao menos, aparentemente. Se hoje há uma maior liberdade de expressão religiosa no Brasil, esta dá-se pela secularização que ocorre ao final do século XIX e também ao advento, no século XX, das diversas formas de comunicação – se antes, para ser exposta (e normalmente não era), fazia-se necessário passar por vias canônicas ou tradicionais, enquanto que o aparato tecnológico da atualidade permitiu uma reordenação interna à sociedade, permitindo aos indivíduos expressarem sua fé e terem contato maior com seus pares. Mas este não é o foco.

A explicação que a autora dá para o fenômeno percebido no século XVIII brasileiro é a pedagogia do medo: todavia pudessem expressar outra crença, a proximidade da morte constituiu-se uma ocasião ideal para o convencimento da Igreja "a respeito das consequências, no além-túmulo, de suas atitudes em vida" (RODRIGUES, 2005, p. 39). Em uma sociedade ainda muito supersticiosa – o que não é, ao contrário do que possam afirmar leitores superficiais, exclusivo da terra tupiniquim, a salvação da alma era um objetivo. E, se não o

fosse durante a vida, seria em vias da morte. Incutido em uma sociedade profundamente de bases cristãs, como a brasileira, a atitude barroca diante da morte perdurou mais durante alguns séculos: o esgotamento da vida trazia um caráter de juízo para a autobiografia do morto e de seus entes queridos, que foram afastados da gerência escatológica, para, em seu lugar, assumir as figuras clericais – nesta interferência, diante do sepultamento, tiveram a oportunidade de exercer sua influência: "A pregação em torno da morte, com a utilização dos sermões, seria a grande percepção da Igreja no sentido de divulgar a doutrina do Purgatório e de controlar as atitudes dos fiéis" (RODRIGUES, 2005, p. 49).

Este ponto já foi discutido no tópico anterior. Através da morte real, a doutrina católica apontava para seu dogma da penitência e da salvação da alma – em uma das suas atitudes reformistas para conquistar e reaver seus fiéis – e foi desenvolvida graças às ordens mendicantes e pastorais, como os jesuítas, que exerceram demasiada influência na cultura e nas mentalidades do Ocidente e do Brasil. Por outro lado, a Igreja, através dos ritos, das cerimônias solenes e com tons tranquilizadores, amenizava o receio extremo com um discurso ameno, que apontava para o paraíso e o júbilo dos eleitos – a extrema devoção vista em épocas barrocas e ainda no século XVIII a santos e à Maria, demonstra essa segurança oferecida pelos intercessores divinos. Nascia, dessa forma, uma culpabilização que não era restrita apenas aos fiéis católicos, mas se estendia, de maneira cultural, aos sujeitos que partilhavam da mesma cultura.

A nova espiritualidade, a *devotio moderna*, de enfoque individual, substanciou-se em paralelo à reafirmação da escatologia católica. As novas atitudes diante da morte eram permeadas de dramaticidade e de agonia, em uma sociedade que a atribui valores constantes na arte, na literatura, nos pensamentos e nas representações – "passou a ser vivida de forma trágica, onipresente e como objeto de temor" (RODRIGUES, 2005, p. 55). Os traços em relação ao leito do moribundo permanecem os mesmos: ao redor dele, parentes e amigos, em uma cerimônia aos moldes dos séculos anteriores – todavia, a angústia, as expressões exacerbadas, as súplicas, as lágrimas foram intensificadas diante da ruptura com a vida. A morte comovia, pois eram constantes as declarações apaixonadas, as despedidas emotivas, o choro dos presentes, as últimas vontades aos familiares os quais eram verbalizados junto ao futuro jacente em uma demonstração de apego e de afeição. Ariès constata isso através da modificação nos testamentos:

> Pode-se admitir que essa mudança foi generalizada em todo o Ocidente Cristão, protestante ou católico. As cláusulas piedosas, as escolhas de sepultura, as instituições de missas e serviços religiosos e as esmolas

> desapareceram, tendo sido o testamento reduzido ao que é hoje - um ato legal de distribuição de fortunas. (ARIÈS, 2012, p. 71-2)

Após o Iluminismo até as Revoluções Industriais, nos países europeus, o testamento passou a não apresentar mais todas as orientações que o morto deixava aos vivos, se restringindo a questões econômicas. A família e as pessoas próximas detinham esse poder, essa confiança e essa afabilidade, diferente do período medieval em que eram passivos e espectadores sentidos do moribundo. O luto, dessa forma, era algo que se estendia por um longo período de reclusão e de constantes visitas familiares para avaliarem a condição dos mais próximos – a morte do outro era aceita com mais dificuldade. Tais circunstâncias chegam ao Brasil com um atraso considerável, mas são marcadas, principalmente, pelo projeto de lei do deputado Saldanha Marinho, de 1879, da "secularização dos cemitérios" (RODRIGUES, 2005, p. 257), prevendo a municipalização deste espaço confiado à Igreja no Brasil. O distanciamento dos ritos funerários à prática cristã iniciou-se com a conquista de maior espaço da família, dos amigos, da esfera pública sobre o morto. A religiosidade tornava-se mais que espiritual, mas também privada.

Os túmulos também sofreram influência dessas mentalidades:

> O romantismo, que cultivou a melancolia da morte e o passeio no túmulo cercado de uma natureza apaziguada, com freqüência imaginou o além como um lugar de reencontro com a "eterna bem-amada". O Werther de Goethe encoraja-se ao suicídio pensando que sua morte lhe permitirá uma eternidade de amor com Carlota, liberta do marido. (DELUMEAU, 2003, p. 497)

Delumeau, ao recuperar o autor de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de 1774, Johann Wolfgang von Goethe, refere-se ao cemitério como um local tranquilo de passeio. Durante estes séculos, se cultivou uma devoção aos túmulos, antes não experienciadas na História, dado o desinteresse dos medievais para com os corpos mortos, os quais muitas vezes apenas identificavam os mais notáveis com inscrições nos muros, e a atitude anterior de rechaçar, por conta de forças demoníacas, a presença ou o espaço dos defuntos. Durante o Romantismo de Goethe, as sepulturas tornaram-se símbolo da memória conferida ao morto, com recorrentes visitas, cuidados. "A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade, estranha ao começo do Cristianismo" (ARIÈS, 2012, p. 77), como ratifica o historiador francês.

Os monumentos, as criptas e as grandes esculturas, que até hoje marcam os maiores cemitérios, inclusive no Brasil, vêm da expressão romântica diante da morte, que amava avassaladoramente a memória do ente que partiu, e que cultivava tributos, homenagens e

devoções ao pé do túmulo ou dos pequenos santuários construídos. Até hoje, muito dessa mentalidade ainda persiste nas práticas de cristãos a ateus por meio da visita constante de membros da família ao túmulo do parente morto em Finados, por exemplo. Mas como irá ser exposto no próximo tópico, ainda é baixo próximo aos números dos séculos XVIII e XIX, nos quais as multidões que iam aos cemitérios era ainda maior.

Ariès também ressalta uma mudança que ocorreu na Inglaterra e nos Estados Unidos quanto ao culto dos túmulos. A inclinação ao exagero dentro dos cemitérios, com mausoléus, estátuas, casebres ou oratórios, foi uma tendência mais recorrente em países como França, Itália e Brasil, por analogia. Já em ambos os países anglófonos, verificou-se uma acentuada simplicidade, mantendo-se um parque, normalmente um gramado, onde se coloca uma lápide, com poucas inscrições – a identificação dos enterrados e o conhecido "aqui jaz", ou uma cruz simples. Entretanto, isso não significou também que nestes países adotou-se uma sobriedade ou desamor para com seus mortos, já que as visitas e os passeios no cemitério foram mantidos. O próprio autor elucida que não foi somente a diferença entre protestantismo e catolicismo que influenciou nessa bifurcação: "As atitudes funerárias neobarrocas teriam sido desenvolvidas em culturas nas quais, mesmo nas médias e grandes cidades, as influências rurais persistiram e não foram apagadas pelo crescimento econômico menos rápido, [...]" (ARIÈS, 2012, p. 84).

De qualquer maneira, em países de forte inicio industrial ou com processo tardio, a convivência entre vivos e mortos conhecidos era próxima, exageradamente sentida. Fonte de sentimentos impetuosos, a morte romântica representa uma continuidade e ao mesmo passo uma ruptura. É permanência, uma vez que mantém a sentimentalidade medieval às vistas do moribundo, em um círculo de sofrimento e de despedida. Enquanto, por outro lado, "O duplo romântico, moderno, traz a morte: perdeu totalmente a sua virtude primitiva. Transformou-se no símbolo do temor de morrer" (MORIN, 1988, p. 163). A morte, dessa maneira, torna-se o escatológico lembrete da mortalidade e da decrepitude da condição humana. Não é mais desejada ou vista com naturalidade, mas é objeto de fascínio, principalmente para a medicina, a imaginação e ao culto da memória.

Concomitante a isso, abala e causa pavor a sua materialidade ou a sua representação, se alastrando e tomando o espírito da época. Como finaliza Ariès, "Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a ser motivo de medo, um medo tão profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios" (ARIÈS, 2012, p. 151). A beleza da morte ilustrada em versos como de Álvares de Azevedo reclina-se sobre o caráter funesto do romantismo: embelezam e tornam vivos os objetos de receio e de temor coletivamente. Porém, também resguardar, ao fim do século XIX, já entrando na era contemporânea, a morte torna-se

sinônimo de paz, de tranquilidade, de uma saída radical e macabra para as intempéries sentidas pelo homem-máquina – em uma sociedade industrial, sem preceitos religiosos bem definidos em sua estrutura, a morte também é vista como válvula de escape, como solução para os conflitos encontrados nas sociedades protocapitalistas.

O culto à beleza da morte é um dos principais alicerces do espírito romântico. Espírito de uma época que passou por diversas mudanças ideológicas ocorridas nos séculos anteriores e que começou a renegar a morte como aspecto familiar do cotidiano, inclusive deslocando os cemitérios, até então presentes nas regiões centrais das urbes, para a periferia. Diante da eminência ou do próprio esgotamento da vida, o luto sentimental e dramático substituía o velar sereno da era medieval. O cotidiano, do que viria a ser o homem moderno, já estava sendo permeado por inovações científicas e, além disso, as Revoluções Burguesas trouxeram novas dinâmicas sociais e moldaram novos tipos de comportamentos e aspirações – preenchendo a vivência humana de relações capitais e tecnológicas. Aí se insinuava a atualidade de sua condição: através de seu recalcamento, se escondia o verdadeiro temor face a sua chegada, pois antes de tudo, é encarada como um esvaziamento da identidade e do apagamento da memória, entes recém-chegados provenientes da afirmação dos valores racionalistas e da defesa das liberdades individuais.

Porém, tais mergulhos reflexivos pertencem aos próximos momentos: as análises comparadas, assim, darão continuidade a essa trilha pela escatologia na contemporaneidade. Em primeira instância, será aprofundada a questão acima levantada sobre a sociedade das imagens e seus reflexos na postura do homem com seu mundo, para que, por meio das peças nesse mosaico, se esboce uma nova teoria do ser humano.

CAPÍTULO 3 – ESPELHOS NEGROS

> "O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos. Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver. O criador do espelho envenenou a alma humana"
> *Bernardo Soares (heterônimo de Fernando Pessoa), s.d.*

Fernando Pessoa, autor do modernismo português, nascido em 1888, foi um caleidoscópio literário. Por meio de seus heterônimos e semi-heterônimos, foi responsável por diversas produções, se multiplicando em diversas personas, explorando as mais variadas faces do ser. Bernardo Soares, um de seus semi-heterônimos, escreveu *Livro do Desassossego*, marcado por profundas reflexões acerca da vivência, das sensações da vida, impregnado de um teor schopenhaueriano, desconcertado, resignado e melancólico diante da vida. No texto que serve de epígrafe para este capítulo, fragmento 466, o olhar para seu reflexo é fruto de contrição, de ojeriza, o qual apenas deveria ser feito em ato que rememore o aviltamento do real perante a imagem refletida. Ao fim, amaldiçoa quem teria inventado o objeto – pois este teria submergido o ser humano, a sua alma, em um veneno.

Em outros apontamentos encontrados no ensaio *Sobre os espelhos*, Umberto Eco tece apreciações acerca deste objeto, que é utilizado constantemente pela Arte a questionar os limites da imaginação e do símbolo. Do mito de Narciso a *Alice através do espelho*, a imagem especular assumiu características que não indicam somente o reflexo de quem se coloca diante deste, como descrevem as propriedades físicas, uma vez que recorrentemente torna-se um signo que remete a outras percepções. Para Narciso, seu reflexo na água foi símbolo de seu hedonismo. Para Alice, uma experiência onírica por um mundo fantástico, simbolizando o autoconhecimento. Para Soares, é fonte de angústia para o ser humano.

Quão recorrente são as narrativas, impressas ou audiovisuais, que utilizam este elemento de forma a explicitar um caráter minimamente simbólico – como uma personagem olhar para o espelho e refletir sobre a vida. Outras, por sua vez, o exploram de modo ainda mais metafórico. Como alerta Umberto Eco (1989, p. 17), para que se utilize bem o espelho, "antes de mais nada, saber que temos um espelho à nossa frente". É necessário, assim, para a leitura de obras ficcionais, saber reconhecer quando a imagem retratada almeja este reflexo, se ele é "deformante" ou não, para não acarretar equívocos.

O título da série *Black Mirror* evidencia tal metaforização. É o "espelho negro" – fazendo relação direta à crítica e linha temática principal de suas narrativas: a tecnologia, os espelhos

escuros presentes no cotidiano do homem contemporâneo praticamente vinte e quatro horas por dia. A tela do *smartphone* ou do *tablet*, o monitor do computador, o ecrã televisivo, os dispositivos tecnológico-digitais. O espelho de aparência escura está em todos os lugares, em todas as partes, a qualquer momento. O título da série aponta para o uso dessas ferramentas na vivência hodierna (de maneira assídua). Entretanto, não é apenas isso. Esse seria apenas o primeiro nível de sua semiose, o mais óbvio, o mais aparente.

Todos os episódios da série apresentam a mesma abertura – a tela preta é ocupada por um símbolo circular, recorrente nos meios digitais para indicar o carregamento de um conteúdo. Em seguida, emblemas como triângulos e círculos, piscam, revelando o título da série. Na matriz sonora, este, quando surge, é acompanhado por um ruído agudo constante, que, aliado à matriz visual, faz as letras começarem a tremer. É quando a imagem racha-se, em um efeito realístico – a impressão é que a própria tela do aparelho do espectador tivesse quebrado. Poucos segundos são suficientes para atribuir uma nova interpretação: não é um simples reflexo das telas escuras, mas, sim, o próprio ecrã do telespectador que parte em vários pedaços – em uma referência metassígnica. Inclusive, retomando o semioticista italiano em *Tevê: a transparência perdida*:

> A característica principal da Neotevê é que ela fala (conforme a Paleotevê fazia ou fingia fazer) sempre menos do mundo exterior. Ela fala de si mesma e do contato que estabelece com o próprio público. Não interessa o que diga ou sobre o que ela fale (também porque o público, com o controle remoto, decide quando deixá-la falar e quando mudar de canal). Ela, para sobreviver a esse poder de comutação, procura entreter o espectador dizendo-lhe "eu estou aqui, eu sou eu e eu sou você". (ECO, 1984b, p. 182-3)

A percepção da neotevê analisada por Eco configura-se muito pertinente para o seriado da plataforma *Netflix*. A mensagem por trás da abertura indica: o espelho negro, a tecnologia parte-se, é efêmera, transponível; ou mais (e melhor aceita por esta tese), da mesma forma que a narrativa inicia com essa sobreposição de universos, dado o efeito realístico, a barreira entre o que é do mundo material e o que é invenção quebra-se – é o ponto de comunhão entre realidade e ficção. Dessa maneira, a vinheta inicial é metassígnica, refere-se ao seu suporte, ao seu código, ao seu conteúdo, enfim, à sua concretização completa, apontando para o esgarçamento dos limiares entre imaginação e realidade – a própria Alice já havia

experienciado, no plano narratológico, o apagamento desses limites[4]. Agora, é a vez do próprio telespectador de *Black Mirror* confundir-se: a imagem refletida é ilusão ou é realidade?

A série televisiva britânica, estreada em 2011, assim, confunde os sentidos dos seus espectadores mais atentos. Tratando-se de narrativas distópicas, por vezes científico-fantásticas, dada sua proposta temática, o reflexo sugestionado dessa "tela negra" não é fiel à realidade. Ele distorce, subtrai, esgarça e entorpece as sensações leitoras, promovendo narrativas que não refletem fielmente a materialidade do mundo hodierno (por enquanto). A relação direta com o assunto abordado, ou seja, as plausíveis consequências da vivência tecnológica por um viés crítico, mordaz e, recorrentemente, pessimista (apenas três de suas histórias possuem um final relativamente mais otimista, em que o viés negativo quase perde-se, a saber San Junipero, Hand the DJ e Striking Vipers, da terceira, quarta e quinta temporadas, respectivamente) é superado. No próprio código e no próprio veículo, injeta-se o veneno: ao quebrar a imagem em suas aberturas, a série, logo o ecrã televisivo, parece reconhecer "eu sou você", abolindo o limite (metafórico) que separa ficção e realidade, distantes a uma simples tela de vidro que se espatifa.

Os primeiros segundos de suas exibições sobrepõem, em suma, duas cadeias interpretativas: de um lado, mais superficialmente, a reflexão de que as histórias ali apresentadas discorrem sobre o mundo e os efeitos tecnológicos no cotidiano humano – e o "espelho negro" do seriado reflete a convivência da tecnologia e do homem, o qual, por sua

[4] No dia 28 de dezembro de 2018, a Netflix lançou um "evento" – *Black Mirror: Bandersnatch*, um filme interativo, ganhador do *Emmy* de melhor Filme para Televisão de 2019, em que os telespectadores podem escolher os caminhos trilhados pelos personagens, "modificando" a história. O título remete a um jogo não lançado em 1986 e também à fera que Alice encontra em *Através do espelho*. Outro ponto relevante é que este evento contou com várias referências ao próprio universo da série, além de *easter eggs* hipertextuais que permitem ao espectador acessar uma página na internet e um jogo, aos moldes dos anos 80. É o cume metassígnico da série de Brooker e explica-se: a crítica ao primeiro filme interativo da franquia foi bem ruidosa, sendo comumente negativa. O argumento utilizado por quem se frustrou com a experiência foi o de que a história, por mais que oferecesse caminhos diferentes, sempre forçava seu leitor-guia a um determinado desfecho, tolhendo a liberdade de escolha do espectador – o que seria a evidência, no pensamento desses, de uma falha no uso da malha narrativa interativa, já que se percorriam todas as possibilidades ofertadas para sempre cair na mesma finalização (fastidiosa em suas leituras). Isso mostra como *Bandersnatch* não foi plenamente compreendido e ainda mais: seus acusadores, ou seja, os sujeitos médios do mundo digital, ávidos pela novidade tecnológica de poder escolher finais diferentes para a mesma narrativa audiovisual, não notaram que o teor crítico é voltado a eles mesmos. O filme interativo forja uma liberdade, um livre-arbítrio, que se torna insustentável pelo próprio fulcro narrativo-metafórico: o meio, o canal, seu código e sua experiência tornam-se a mensagem, construindo na própria narrativa, com uma falsa sensação de liberdade, o reflexo sobre o mundo digital. Especula e aponta, portanto, para um jogo de dissimulação: acredita-se que no mundo virtual há uma liberdade de escolhas que impregna a vivência de seus usuários. Entretanto, essa não é a realidade: o indivíduo médio contemporâneo acredita ser livre na *internet*, mas, através do *Big Data*, das seleções de conteúdo e de tecnologias de rastreio, cada vez mais é orientado por uma mão binária invisível. A falsa sensação de livre-arbítrio nas redes digitais é representada pela estrutura narratológica de *Bandersnatch* – fazendo com que as suas análises negativas indiquem, em suma, que esses leitores são a própria matéria de crítica do filme interativo: não há liberdade no mundo digital e o espectador acabou experimentando isso, "dando voltas" em si mesmo. A maioria não notou da mesma maneira que não nota a manipulação da estrutura digital cotidiana. Como diriam os mais antigos: "caíram que nem patinhos" na armadilha de Brooker.

vez, vive diante das telas escuras: um processo que se retroalimenta; de outro, sua ruptura realista ao olhar do espectador coloca em evidência o meio de veiculação através do código audiovisual, suspendendo, metafórica e ironicamente, os limites entre quem está à frente e o que está atrás da tela: questiona, assim, até que ponto as narrativas de *Black Mirror* seriam totalmente ficção – e a possibilidade negativa a essa indagação, sentida e relatada por diversos espectadores, é, por vezes, constrangedora e arrasta o leitor a se incluir nos reflexos humanos que a série elabora.

As circunstâncias narradas pelos 22 episódios antológicos e um filme interativo, de produção executiva de Charlie Brooker e Annabel Jones, explicitam críticas aos sujeitos imersos na vida tecnológica, atingindo não só as dinâmicas sociais, porém explorando igualmente as mais íntimas indagações da condição humana. O espelho, historicamente na Arte, não só canaliza as ânsias individuais, mas é uma potente representação das sociedades e de suas mentalidades – através da figura espelhada, se vê tanto o individual quanto o coletivo, a unicidade de corpos que se confluem à imagem refletida. São reflexos amargos e duros da vivência humana. Bernardos Soares, em seu *Livro do Desassossego*, amaldiçoou aquele que o inventou. Olhar no espelho não se limita a admirar a materialidade do rosto ou a fugacidade da vida – como nos versos de Cecília Meireles em *Retrato*. É uma ação carregada de simbologia, pois intoxica, penetrando a mente e a alma humanas. É uma ação humilde e dolorida por ter que se contemplar e encarar, cada um, metafórica e cotidianamente, a sua própria existência – e, assim, a propriedade física eleva-se a reflexões filosóficas: o ser humano se vê obrigado a se enxergar, a se conceber olho no olho – começando por si mesmo.

Eis o veneno que corre nas veias da Literatura, do Audiovisual, da Arte: através de suas representações, espelham, distorcem, esgarçam o homem, inventor do espelho e da arte, devendo este encarar a si próprio. Seus trejeitos, suas marcas, seu contexto. A arte propõe-se como um espelho da realidade, não em meras vias realista-físicas, já que seu reflexo espelha o homem, o engrandece, o diminui, o dilacera e o deforma. Aproveitando-se de uma analogia interna à sinonímia da língua portuguesa: Representar é sempre espelhar. Mas representar também pode fazer refletir. E quando atinge tal escopo, encontram-se os grandes nomes da Arte mundial, capazes de esboçar reflexos muita além da superfície refletora.

Esse caso é o de Machado de Assis. Como desenvolvido no primeiro capítulo desta tese, o autor fluminense possui em suas obras de maturidade estilística (ou que já introduzem tais traços) uma estrutura narrativa espelhada aos olhos dos sujeitos burgueses do século XIX. Tal imagem especular não se resume ao fulcral ponto de apoio da arte em se basear em elementos da realidade palpável, perfazendo-se de características contemporâneas aos seus autores, como

dinâmicas sociais, costumes, linguagem, entre outras. Machado de Assis vai além. Por meio do emaranhado do discurso narrativo, a ironia, a crítica, a abordagem social e metafísica perpassam as peculiaridades dos sujeitos de sua época, fazendo com que a própria estrutura de representação aponte para os objetos representados e suas fissuras. Não é um simples ato de recortar, colar e justapor elementos – é concatená-los, explorando suas especificidades.

O jogo de representação dissimulada "eu sou você" dos narradores machadianos culmina, por um lado, em questões de profunda reverberação acerca da condição humana e, por outro, em críticas corrosivas às dinâmicas sociais e suas influências sobres os indivíduos contemporâneos ao autor. Tão corrosivas que chegam a rachar a malha narrativa em prol do envenenamento de sua estrutura contra seus leitores médios. Sublinha-se: a maneira pela qual seu código é estruturado faz falhar a imagem representada, espelhando a narrativa no próprio leitor burguês do século XIX. O fulcro crítico está em uma estrutura metassígnica, como a abertura metafórica de *Black Mirror*. A voz que estrutura, orienta e dita a leitura de mundo presente em um texto em prosa – seu narrador – pode ser comparado à execução do jogo de câmeras, transição entre cenas e diálogos ou sons incluídos no corte final de uma obra audiovisual, responsabilidade compartilhada entre câmeras, técnicos de som e luz, roteiristas, editores e, principalmente, diretores dessas produções. Os contos de Machado de Assis e os episódios da série de Charlie Brooker são seguramente narrativas que apontam para seus próprios processos de significação: os seus narradores e suas experiências audiovisuais refletem as condições dos homens de seus tempos, esboçando teorias críticas de seus espíritos, mergulhando no emaranhado da ficção para atingir, abruptamente e sem permissão, seus próprios leitores.

> Pode ser que aqui o conto de Poe lhe tenha sugerido a forma, aquela do espelho quase transparente, cujos reflexos estão tão à vista, que devem ser procurados com esforço redobrado: o "romance" lhe permitiria apresentar "a realidade pura" sem que os leitores se enxergassem de imediato a si próprios. Bastava desviar-lhes os olhos agudos e penetrantes para as teorias deterministas modernas - que no Brasil eram usadas menos pelas novas perspectivas científicas que abriam do que para confirmar os velhos preconceitos sociais e raciais -, ou para as alturas misteriosas onde se inscreviam os destinos, metafísica que atiçava tanto a curiosidade dos olhos agudos. Divertidos pela ficção, não enxergavam a si próprios, justo o que estava mais aparente e evidente, "as palavras de grandes caracteres que se estendem de uma extremidade a outra do mapa". (RONCARI, 2000, p. 153)

O professor e pesquisador de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo/SP, Luiz Roncari, em seu ensaio Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis, faz

alusão a esse processo de construção das narrativas machadianas. O texto estabelece um elo entre a literatura de Edgar Allan Poe, mais especificamente o conto A carta furtada, e a de Machado de Assis, analisando a técnica de espelhamento da narrativa aplicada pelo autor brasileiro, denominada pelo professor da USP como o "espelho transparente" machadiano: todavia o professor detenha-se a abordar o conto Singular ocorrência, publicado em 1883, e em consequência, comentar *Memórias Póstumas*, exemplo à alusão ao "romance", realizada pelo pesquisador no excerto em destaque, é possível estabelecer uma correlação igualmente aos seus contos, crônicas e romances cujo traços de maturidade indicam o uso dessa técnica: o "tapa e agrado" de Betella (2007), uma vez que Machado de Assis foi um conhecedor, antes de tudo de seu *medium* (PIGNATARI, 2004), ou seja, de seu meio de publicação e público-alvo predominante. Os leitores dos jornais à época pertenciam em grande parte à burguesia em ascensão no processo de industrialização-urbanização do final do século XIX – e seus textos propõem críticas a esses próprios sujeitos de maneira indireta, mordaz, invisível e transparente a olhos médios: entretidos pelas narrativas fantásticas, permeadas de guinadas reflexivas à condição universal do homem, não percebiam, em grande maioria, o jogo de ironia que as malhas narrativas (dis)simulavam, contra eles mesmos. E tal astúcia equilibra-se na figura de seus próprios narradores, finórios maliciosos que ocultam nas suas próprias elaborações narrativas o veneno mais letal da ficção machadiana: a abordagem crítica das dinâmicas da sociedade na esteira industrial-capitalista, representadas pelas figuras onipresentes desse momento: os indivíduos burgueses, eufóricos com sua escalada social e com o progresso tecnológico.

Mais de cem anos separam as narrativas aqui dispostas para comparação. Entretanto, o mesmo fio condutor é encontrado nos alicerces de suas construções. Em essência, o homem globalizado digitalmente dos tempos hodiernos é reflexo do homem burguês do fim do século XIX, tornando-se aquele matéria para as narrativas de *Black Mirror*: por ser um produto do entretenimento, ou da Comunicação de Massa, a série prevê um tipo de leitor médio que está diante dos aparelhos tecnológicos continuamente, além de ter como hábito de fruição o contato com meios de comunicação de massa – a exemplo das tevês, dos conteúdos em sites de vídeos ou redes sociais e das próprias plataformas *streaming*, fenômeno mercadológico-digital contemporâneo, cuja precursão foi da própria *Netflix*. E as histórias apresentadas pelos seus episódios tematizam o próprio contexto geracional – a revolução tecnológico-digital sentida hodiernamente, por meio de um viés fantástico em grande maioria, mas também aventuresco e outras que flertam com a ficção científica. É neste aspecto que se encontra o escamoteamento igualmente dissimulado da antologia britânica: sob o véu da pretensão crítica acerca da

tecnologia, o próprio código audiovisual de sua abertura indica, para leitores mais atentos, uma quebra que faz embaralhar os limites da realidade e da ficção, lançando seus espectadores como indivíduos em potencial protagonismo das ações narradas.

A série *Black Mirror*, portanto, também esconde querendo mostrar – o espelho transparente quebra-se diante dos olhos do espectador e, metafórica e ironicamente, faz a ficção invadir a realidade palpável (e vice-versa). É o "tapa e agrado" machadiano no audiovisual – propondo narrativas bem elaboradas e envolventes, demasiadamente atuais e, logo, foco de interesse dos sujeitos contemporâneos imersos na onda digital. Entretanto, esses, em sua maioria, ao fruírem dessas narrativas, não se apercebem que são alvos de crítica e de apreciação – sob o véu de narrativas mirabolantes e impactantes sobre o universo tecnológico, escondem-se os reflexos críticos das fisionomias dos seus próprios leitores. "Isso é muito *Black Mirror*" é uma frase que entrou para o rol de aforismos das redes sociais e aponta apenas para o primeiro nível de sua semiose: as rachaduras da abertura, metonimicamente às historietas antológicas, reverberam ora a fragilidade, ora os iminentes usos dessa extensão humana ou a fragmentação das relações refletidas sob domínio da liquidez contemporânea. Porém, como fez Machado de Assis em suas obras mais maduras, esconde um segundo nível interpretativo, enraizado nas estruturas composicionais, indicada pela sua própria abertura: as quebras dos espelhos negros, logo, a divisão entre realidade e ficção, espectador e personagens, sublevam-se e injetam no próprio cerne de suas narrativas a toxina do desassossego.

Olhar mais profundamente para o espelho da contemporaneidade refletida na série é a peçonha contra o próprio leitor ou contra a sua própria condição de vida atual. Nas próximas páginas desta tese, esboça-se parte da fisionomia dos sujeitos tecnológicos do século XXI, refletida nas expressões dos indivíduos oitocentistas dos contos machadianos, a partir da comparação das representações escatológicas presentes em ambos os agrupamentos de narrativas. O leitor, já dotado do arcabouço enciclopédico sobre os signos e seus contextos históricos de germinação, estará apto a relacioná-las e apreendê-las mais profundamente como parte de um *continuum* sígnico. E, para além disso, a aproximação explicita igualmente os reflexos acerca da vivência humana na esteira do capitalismo industrial – de sua faceta tardia, no Brasil, a seu perfil circunscrito na cultura globalizada. As fissuras dos espelhos estão abertas: deixe fluir os seus venenos.

3.1 O ESFACELAMENTO DAS ALMAS

O pensador suíço Jean-Jacques Rousseau, em 1762, publicou seu considerado romance pedagógico *Emílio; ou, da Educação* (1995), um tratado de tendência narrativa com

empreendimentos político-filosóficos: nele, o leitor acompanha a formação de Emílio, jovem garoto órfão, apartado de todo e qualquer contato com a civilização – e, por conseguinte, dos contratos sociais vigentes. Tomada como uma das principais obras do autor iluminista, por explorar a área da Educação, da Política e das questões existenciais, *Emílio* acaba por sorver da máxima rousseauniana de que o homem nasce naturalmente bom, sendo corrompido pela sociedade, pelas relações instauradas. Ao desenvolver duas das noções de educação em seu livro, afirma: "Não há sujeição mais perfeita do que aquela que conserva a aparência da liberdade: cativa-se assim a própria vontade" (1995, p. 114).

Sendo um dos principais nomes da Revolução Francesa, ou Revolução Burguesa da França, no final do século XVIII, Rousseau vislumbrou a semente do que se tornaria o pensamento norteador capitalista dos séculos XX e XXI. Em seu projeto de reconstruir a figura do ser humano por meio da educação, o filósofo, também arauto do pensamento romântico, pôs em pauta um dos elos essenciais para discutir os efeitos do capital na humanidade: a liberdade. De acordo com o autor, ao recusar a liberdade por limitações sociais, o homem deixaria de lado sua determinação essencial e puramente humana.

Em um contexto séculos apartados dos iluministas, a sociedade contemporânea experimenta os frutos do pensamento de Rousseau. Germinado durante a Revolução Francesa, o ideal de liberdade individual foi concretizado nos dois últimos séculos – ocorrendo uma reiteração e remodelação deste ao contexto digital. Estados monárquicos que interferiam diretamente na vida do indivíduo por meio da figura do rei até o fim do século XVIII foram dissolvidos em nome do direito de o homem nascer em uma sociedade livre de intervenções maiores que suas próprias vontades. Para tal, a criação de um livre comércio e das asseguraçõ̃es individuais tornaram-se a base para este pensamento. No transcorrer do tempo, o liberalismo, pautado em relações mediadas pelo capital, foi ainda mais intensificado nas sociedades ocidentais com as Revoluções Industriais – fomentadoras de um avanço técnico-científico, *a priori* voltado para o aperfeiçoamento da humanidade. A liberdade e a autonomia do homem, como visto no capítulo anterior, dessa forma, foram ideias que perpassaram toda a evolução humana, acompanhando as relações escatológicas – junto ao desenvolvimento das crenças no pós-túmulo e ao constante processo de laicização das relações humanas, o foco individualizante, da Idade Média à Era Moderna, foi sendo instituído e aprimorado até os dias contemporâneos.

Na atual conjectura, ao contrário do que possa transparecer devido à herança iluminista, o homem – inserido em um contexto de grande avanço científico, com o desenvolvimento de tecnologias digitais – ainda não é livre. A premissa da liberdade individual se mostra ainda problemática quando percebido que, mesmo com discursos de superação e de ordem coletivas,

a liberdade ainda é um privilégio. O sociólogo polonês, Zygmunt Bauman (1989, p. 9), em seu livro *A Liberdade*, expõe o quão perigosamente falaciosa é a máxima contemporânea "Podemos dizer o que quisermos. Estamos num país livre". Segundo o pensador, que faleceu no início de 2017, se analisados superficialmente, os indivíduos atuais têm a possibilidade de escolha – podem decidir se querem morar em São Paulo ou no interior; se ambicionam estudar Medicina ou Engenharia; se desejam ir a um parque ou a uma padaria. Entretanto possa não haver restrições para que a maioria destas vontades ocorram, estes sujeitos precisam de recursos – e o clichê contemporâneo se esvazia de sentido e de validade, uma vez que evidencia a importância de ter (ou aparentar ter) na sociedade capitalista contemporânea.

Sem pecúlio, o homem hodierno não é livre. E isto se dá, pois, a liberdade, nas palavras do pensador polonês:

> [...] existe apenas como relação social; [...] é uma qualidade que faz parte de uma certa diferença entre os indivíduos; [...] a liberdade, suficientemente disseminada para parecer uma condição humana universal, é uma relativa novidade na história da espécie humana, uma novidade intimamente relacionada com o advento da modernidade e do capitalismo. [...] é simultaneamente uma condição indispensável à integração social e à reprodução sistemática, e uma condição continuamente recriada pela maneira como a sociedade está integrada e o sistema "funciona". (BAUMAN, 1989, p. 10-1)

Destarte, a liberdade, ou a sua percepção de maneira individual, é condição e é finalidade *sine qua non* para a manutenção do sistema – o que influencia a vivência do ser humano contemporâneo: seu comportamento, suas relações e sua individualidade são regulados e moldados pela busca incessante deste ideal – o *ser* converte-se em *ter*. Nos tempos atuais, "a liberdade individual reina soberana: é o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados e a referência pela qual a sabedoria acerca de todas as normas e resoluções supra-individuais devem ser medidas" (BAUMAN, 1998, p. 9). Entretanto, ao analisar a contemporaneidade, é perceptível que a relação "do ter para ser" demonstra-se mais problemática ao se notar uma modernidade, nos termos do próprio Bauman, líquida – mediada, essencialmente, por imagens, como descrita por Guy Debord em sua obra *A sociedade do espetáculo* (1997). Desta forma, o *parecer ter* sobrepõe-se ao *ter*, definindo, em consequência, o *ser*, a subjetividade. O ser humano hodierno busca, assim, a manutenção de imagens as quais mediam sua relação com sua própria existência, deteriorando-a.

3.1.1 A alma interior esfacelada

A fim de se compreender este fenômeno na atualidade, é necessário regressar a um tempo em que esta situação se demonstrava debutante. Para tal, o conto de Machado de Assis, O Espelho, publicado em 1882 na coletânea de textos *Papéis Avulsos*, servirá de guia. Crítico ferrenho de sua sociedade e leitor atento da condição humana, o Bruxo do Velho Cosme, como é conhecido, constantemente inclui em suas obras acontecimentos paradoxais, antitéticos e logicamente incompreensíveis, como melhor sintetiza o jurista e também antigo ocupante da cadeira número 14 da Academia Brasileira de Letras, Miguel Reale:

> Se há algo de real e constante em Machado de Assis é a existência como realidade palpável e experiencial, contraditória em si e por si, com as suas desconcertantes encruzilhadas; com as surpresas das coincidências causais e dos antagonismos inadvertidamente procurados; com o fogo cruzado do que tem e do que não tem sentido, ou seja, a vida destinada ao desfecho inexorável da morte, a vida que já é, em si mesma, uma forma de morrer, um "ir morrendo", consoante ensinamento de Agostinho, "o santo de devoção" do romancista. (REALE, 1982, p. 15)

Nesta narrativa curta, o leitor acompanha o relato fantástico de Jacobina a um grupo de pessoas sobre sua experiência com um espelho. De acordo com o protagonista, o ser humano possuiria duas almas – uma interna e outra externa:

> Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para entro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. (ASSIS, 1962, p. 346)

Para comprovar tal circunstância metafísica humana diante da suspeita de seus ouvintes, o narrador expõe caso que teria ocorrido com o próprio quando este se torna, aos vinte e cinco anos, alferes. De sujeito pobre, passa a ser segundo tenente da Guarda Nacional – uma ascensão social celebrada pela maioria dos conhecidos de Jacobina. Ao visitar a sua tia, D. Marcolina, em um sítio "escuso e solitário" (ASSIS, 1962, p. 347), o protagonista ganha de presente um grande espelho, velho, porém requintado, como parte das diversas bajulações que seu cargo lhe proporcionara.

Contudo, o *status* de alferes e o tratamento especial que este dispunha lhe trariam consequências a serem percebidas no plano sobrenatural:

> O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. (ASSIS, 1962, p. 348)

Na dualidade de almas – entre aquela que recupera a humanidade do próprio homem e outra que sustenta o olhar social em torno da personagem – sai vitoriosa a externa. O cenário traçado, assim, retrata a extrapolação da vivência social por cima da subjetividade do ser humano, reconhecendo a figura de um Jacobina alferes, elogiado e enaltecido pela sua imagem perante sua coletividade, enquanto que, em outra instância, os prazeres mínimos da própria vida, como "o sol, o ar, o campo, os olhos da moças" são destituídos de relevo ou importância.

Quando uma das filhas de D. Marcolina estava à beira da morte, esta, junto do cunhado, deixou o sítio e os escravos aos cuidados de Jacobina. Estava "só". Não havia mais nenhum ser humano de sua estirpe a lhe agradar com gracejos e belas palavras: "Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de *quatro paredes de um cárcere*, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais" (ASSIS, 1962, p. 348-9, grifo nosso). Assim, sua alma externa, naquele novo quadro, nada lhe valia – e o sentimento de solidão, de vazio, veio à tona quando o protagonista notou que a figura de segundo tenente não lhe proporcionaria completude fora de um ambiente onde não pudesse gozar de prestígio pela sua imagem.

A ausência de familiares ou parentes que lhe fizessem bajulações ou que lhe tratassem diferenciadamente, fez o protagonista se sentir entre "quatro paredes de um cárcere" (ASSIS, 1962, p. 348), isolado, tolhido de liberdade. Ao ser nomeado alferes, foi concedido ao narrador do relato um tratamento especial, fazendo de sua imagem de cargo militar uma espécie de talismã que emanaria poder, respeito e promessa de liberdade. Em outras palavras, Alfredo Bosi (2003, p. 99) no ensaio *A máscara e a fenda*, sintetiza: "A farda é símbolo e é matéria do *status*. O eu, investido do papel, pode sobreviver; despojado, perde o pé, dispersa-se, esgarça-se, esfuma-se. Não tem forma, logo não tem unidade. Ter status é existir no mundo em estado sólido".

Esta situação é reiterada pela solidão física, já que os escravos restantes no sítio, no dia seguinte da partida da tia, resolvem fugir – desprezando o representante da guarda nacional. Para Bauman, a liberdade completa e solitária, experimentada a contragosto por Jacobina, seria insustentável em um sistema capitalista. De acordo com o polonês, o ato de desatar os nós sociais em plena modernidade capitalista se torna inconveniente para o próprio sistema, pois

> [...] é em comunicação com as outras pessoas que a afirmação das nossas opções se estabelece e as acções ganham significado. Por muito pessoais que os nossos propósitos possam parecer, são sempre mais copiados do que inventados ou, pelo menos, é-lhes dado sentido em retrospectiva pela aprovação por parte de algum agrupamento social (BAUMAN, 1989, p. 84)

Eis, então, um dos motivos de tamanha angústia da personagem – e dos sujeitos modernos, por relação metafórica. No início do conto, ao ser apresentado pelo narrador, Jacobina é descrito como "entre quarenta e cinqüenta anos, era provinciano, *capitalista*, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico" (ASSIS, 1962, p. 345, grifo nosso). A especificação "capitalista" dada à representação deste não se demonstra aleatória, mas, sim, uma decisão arbitrária e expressiva para a construção do signo "Jacobina" e da crítica da narrativa. O protagonista, deste modo, é fundado na imagem de um indivíduo com mentalidade sedimentada em sua época e consciente de suas decisões. Ser proeminente símbolo do poder por meio do que se *tornara* – e não pelo que realmente *é* (o que é omitido no decorrer da narrativa) – sustenta a tese do próprio conto: a alma externa, aquela vislumbrada pelo sistema, ou o *ter*, se metamorfoseia na força motriz da vivência dos sujeitos capitalistas.

Envaidecer a figura que transpassa aos outros indivíduos, de forma metafórica, engrandece a alma externa do homem moderno – a construção de sua imagem por entre a sociedade. Ao se referir ao contexto de produção do conto, este seria o sistema que prioriza as relações com o capital, como aduz o historiador Raymundo Faoro, em:

> uma sociedade de classe em plena expansão, cifrada, nas mais gloriosas, nos banqueiros, nos prósperos comerciantes, nos capitalistas donos de rendas, nos senhores donos de terras e de escravos. O dinheiro é a chave e o deus desse mundo, dinheiro que mede todas as coisas e avalia todos os homens. (FAORO, 1976, p. 14)

O protagonista continua seu relato, descrevendo que, em seus sonhos, o mesmo se via vestindo a farda com orgulho, "no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam de alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver" (ASSIS, 1962, p. 349). Seria, portanto, a expressão da alma externa, aquela elaborada e construída tendo em vista a aprovação do grupo social, o *ter* em detrimento do próprio *ser*. E a quebra da ordem estabelecida, na qual este se tornara símbolo de conquista, de poder e, consequentemente, de valor, oferece um empecilho para total satisfação do indivíduo, tolhido no exercício de sua liberdade.

A representação de Jacobina preso, por estar ausente o renome social trazido por sua alma externa, se torna síntese da quimérica liberdade individual no contexto capitalista: sem esmero

coletivo que o eleve como símbolo de poder a ser exercido, o mesmo se torna um perdedor para o sistema, uma imagem difusa e incompleta diante de um espelho que, fantasticamente, refletiria as duas almas do ser humano. A reação destes indivíduos túrbidos diante do reflexo incompleto é a diligência pela reestruturação da ordem – o protagonista decide vestir-se de segundo tenente novamente e, com fascínio, reconhece-se finalmente completo no reflexo do objeto.

Neste contexto, a liberdade se torna o fim e não o meio e, por conseguinte, a relação dos indivíduos com o sistema dominante se torna mutualística: o capitalismo necessita, para sua manutenção, dos desejos de uma alma externa, apregoando a realização de uma vã liberdade que saciaria as vontades dos indivíduos dentro de sua dinâmica, enquanto que estes se sujeitam ao sistema para serem "livres" – acreditando priorizar uma alma interna, na realidade, satisfazem os anseios externos. Caso contrário, sem a submissão a este jogo de aparências, não há possibilidades de escolha, muito menos valorização social do indivíduo, tornando a imagem deste um reles borrão.

A crítica machadiana se desnuda, desta maneira, na figura de Jacobina, a representação do sujeito capitalista: para *se sentir* livre (o que diverge de *ser* realmente), é necessário que este possua uma alma externa, uma imagem que socialmente seja aceita, auferida e valorizada. Em oposição, a alma interna, aquilo que realmente o indivíduo possa ser, não passa de um esboço imperfeito que não merece atenção – pelo contrário, permanece à margem da construção da identidade humana voltada ao capital.

Eis, por fim, o rascunho da teoria da alma humana moderna do final do século XVIII realizada por Machado. Os sujeitos inseridos no jogo capitalista, diante de um espelho fantástico, sentem-se esvaziados, apenas um borrão, quando ausente o que os define socialmente: a alma externa, seu espectro social. Fora das relações estabelecidas, de onde a valorização e as relações de poder emanavam, notam-se presos, com sua liberdade individual tolhida. Para se perceberem completos, mesmo que a alma interna esteja difusa – isto é, não haver sequer busca existencial – é necessária uma carcaça externa que lhes insira no jogo do capital, oferecendo-lhes a promessa de liberdade. Tal autonomia, por sua vez, "conquistada" em milênios face os desmandes e controle coletivo empunhados pelas religiões cristãs, agora agia no cerne da individualidade – a guinada em período barroco, dadas as reformas protestante e católica, para este âmago, tendo em vista que a escatologia e as teologias reafirmaram essa tendência, culminaria no total abandono do homem face ao início do domínio capital. Não era Deus o regente, mas o poderio do capital que orientava a vivência na Terra.

A máxima, em suma, “Estamos num país livre” poderia aplicar-se a um indivíduo à época de Machado, burguês ou de classe abastada, que goza de certo vislumbre social, exalando poder por meio de sua imagem entre os outros integrantes da sociedade, a exemplo do que foi proporcionado a Jacobina o título de alferes. Esse sujeito, embora considere-se livre, ainda não o é, pois está submetido às necessidades do capital, uma vez que o que possui na realidade é um ideal de liberdade – da maneira propagada, a liberdade se torna fim, finalidade, algo a ser usufruído, consumido, mas não vivenciado. Ademais, este falso sentimento de liberdade experimentado pelo indivíduo moderno faz de sua existência vazia – ligada estritamente a perseguir uma máscara social, sem um interior bem definido, orienta-se apenas pela alma externa – o que este constrói sobre si e o que os outros veem nele. Por fim, sua vida estaria sendo mediada pela imagem – a redução do homem a mero objeto/representação, oco de significado.

Todavia, ao demais indivíduos que não podem usufruir de toda a liberdade que o mundo moderno pode oferecer, dado o monopólio dos bens materiais nas mãos de poucos indivíduos, de acordo com o pensamento do sociólogo polonês, restariam duas opções: manterem-se no jogo, empreendendo esforço e almejando uma mudança de vida significativa o suficiente; ou, renegarem o sistema e tornarem-se contrários aos engendramentos capitais. Nas duas circunstâncias, caso falhem, tornam-se indesejáveis, desprezados, vistos como a sujeira em um sonho de pureza concebido pela modernidade, um “obstáculo para a apropriada “organização do ambiente”” (BAUMAN, 1998, p. 16-7).

Se no momento de produção do conto O espelho, o sistema capitalista demonstrava fortes tendências à reificação, em termos do pensamento marxista, na atualidade, parece haver uma potencialização deste fenômeno. Reduzido a perseguir uma representação no jogo de máscaras do capital, em que *ter* sobrepuja o *ser*, o homem da modernidade, como Jacobina, buscava uma modificação no seu *status quo*, mantendo-se e auxiliando a manutenção do sistema. Este, por sua vez, lhe oferecera, em troca, a promessa de liberdade: dentro deste arranjo, embora submetido a regras e mecanismos de controle sociais, o ser humano moderno poderia buscar o seu ideário de liberdade individual.

Entretanto, com as mudanças sofridas desde o final do século XVIII, as circunstâncias e características deste sistema também se alteraram. Para galgar um melhor prestígio social, antes e nos primeiros anos das Revoluções Tecnológicas e das Grandes Guerras, o indivíduo deveria contar, além do esforço individual, com a sorte: herdar grandes fortunas e propriedades, ser nomeado para cargo de alto escalão do funcionalismo público ou se casar, por exemplo. Todas estas vicissitudes pairariam no âmbito da aquisição de riqueza ou de propriedade para garantir

uma ascensão social e consequente melhor imagem diante da comunidade – como o próprio protagonista de O Espelho. Diante do que Bauman cunhou de "modernidade sólida" (2001), o homem deste momento possuía chances de mudança ou de alteração das relações sociais restritas e até mesmo ínfimas, visto que estas mesmas relações estavam sendo regradas pela expressão de valor – quanto mais se tinha, mais poder despendia. Dessa forma, na modernidade estável, fixa, para buscar a liberdade individual, era necessário inexoravelmente *ter*.

Com o advento da "modernidade líquida", as relações de poder e de liberdade sofreram alterações. Calcado previamente na detenção e obtenção de meios materiais, o jogo do convívio social na modernidade, da qual Machado é representante, reduzia-se à ideia de posse e de valor. Porém, como melhor argumenta o professor de sociologia da Universidade de Glasgow, Harvie Ferguson (*apud* BAUMAN, 2001, p. 102):

> no mundo pós-moderno todas as distinções se tornam fluidas, os limites se dissolvem, e tudo pode muito bem parecer seu contrário; a ironia se torna a sensação perpétua de que as coisas poderiam ser um tanto diferentes, ainda que nunca fundamental ou radicalmente diferentes. [...]
> A "idade da ironia" foi substituída pela "idade do glamour', em que a aparência é consagrada como única realidade A modernidade, assim, muda de um período do eu "autêntico" para um período do eu "irônico" e para uma cultura contemporânea do que poderia ser chamado de eu "associativo" - um "afrouxamento" contínuo dos laços entre a alma "interior" e a forma "exterior" da relação social... As identidades são assim oscilações contínuas...

Dessa forma, o valor dado ao material desloca-se, na atual conjuntura social, à sua representação – o *aparentar ser ou ter* extrapola os limites do próprio *ser*: a imagem de alferes, por exemplo, se torna mais relevante do que possuir o próprio cargo. E, assim, a busca falaciosa pela liberdade dentro deste esquema se mantém ainda mais vital, uma vez que se retira a luta monopolizada competitiva pela riqueza e pelo poder – restrita a poucos integrantes da sociedade – ao transferir todo este intento de asserção social para a área do consumo, expandindo, assim, a quantidade de indivíduos internos a esta dinâmica – situação perceptível nas atuais relações mercadológicas, em que todos, da esfera mais alta até as mais baixas, tornam-se latentes "públicos-alvo". Em síntese,

> O caminho do indivíduo para a auto-afirmação foi excluído da área de produção material. Em vez deste, abriu-se para ela um espaço mais largo do que nunca, na nova "fronteira dos pioneiros", o mundo do consumo em rápida expansão, aparentemente ilimitado. Neste mundo, o capitalismo parece encontrar, finalmente, o segredo da pedra filosofal: visto do ponto de observação dos consumidores, o mundo do consumo (ao contrário da área de produção e distribuição da riqueza e do poder) está liberto da praga da

> competição eliminatória e da função monopolista. [...] A excepcional liberdade do mundo do consumo em relação à tendência auto-destruidora de todas as outras formas de competição foi conseguida elevando a rivalidade inter-individual acima da riqueza e do poder [...] e transformando estes em símbolos. [...] A luta é também por símbolos, e pelas diferenças e distinções que eles representam. (BAUMAN, 1989, p. 93-4)

As regras do jogo capitalista, então, foram alteradas com o passar dos séculos. De uma rivalidade entre agrupamentos, percebe-se, agora, uma competitividade no plano dos indivíduos, colocando em xeque, ainda mais, as suas subjetividades. O sociólogo polonês analisa eximiamente bem a transformação dos preceitos de engendramento e envolvimento do capitalismo na vida social: a busca pela autonomia é outorgada por meio do universo do consumo, em um contexto de estilos e padrões de vida concorrentes livremente, sendo o indivíduo contemporâneo seduzido pelo desejo de liberdade proposto no contínuo e infinito rol de possibilidades mercadológicas (BAUMAN, 1989, p. 84-8). E a única prerrogativa deste rearranjo não é mais *ter* para poder participar da dinâmica social, mas, sim, *aparentar ter*.

O efeito da modernidade líquida de fundar o jogo capital com a mediação de imagens entre os indivíduos já estava presente, em fase de germinação, na sua vertente sólida. A coisificação do homem, fenômeno que esvazia os sujeitos de suas características humanas, atribuindo-lhes espectro de um mero objeto, foi, como analisado previamente, marca do homem moderno, como é o caso do protagonista do conto machadiano – para não prejudicar sua posição e seu prestígio sociais, é mais imagem, produto, aparência do que vivência e essência. Baseado no percurso filosófico do húngaro, György Lukács, Axel Honneth, livre-docente pela Universidade de Frankfurt, define reificação como "tratar alguém como uma "coisa" significa justamente tomá-la(o) como "algo", despido de quaisquer características ou habilidades humanas" (HONNETH, 2008, p. 70). E esse processo de reificação humana torna-se gerador de um mal-estar aos indivíduos envolvidos nele.

Como bem sublinhou Alfredo Bosi, na revista *Estudos Avançados* (2014, p. 243, grifo do autor) da Universidade de São Paulo, a imagem construída da farda e da patente de Jacobina envolve dois espelhamentos internos ao conto: "No primeiro momento, o espelhamento conduzia à pura e satisfeita coisificação: é o *tipo*, o moço pobre que subiu na vida, com todos os limites estruturais que essa classificação comporta.". Ou seja, o reflexo completo vislumbrado pelo protagonista indica sua trajetória de vida, da pobreza ao renome social – havia se tornado algo de substancial, em contrapartida ao ostracismo vivenciado quando menos. Já a natureza do segundo espelhamento é menos "especular: é especulativa" (2014, p. 243). Isto é, a partir da construção de sua própria representação, face ao que é refletido pelo narrador em

terceira pessoa, o signo de Jacobina é permeado de uma dimensão contraditória, explicitadora das consequências nefastas das dinâmicas sociais capitais nos indivíduos já no século XIX:

> Os signos da dimensão especulativa podem ser detectados a partir dos adjetivos que qualificam Jacobina maduro – *calado, casmurro, cáustico* –, bem como na sua reação de desconforto irritado e intratável, avesso a um discurso que socialize e dialetize as próprias certezas. O peso da alma exterior o emudece. (BOSI, 2014, p. 243, grifo do autor)

O jogo machadiano de espelhos entre a figura de seus narradores – seja das molduras, seja dos cernes narrativos – aponta para circunstâncias presenciadas no seio da sociedade de sua época: o valor demasiado ao *parecer ter* nas sociedades ocidentais após Revoluções Industriais possui efeitos peçonhentos nos seus indivíduos, sendo causa de irritação e de introspecção, diminuindo suas percepções mais humanas. No caso de Jacobina, sobrou-lhe uma parte ínfima de humanidade junto com a reiteração de sua reificação – era só o alferes ao final do relato. A saída muda e silenciosa do contador autobiográfico no desfecho da narrativa breve explicita uma resignação e emudecimento diante das estruturas da sociedade, pois

> O poder da coisa e do lugar marcaria Jacobina pela vida afora com o sentimento acre da sua dependência em relação aos grandes bens públicos de uma sociedade entre tradicional e moderna: o *status* reconhecido e o capital acumulado. Esse madrugar de uma dimensão especulativa é a consciência infeliz do provinciano que virou capitalista e do homem que se tornou casmurro, cáustico e refratário ao diálogo com os companheiros da noite. A rememoração, feita narrativa (no fundo e na forma, um esquivo solilóquio), é o derradeiro espelho do processo na sua inteireza. (BOSI, 2014, p. 243, grifo do autor)

Assim, utilizando-se da metáfora machadiana, o ser humano, neste processo de coisificação, se afasta da percepção de sua alma interna para se valer, exclusivamente, da externa – em busca de uma liberdade individual prometida pelo sistema, em um ciclo vicioso de subjugação. Tal promessa não cumprida de vida acarreta um mal-estar coletivo, impetrado no seio da vivência dos indivíduos, destinados a anularem sua vivência em prol de um projeto de liberdade por meio do *status* social, fadados à taciturnidade como expressão da infelicidade de suas almas internas. Atrelado a este ponto, o capitalismo acaba por gerir outro fenômeno que vem a corroborar e a intensificar, no atual contexto técnico-digital, com a elevação da "alma exterior": a espetacularização da vida.

3.1.2 A alma externa perdedora

Guy Debord, escritor francês do final do século XX, criou o conceito de Sociedade do Espetáculo ao publicar livro homônimo à teoria em 1967. Para o autor, esta sociedade está fundada nas relações mediadas por imagem entre indivíduos e realidade, reduzindo toda a atividade concreta a imagens: "Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação" (DEBORD, 1997, p. 13). Logo, mecanismos de produção de formas artificiais de identificação substituem a vida concretamente experimentada, sendo o olhar do sujeito contemporâneo de contemplação – alheio às suas vontades mais íntimas, persegue um ideal imagético na construção de sua "subjetividade" (mesmo que forjada), principalmente, pelo plano do consumo – tendência verificável principalmente após o século XX. Assim, a sociedade do espetáculo representa a "inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. [...] Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação" (DEBORD, 1997, p. 13).

Sendo assim, é o esfacelamento da relação do homem com o próprio homem – inclusive alienando-o quanto à sua própria existência. Contudo, este não é um fenômeno restrito à contemporaneidade, como é perceptível no conto machadiano de quase um século e meio atrás: Jacobina aflige-se por perder a possibilidade de exercer sua influência no mundo – influência esta ocasionada não por meios subjetivos, mas, sim, através de sua representação e figura importantes no seu meio social. Inibido de poder desempenhar seu papel, sente-se perdido e enclausurado, reduzido, paradoxalmente, para seu próprio bem-estar, à imagem de segundo tenente refletida no espelho, o "aprendizado das aparências" (BOSI, 2003, p. 100).

Este mesmo signo – o espelho – tem fundamental simbologia na construção da narrativa de Lacie Pound, interpretada por Bryce Dallas Howard, distanciada a quase um século de Jacobina. O episódio Nosedive, da terceira temporada de *Black Mirror*, é ambientado em um universo fantástico-futurista (embora demasiadamente atual) em que as pessoas avaliam a popularidade umas das outras, de zero a cinco estrelas, por meio de um aplicativo – o qual parece ser vital para a práxis cotidiana. Esta votação influencia na vida dos indivíduos, separando-os em "faixa de aprovação": se alguém possuir menos de 2,5, é considerado de uma classe baixa, sendo impedido de realizar determinadas ações; outra pessoa, como o caso da protagonista Lacie, possuidora de aprovação acima de 4, é tida como classe alta, com descontos, filas, tratamento e influências especiais.

Já nesta diferenciação é possível observar a questão da liberdade individual nesse trabalho crítico-fabulativo: indivíduos com alta aprovação, gozam de privilégios vários, como uma boa moradia, acesso a todos estabelecimentos, possibilidade de adquirir bens variados, entre outros; por outro lado, embora no mesmo jogo no qual a liberdade é desígnio de todos, estão aqueles

que não possuem votos suficientes para serem realmente livres, estando fadados à exclusão social. E a única linha que os isola é a imagem construída por cada um e consumida pelos outros sujeitos.

Lacie, assim, para manter um padrão de vida que inclusive não possui – aparenta ter de sua residência para fora, pois mora em um bairro considerado mediano e com o irmão Ryan (James Norton), detentor de uma nota de aprovação inferior – é obcecada pela boa avaliação das pessoas, e, como no caso de Jacobina, percebe na prática a diferença do que ela *realmente é* e o que ela *aparenta ser*. Em entrevista concedida à revista *Época* em 2014, Bauman (2014a) defende que se vive "o fim do futuro", em que as relações entre as pessoas são líquidas, temporárias, sinópticas, onde as pessoas dependem da aprovação da coletividade, do olhar alheio para viver – um mundo de aparências, de conflito entre interior e exterior. Este episódio, deste modo, traz as possíveis consequências desta experiência reportada pelo polonês.

O *plot* da narrativa de Nosedive – em tradução nossa, Queda-livre, e na sugerida pelo site, *Perdedor* – baseia-se na luta da protagonista em conseguir mais votos favoráveis para que consiga comprar uma casa nova em um bairro mais privilegiado, *Pelican Cove*. Para adquirir o imóvel e, consequentemente, poder ostentar um padrão de vida mais abonado, Lacie deve conseguir subir sua avaliação de 4,2 para 4,5, ou desembolsar um valor exorbitante.

O episódio, dirigido por Joe Wright e escrito por Michael Schur e Rashida Jones, tende à sátira, embora possua momentos dramáticos, executando uma dura crítica ao ser humano contemporâneo – obstinado indivíduo do meio digital em busca de aprovação, de mais *likes* (curtidas), seguidores e visualizações, a exemplo das relações estabelecidas em interfaces como o *Facebook*, o *Twitter* e o *Instagram*. Porém, a perfeição deste cosmos é uma imagem, uma representação, uma espécie de miragem – reafirmada pela identidade visual da produção – além de ser também a origem de segregação e de opressão. Um mundo onde a realidade não é palpável por conta de as relações serem baseadas na mediação de imagens, no que as pessoas *aparentam ter* – sempre almejando encontrar uma felicidade a qual se revela frívola, sem vida.

No início da narrativa, o espectador é introduzido ao universo de *Nosedive* pela percepção visual – um mundo hermeticamente impecável: primeiramente, a fotografia e a edição de imagem e de filmagem são baseadas em matizes rosadas, neutras, muitas vezes em tons pastel, com iluminação descorada, de pouca saturação; em seguida, o enquadramento capta o mínimo de ação nas tomadas (o que poderia ser chamado de minimalista). Unidas, estas duas sensações criam uma identidade visual ao episódio de limpeza, de estética leve e *clean*, mas, ao mesmo tempo é desbotada, apática – como se, pelo olhar de alguém interno neste mudo ficcional, a experiência de mundo estivesse em um invólucro de perfeição, de limpeza etérea.

Já na matriz sonora, este primeiro momento é tomado pela canção instrumental, originalmente produzida para este episódio, *On Reflection* (em tradução livre, *No reflexo*), criada pelo alemão naturalizado britânico, Max Ritcher, compositor premiado e reconhecido internacionalmente ao produzir peças de teatro, ballets e trilhas-sonoras para filmes e programas de televisão, além de ser detentor de uma discografia com estética contemporânea e minimalista. Este último ponto é perceptível no episódio da série: a música, colocada em segundo plano na introdução de Nosedive, é formada em grande parte por um solo de piano, acrescida ao final de um conjunto de cordas, apresentando uma variação de tons e melodia serenos, beirando o melancólico. Já em primeiro plano, no âmbito auditivo, os ruídos e sons tecnológicos são constantes e acompanham tanto o espectador quanto a própria Lacie.

Outrossim, no plano narratológico, Lacie, mulher na faixa dos 30 anos, ruiva e bem afeiçoada, é apresentada ao leitor, logo nos primeiros momentos, fazendo uma corrida pela rua do bairro – novamente, a cenografia com aspecto de local bem arrumado, "perfeito", tudo em seu devido lugar. Entretanto, o foco dos exercícios não parece ser a introspecção ou a concentração necessária para uma atividade física em si: durante todo o percurso, a protagonista está com um aparelho que viria a ser a evolução dos *smartphones*. Ela tira *selfies* (imagens do tipo autorretrato, fotografadas com a câmera frontal do dispositivo eletrônico, comuns na contemporaneidade), vota em conhecidos que encontra no caminho e acompanha outros amigos pela rede social. Ao final deste momento, já em uma locação fechada, o espectador, por meio do jogo de filmagem, veem externamente ao banheiro, acompanhando o que a mulher estava fazendo, até a câmera assumir o olhar da personagem – em um plano com o ponto de vista da personagem: de roupão e toalha na cabeça, ela se encontra defronte ao espelho, treinando risadas e cumprimentos, incessantemente.

Destarte, observadas as três matrizes principais da linguagem audiovisual nos primeiros minutos da narrativa, a impressão do espectador é a de ingressar em um mundo que parece perfeito, organizado, limpo. Entretanto, este universo – a exemplo da própria protagonista – começa a se demonstrar vazio, blasé, falso, pautado nas aparências. Como se, hodiernamente, o mundo fosse povoado pela versão digital de Jacobina, personagem de Machado e que, diante do espelho, apenas consegue ver e valorizar sua superfície, sua alma externa. Nosedive, então, traça uma caricatura do homem contemporâneo – desenhando grotesca e até tragicamente as consequências de suas relações com os outros sujeitos e com a tecnologia.

E, ao contrário do que normalmente se defende, o fenômeno da valorização em demasia do plano das aparências descrito pela série televisiva de forma "*dramacômica*" (neologismo da atualidade para se referir às narrativas que unem fortes inclinações cômicas e, igualmente,

dramáticas, posicionando-se no limite entre estes dois gêneros) não é um acontecimento restritamente atual. Em O Espelho, a falsa sensação de liberdade prometida por meio da permanência no jogo capitalista, tornou o homem da modernidade sólida já uma "coisa", uma imagem criada, um ser que renegou sua alma interior em busca da definição de outra externa. Nas linhas de reflexão de Alfredo Bosi, ao analisar a produção de Machado de Assis e de Luigi Pirandello, a série demonstra o quão difícil é para os indivíduos não participar dos jogos imputados pelo sistema – "(...) é impossível viver fora das determinações sociais" (BOSI, 2003, p. 101). Do contexto que o estudioso apontava para a atualidade, o que ocorreu foi o aperfeiçoamento que os meios digitais proporcionaram a esta dinâmica – nesta modernidade líquida, em que as relações humanas se demonstram frágeis, passageiras, e as mudanças são constantes, a mediação realizada entre os homens é, primordialmente, por imagens. O sistema social deslocou-se do âmbito do poder e do valor para o âmbito do consumo. Como explica o pensador francês, Guy Debord:

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

O universo criado pelo episódio de *Black Mirror*, dessa forma, concretiza simbolicamente a sociedade do espetáculo, grau do capitalismo vivenciado cotidianamente. Neste ínterim, os indivíduos, absoltos e absortos pela busca de seus individuais protótipos de liberdade – desde que internos ao sistema dominante, valorizam mais o *aparentar ser* do que realmente *ter*. Análoga a esta percepção do ser humano contemporâneo de sua vivência, no início da narrativa audiovisual, a fim de obter mais qualificações positivas, a protagonista compra um café que vem acompanhado de um biscoito. Para produzir uma postagem em seu aplicativo de votação, Lacie morde o *petit four* com total perfeição, sem comê-lo, e toma o café, o qual não lhe agrada. Embora seja uma experiência realmente não vivenciada por ela – e até mesmo não prazerosa, pois a mesma não gosta do café e também não possui interesse em consumir o biscoito – deixando-o com *a aparência de ter sido consumido*, a personagem, diante das votações positivas, se regozija.

A análise da contemporaneidade transparece: os indivíduos da atualidade interessam-se mais pela imagem que desejam transmitir de vida à coletividade do que propriamente viver. Valorizam o aparentar ter, fazer ou ser do que realmente ser verbo. Transmitem aos outros sujeitos a mensagem de perfeição ao invés de serem devidamente sujeitos de sua vivência. Substituem a vida por sua representação – com fins a uma liberdade tênue: para se satisfazerem individualmente, necessitam da aprovação social. Contrariamente ao tipo de ser humano "Jacobina", cujo prestígio emana de seu poder aquisitivo ou de sua posição social (expostos por meio de sua figura pública), o ser humano "Lacie", típico da pós-modernidade, pode não ter poder aquisitivo – sua boa reputação é que lhe proporcionará privilégios. Enquanto para aquele a sua representação reafirma sua notoriedade, para este, sua notoriedade é sustentada pela sua representação.

Não é à toa que, no último meio século, na literatura e nas produções audiovisuais, principalmente aquelas que englobam o universo adolescente-jovem, há uma valorização e recorrente presença dos indivíduos populares: são colocados como centro das atenções nas narrativas da modernidade líquida. Nestas, a ascensão e a mudança sociais ocorrem por meio da popularidade: comumente, a personagem (feminina ou masculina) marginalizada pelo grupo – usual a utilização do estereótipo do *nerd* – possui a chance de mudar de vida ao se atrelar ao grupo mais popular da escola ou do seu ambiente de convívio. Determinada a se transmutar, submete-se a mudanças, normalmente do plano estético – roupas, cabelos, influência nas relações, etc. – para se readequar às exigências do meio: a sobrevivência em um arranjo social que prioriza a sua imagem.

Assim, para ascender na pirâmide social, é necessário ter popularidade – valorizando o que o indivíduo aparenta ser ou ter. Novamente, está exposta a condição de existência pós-moderna – a mediação da identidade de um sujeito com o mundo por meio de imagens, que, por sua vez, não estão atreladas a um autoconhecimento ou a uma reflexão diante do mundo palpável, mas, sim, a uma evasão puramente estética. Quando este não consegue alcançar seu objetivo, o qual normalmente é vinculado à sua liberdade individual, é tolhido e sua faceta débil emerge. Como consequência, é deslocado para a margem deste jogo – por retratar, indiretamente, a efemeridade e perecibilidade do próprio sistema.

É o que ocorre com Lacie Pound. A fragilidade da protagonista na busca pela sua "liberdade" é desvelada no decorrer da transmissão – o espectador acompanha, assim, a queda-livre de Lacie, do topo da pirâmide social até sua própria anulação. Contumaz em seu indelével desejo de poder ostentar um padrão de vida superior, a protagonista traça um plano para conseguir nota 4,5 ao invés de pagar uma quantia astronômica pelo imóvel desejado. Sua

ascensão social se daria por meio de sua própria representação, pois não goza de meios econômicos suficientes para galgar um melhor posto – a analogia, então, ao ser humano pós-moderno se alinha ao descrito por Bauman e Debord.

Ao descobrir que sua colega de escola, Naomi, detentora de aprovação nota 4,8, se casaria, a mulher encontra a oportunidade perfeita para escalar a pirâmide: em um casamento com membros da sociedade com aprovação alta, seria dama de honra e faria um discurso – o que lhe traria um aumento de seu ranking de popularidade. O irmão de Lacie questiona o seu real motivo ao comparecer na festa, rememorando situações em que Naomi teria agido de má-fé com a protagonista, como quando a noiva, enquanto menor, teria feito um rap falando mal da ruiva, cortado seus cabelos e ido para a cama com o ex-namorado da "amiga". A resposta à sincera provocação do irmão foi a negação: Lacie, embora tenha sido ultrajada e desrespeitada por Naomi, fingiu que nada teria ocorrido pelo bem de sua imagem – engolindo, junto com grandes sorvos de vinho, a verdade exposta por Ryan.

Seu plano parecia certo e pronto para funcionar. Entretanto, no aeroporto, após seu voo ser cancelado na última hora e não poder ocupar um assento vago no próximo avião, ergue a voz com a atendente por se irritar com o sistema de popularidade. Sua ação, além de causar desaprovação por parte dos usuários do terminal, também acarreta em punição: o rebaixamento de sua nota, fazendo com que seja expulsa, aos falazes sorrisos, pelo guarda. Como alternativa, resolve alugar um carro eletrônico – e novamente Lacie experimenta o lugar de pessoas que não possuem recursos nem sequer prestígio: dentre os veículos disponíveis, o único que ela poderia utilizar por conta de sua popularidade (nota 3,1) era um modelo desatualizado. Quando o carro para de funcionar e seu atraso para o casamento se torna inevitável, decide pedir carona na estrada e a maioria dos motoristas se recusam a ajudar e, gratuitamente, atribuem-lhe nota baixa, decrescendo ainda mais sua popularidade – analogamente a Jacobina, sua alma exterior vai sendo enfraquecida.

A única solução para seu problema surge, então: a caminhoneira Susan, interpretada por Cherry Jones, de popularidade 1,4. *A priori*, a protagonista renega auxílio – por não querer ser associada a alguém com tão baixa nota – porém, ao ver que esta seria a única saída, acaba por aceitar a carona. Neste momento, interessante se faz recuperar o pensamento de Zygmunt Bauman e o que ele denominou de "sonho de pureza", para compreender melhor a metáfora apresentada pelo audiovisual. De acordo com o sociólogo polonês, dentro desta sociedade pós-moderna, há a persecução da ideia de pureza, ou seja, da ideia de que, neste jogo, "cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro" (BAUMAN, 1998, p. 14). É sinônimo de ordem, significando, portanto, "um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as

probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita" (BAUMAN, 1998, p. 15).

As pessoas com baixa avaliação, ou seja, de pouca popularidade são consideradas "sujeira" neste sistema, uma vez que "o estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária" (BAUMAN, 1998, p. 19) e "o critério de pureza é a aptidão de participar do jogo consumista", por serem "*consumidores falhos*" (BAUMAN, 1998, p. 24, grifo do autor). Diante destes sujeitos, a sociedade apta a continuar no jogo do consumo e das aparências se vê forçada a evita-los para prevenir uma "não-habitual ou fortuita *interrupção* da rotina" (BAUMAN, 1998, p. 20, grifo do autor). A reação inicial de Lacie diante de Susan é expressão desse recalcamento *neodeterminista* – ao se envolverem com classes inferiores ou de menor prestígio, estariam expostos a uma imprevisibilidade do sistema e a sujeitos, como expresso no episódio, maníacos antissociais.

Entretanto, se averiguados com cuidado, estas sujeiras do sistema nada mais são do que frutos e problemas do mesmo arranjo consumista. Em uma organização social que apregoa o consumo por meio da mediação de imagens ordenadas, aqueles que destoam ou se opõem a estas circunstâncias estão fadados a ficarem à margem. Por exemplo, desacostumada com a sinceridade, pois sua vivência era baseada em máscara social, dado que não se pode afirmar tudo o que se pensa, Lacie expressa uma feição de surpresa quando sua interlocutora recusa ouvir, utilizando palavrões inclusive, o discurso de dama de honra da protagonista. Logo em seguida, Susan, ao ouvir o relato do caso do aeroporto, em que a ruiva havia gritado com a atendente, questiona: "Como foi?", recebendo como resposta "Péssimo". Porém, a motorista lança: "Me referia aos gritos...", replicado pela protagonista: "Não sei. Eu estava brava. Olha onde vim parar... [...] Desde que eu chegue ao casamento e faça o discurso, vão ignorar o 2,8. [...] Todos lá têm nota alta, então a minha sobe logo. [...] e vai dar tudo certo".

Enquanto Susan está preocupada com os sentimentos propriamente humanos da protagonista, Lacie esmera-se ainda com o que ela transparece ser externamente. Esta preocupação, às vistas dos acontecimentos seguintes do episódio, demonstra por meio da analogia, a negligência do ser humano da atualidade para com o que realmente é importante em sua existência: a própria vida. É quando a motorista desvela, por meio de seu relato, a problemática deste mundo aparentemente livre: quando seu marido teve câncer, embora existisse um tratamento *à disposição*, este não estava *disponível* à classificação do marido – ou seja, seu espectro social não lhe permitia, mesmo no jogo da liberdade individual apregoada pelo consumismo, de alcançar a cura e a manutenção da vida.

Cansada das convenções sociais, Susan decide seguir o caminho da sinceridade, expondo o que pensa para todos – fazendo-a viver à margem do jogo de Nosedive. Se desvencilhar deste arranjo social, para a caminhoneira, foi como "tirar sapatos apertados". Convidada a fazer o mesmo, Lacie afirma não poder "simplesmente tirar os sapatos e sair caminhando por aí", uma vez que ela ainda tem algo a perder, pois está buscando algo para a vida: "algo que me deixe feliz? Tipo olhar ao meu redor e pensar que estou bem de vida. Ser capaz de respirar sem me sentir...". É quando a mesma interrompe seu pensamento para reafirmar a obrigação de jogar "com os números", pois "todos temos. Estamos atolados nisso".

O diálogo entre ambas as personagens é pleno de significado ao serem analisadas as sugestões de imagens utilizadas em seus discursos. Precipuamente, é notória, neste ponto da narrativa, a contradição entre exterior e interior, representadas por Lacie e Susan, respectivamente: esta preocupa-se mais com o que sente e pensa; aquela, com o que sentem e pensam sobre ela. Além disso, no registro do relato de Susan é possível perceber o que Bauman afirmara ser a sujeira do jogo consumista: sem possuir recursos para alcançar a cura e mesmo tendo jogado na dinâmica das aparências, bajulando e elogiando toda a equipe responsável pelos cuidados do marido, a motorista de caminhão vê revelada a pérfida face do capitalismo da pós-modernidade – embora todos sejam livres para tomarem suas decisões, esta sensação de liberdade é enganosa, falaciosa, pois está disponível para poucos. A liberdade prometida pela submissão à dinâmica imagético-mercadológica é como calçar sapatos apertados – e tirar os sapatos e sair caminhando seria a subversão a este mesmo sistema, renegando os privilégios ambicionados de um jogo que suprime as reais necessidades da alma humana para, no lugar, sobrepor desejos e ânsias voltadas para o consumo – prendendo o homem hodierno e atolando-o. A série possui um tom quase melancólico, muito semelhante ao que Bosi (2003, p. 102-3) havia apontado quanto ao protagonista do conto machadiano:

> A experiência radical vivida em "O espelho" só permite a fixação segura da máscara, da farda vitoriosa, do papel que absorveu perfeitamente o homem. A outra face, a que se partira e se esfumara diante do vidro, permanece uma interrogação. É o corpo opaco do medo, da vaidade, do ciúme, da inveja; numa palavra, o enigma do desejo que recusa mostrar-se nu ao olhar o outro.

Até o fim da narrativa de Nosedive, o espectador se depara com o total declínio da personagem principal – que se infiltra no casamento de Naomi, mesmo sem ser mais convidada devido ao atraso, e, suja, com roupas rasgadas e maquiagem borrada, toma o microfone em mãos e finalmente expõe o que sente e o que pensa. Lacie, tomada por um atordoamento, um surto de loucura, expressa o que o sistema não gostaria de mostrar: a olho nu, a máscara

incorporada pelos adultos é vaidade, é medo, é o desejo de não se mostrar verdadeiramente aos outros. Na realidade, a queda-livre é de sua alma exterior – na sociedade do espetáculo, com a promessa de ascensão social por meio das representações de mundo produzidas pelos indivíduos contemporâneos, estes se distanciam do que *realmente são*, estimando sobretudo o que *aparentam ser*. Este jogo, pautado pelo consumo – de bens materiais e de performances dos sujeitos, simula, ideologicamente, um estado de liberdade que não é palpável, pois, consoante às diversas classes que compõem o corpo social, não são todos que possuem meios para ascender a um melhor posto nesta dinâmica.

Embora distanciados por um século e meio, aproximadamente, ambas as produções evidenciam a mesma face do sistema capitalista. Machado de Assis, ao final do século XIX, em seu conto, cria um protagonista – com evidentes tendências capitais – indicando um fenômeno que tomaria forma em meados do século XX e intensificado e propagado pelo contexto digital do XXI. Jacobina seria a gênese de Lacie Pound. Lacie Pound é o complemento atual de Jacobina. Indivíduos que se veem livres em um sistema de cerceamento de suas vontades subjetivas. Para extrair êxito desta experiência, devem asfixiar sua alma interior – seus desejos, sua expressão, seus sentimentos em detrimento de – mantendo um jogo de máscaras – suas almas externas. Retiradas dos indivíduos esta socapa, ou seja, sem as relações pautadas pelo capital, percebem-se perdidos em um mundo insignificativo.

Em suma, as narrativas de Lacie e Jacobina vislumbram as pressões sociais das quais a humanidade florescida no sistema capitalista é vítima. Desvencilhadas de sua existência interior, as personagens, metaforicamente, expõem a disfunção de os homens hodiernos se desligarem da busca pela sua personalidade. As ações de vestir a farda de segundo tenente e de criar uma representação de si para ser melhor aceito na sociedade são de caráter simbólico nas narrativas – conotam a reificação do sujeito moderno e pós-moderno, eliminando qualquer expressão de sua individualidade, em nome da popularidade, da opinião da maioria, da superficialidade bem ornamentada de um mundo falso, espetacularizado.

O mergulho na escatologia, desde a fundação do cristianismo no ocidente apresentado no capítulo anterior, mostrou um processo de constante distanciamento desses discursos e mentalidades ao longo dos séculos, em proporção às descobertas da ciência e às conquistas de autonomia que os indivíduos do passado foram conquistando. Tais avanços, como foi visto, não alteraram apenas a configuração do paraíso, mas também começaram a interferir diretamente nas relações sociais e políticas da modernidade – a Revolução Industrial e o liberalismo impetrados no seio da era iluminista prometiam progresso ao ser humano, mas trouxeram também cataclismos e processos de cerceamento e de opressão ainda maiores.

Na atualidade, o receio quanto a ataques biológicos ou nucleares por todo o mundo aumenta a cada dia. A vivência nas grandes cidades tornou-se um apocalipse da visão e da empatia. Massas de trabalhadores cotidianamente são explorados e vivem à margem da sociedade. Junto a eles, aqueles considerados bandidos e criminosos, frutos desse mesmo mundo extremamente desigual. A reificação do homem, das relações e da vida em contraste com a morte cotidiana alia-se à tendência contemporânea em proteger seus semelhantes e expurgar os diferentes. A corrida contemporânea pela produtividade absoluta. A relativização de valores meramente humanos. O controle dos corpos e das vivências que tem ressurgido. A tecnologia como forma de aprisionamento e de alienação individual ou massificada e seu potencial distanciamento da História. Essas e ainda outras mais implicações de uma racionalidade excessiva, utilizada de maneira nefasta, em mãos infaustas, e com consequências ainda mais absurdas. É por isso, também, que séries como *Black Mirror*, *Westworld*, *The Handmaid's Tale*, *The 100*, *The Walking Dead* (e seu *spin-off Fear The Walking Dead*), *The Leftlovers* e *3%* multiplicam-se a cada dia: a atual condição da vida, diante de si mesma, já é muita perturbadora. Obras como essas encontram um público ávido, também por fruição de narrativas bem montadas, mas ainda mais por, nessas distopias, o presente estar muito latente.

No ínterim da virada para o século XX, a religião estava abolida da sua efervescência influenciadora. Cada vez mais, as religiões, e principalmente as cristãs, são colocadas em posições mais afastadas das tomadas de decisão, ao contrário do que ocorria até o século XVIII, pelo menos. Todavia estejam presentes nas sociedades ocidentais no transcorrer da modernidade, estão graças ao seu trabalho pastoral – isto é, internamente a grupos ou espalhados de maneira mosqueada. A ciência ocupa papel de destaque e conduz suas políticas. A Igreja católica, por exemplo, durante os últimos cem anos, tem servido mais como orientadora de condutas e leitora de seus tempos, do que a figura impugnante que exercia há duzentos. Seu discurso deixou de ser direto para se transformar em ecos – e seus ouvintes ainda permanecem vigilantes na contemporaneidade.

A modernidade foi a prova da falha no projeto iluminista de autonomia e de emancipação individual. Diante das recorrentes catástrofes, conflitos e processos violentos, provou que a autossuficiência humana foi insuficiente (BAUMAN, 1998, p. 209). A elevação do estatuto da ciência como norte e base para a construção de uma civilização produziu falácias de proporções bíblicas. Neste entremeio, sobrou pouco espaço para as religiões: "não restou muita coisa a que a religião, com a sua mensagem de mundo pré-ordenado e criado de uma só vez, pudesse servir" (BAUMAN, 1998, p. 214). A tradição católica, predominante no ocidente, ditou normas, condutas e estruturas sociais durante quase dois milênios. Com as revoluções científicas e suas

reafirmações industriais, o mundo já estava organizado de acordo com os preceitos da racionalidade, da vontade de progresso e da ciência – o mundo já havia nascido pronto. E a sua permanência, igualmente as outras religiões, também se justifica pelo mesmo argumento, uma vez que elas agem de dentro das relações sociais desses processos, desde a era moderna, de modo descentralizado, sóbrio e distanciado do poder político (as ressalvas quanto à atualidade dos fatos brasileiros e mundiais, com o aumento de grupos fundamentalistas e a ascensão política do conservadorismo e da extrema-direita serão pontos de reflexão no final deste momento). Ademais, houve uma crescente individualização religiosa, que já estava sendo incutida desde à época da arte barroca, mas agora mais enfática, podendo até ser denominada de uma personalização religiosa – tanto no sentido de uma prática interiorizada e espiritualizada, que se lança menos ao indivíduo como membro social e mais à sua persona, ou seja, a traços de sua personalidade; quanto no sentido de uma religião personalizada, já na esteira da contemporaneidade, em que os valores individuais ou coletivos são projetados em parâmetros religiosos.

Cativado pela pretensão de alcançar suas vontades, o ser humano contemporâneo, enfim, submete-se a uma dinâmica de adornos para se manter no jogo – porém sem garantia de sucesso. Acredita estar exercendo sua liberdade, quando na realidade está enclausurado nas amarras desta dinâmica. Apenas enxerga um reflexo, uma imagem: um borrão obscuro de sua interioridade esfacelada diante do espelho. A excessiva burocratização e mecanização da vida trouxe ânsias na esteira da modernidade até a contemporaneidade, isolando os indivíduos e negando suas subjetividades, em prol da tecnologia, da pesquisa e da ciência. Por isso que a ideia de paraíso ainda persiste – e tem grandes chances de perdurar no imaginário deste século: quanto mais opressão, mais desejo de libertação.

3.2 O SÁDICO CÍRCULO SINÓPTICO

Em 2014, o Conselho de Estado da China, uma das maiores potências do mundo oriental, assinou um documento descrevendo o “sistema de crédito social” – previsto para entrar em uso a partir de 2020 em Pequim (O PLANO..., 2017). Nesse, por meio da união dos dados de usuários, fichas policiais, perfis de consumo e, até mesmo, tendências comportamentais, será feito um ranking social, isto é, a classificação dos cidadãos por pontos, premiando ou tolhendo indivíduos com notas altas ou baixas, respectivamente. A pontuação será de acesso público, e terá condições de influenciar processos seletivos para empregos, inscrições em instituições de ensino, pedidos de empréstimo, permanência em locais exclusivos a cada parcela da população, entre outras. Assim, é uma hierarquização que se utiliza da confluência de informações

recolhidas sobre a vida pública e a vida privada dos sujeitos – saldo bancário, problemas com a justiça, gostos particulares e expressões do pensamento veiculadas na internet...

Embora com ares de tecnologia avançadíssima, o ranqueamento social já começou a ser praticado – e a chamar a atenção do mundo. Em 2018, de acordo com dados veiculados pela *Independent* britânica (COCKBURN, 2018), mais de 11 milhões de pessoas foram impedidas de viajar de avião, outras 4 milhões, de pegar trens-bala, por causa de seu "crédito" disponível, e 3 milhões foram barradas de comprar bilhetes na classe executiva. O sistema, de acordo com o governo chinês, quer proporcionar uma maior confiabilidade para empresas e instituições que ofertam serviços. A proposta, ao leitor desta tese, não soa nova. Há realidade na distopia de *Nosedive* e na anulação da liberdade individual em prol de um projeto de civilização, pautado atualmente na valorização das "almas externas" e no controle dos corpos. Todavia, essa tecnologia está sendo implantada concomitante a outra, e que chamou muita atenção até de uma comitiva aliada ao governo brasileiro vigente: o sistema de reconhecimento facial.

A partir de 2018, o governo chinês passou a utilizar no seu policiamento uma tecnologia que, junto ao acesso a câmeras particulares ou governamentais, reconhece rostos de indivíduos, associando-os a dados pessoais. Os detalhes que o sistema consegue perceber vai da distância entre nariz, olhos e boca, até marcas, cicatrizes, contornos e formatos dos rostos, em mais de 200 milhões de câmeras espalhadas por cidades da potência oriental, e a confluência de informações, o *Big Data*, permite, dessa forma, um efetivo instrumento de controle e de vigilância. No Brasil, embora tecnologicamente tardio aos avanços percebidos em outras partes do mundo, esse sistema já existe e está em funcionamento (GOMES, 2019). Um exemplo é a cidade de Campinas, que através do monitoramento, realizado pela inteligência artificial, consegue rastrear placas ou características de veículos com infrações ou sustados, por exemplo. Também, por meio do acesso a mais de 500 câmeras por toda a cidade paulista (sejam elas públicas ou privadas, em shoppings, vias ou universidades), fazem rastreios à procura de indivíduos com problemas com a justiça ou em situação de perigo. Já na Bahia, o governo despendeu mais de R$ 18 milhões para a implantação de um sistema semelhante, em parceria com empresas de tecnologia chinesas, nos últimos dois anos.

Diferente do caso do país oriental, em terras brasileiras, tais sistemas ainda não realizam o monitoramento e o reconhecimento em tempo real de todos indivíduos, cruzando as informações com as bases de dados na internet, uma vez que há leis que protegem os rastros deixados por usuários na rede mundial de computadores. Entretanto, sua aplicabilidade já está sendo provada e, em nome da segurança nacional, estadual ou regional, provavelmente seu potencial poderá ser explorado da mesma forma que é feito na China: de expressivo controle e

de vigilância populacional. Nos Estados Unidos, na Alemanha, em Gales, na Rússia, entre outros países, o sistema de reconhecimento facial já está presente no cotidiano da polícia ou dos órgãos do governo. Maior parte do globo se apropriou de tais inovações a fim de assegurar uma sensação de segurança à população – mesmo que tal garantia anule a ideia de liberdade, por proporcionar uma constante observação. A distópica narrativa de George Orwell, *1984*, e a figuração do *Big Brother* tornam-se, com o passar dos tempos, cada vez mais reais: os olhos que tudo veem estão espalhadas pelas cidades ao mesmo tempo que permanecem na "nuvem" digital – com observação e com a posse de todos os dados dos usuários na internet, os governos pelo mundo detêm em mãos uma das maiores formas de controle social já criadas pela humanidade.

Do "não faço pois é pecado" da Contrarreforma ao "não faço pois estou sendo vigiado" da contemporaneidade tecnológica. No transcorrer da História, o ser humano sempre foi influenciado por algum tipo de controle de comportamento – como visto no capítulo anterior, da Idade Média no Ocidente até o século passado, a vivência do homem esteve sempre submetida a parâmetros de hábitos e de posturas consideradas adequados, comumente, aos olhos das religiões. Entretanto, com a chegada das revoluções burguesas e industriais, principalmente a sua terceira "onda", os processos e dinâmicas sociais alteraram-se e afastaram das estruturas sociais os ditames metafísicos, para dar espaço ao famigerado projeto de civilização científica, tecnológica e, por fim, digital. E a promessa de liberdade não ocorreu por completo – como um dia vislumbraram os iluministas ou revolucionários do passado. Pelo contrário, o ser humano, na atualidade, está subordinado a um controle duplo: os olhos digitais que tudo veem e o expressivo controle horizontal daqueles que podem gravar.

3.2.1 Catarse coletiva

A história da morte no ocidente é também a história da disciplina sobre os corpos. Para compreender de que forma a sociedade atual chegou ao modelo do panóptico digital, é necessário retroagir e encarar o início dos dispositivos hoje integrantes e atuantes no controle e na punição dos corpos e das mentalidades. Michel Foucault, historiador francês do século passado, em uma de suas obras mais reconhecidas *Vigiar e Punir* (1987), descreve as mudanças no ideário disciplinar realizando um trabalho arqueológico, retornando às origens da execução dos poderes normalizadores. O quadro realizado em busca dos traços paradisíacos do capítulo anterior serve aqui, assim, como fundamento histórico para as reflexões inerentes ao conjunto temático discutido. Como visto, até a sedimentação dos estados-nações, a supremacia religiosa fez-se onipresente nas estruturas sociais, traduzida em seus rituais que englobavam a esfera da

vida religiosa como também da vida pública. Concomitante a isso, o poder monárquico, força divina em meio terreno, assume um caráter austero face as adversidades e os desvios da lei.

Até a Baixa Idade Média, as ações punitivas mais recorrentes foram a indenização e a fiança, desempenhando papel de regulador da ordem pública "entre iguais em *status* e bens" (RUSCHE; KIRCHHEIMER, 2004, p. 24, grifo do autor). Entende-se por indivíduos iguais não da maneira moderna, dentro da hierarquia social, mas em referência a um sistema que propunha a liberdade dos indivíduos na esfera pública, bem como "a existência de terra suficiente para atender ao crescimento constante da população sem baixar o nível de vida" (RUSCHE; KIRCHHEIMER, 2004, p. 23). Ou seja, havia oportunidades semelhantes a servos, que provinham a figura de seu suserano – síntese da marca deste período histórico: a coesão social, como bem identificaram os criminalistas alemães Georg Rusche e Otto Kirchheimer. A diferença entre estamentos dava-se pelos valores das fianças, balizados segundo a posição social do criminoso e a do alijado.

De acordo com os autores, o que alterou o estatuto da punição ainda na Idade Média para seu outono foi a incapacidade das classes mais subalternas de pagar as taxas e as fianças. Aliado a isso, houve também, como demonstrado no capítulo anterior, principalmente nos anos precedentes ao Renascimento, uma maior tomada dos ditames religiosos e das escrituras do Antigo Testamento e do Apocalipse, seja na iconografia religiosa, seja no seio das políticas sociais da época, as quais não distinguiam os assuntos terrenos daqueles considerados metafísicos. Diante da dificuldade de uma parcela da população em liquidar suas dívidas criminais, o castigo físico, junto da confissão, tornara-se meio de assegurar a punição daqueles que fugiam ou feriam a norma vigente. De todas as formas, estatais ou religiosas, erguia-se a ideia de disciplinarização dos corpos dissonantes, deixando à entrevista três grandes forças:

> [...] o crescimento proeminente da função disciplinar do senhor feudal contra todos que estavam em situação de subordinação econômica. [...] a luta das autoridades centrais para fortalecer sua influência através da extensão de seus direitos judiciais. [...] o interesse fiscal, comum às autoridades de todo o tipo. [...] Muito mais que o montante envolvido, a administração da justiça arrecadava consideravelmente sob a forma de confisco e de fianças impostas em adendo (e apesar de) às obrigações devidas à parte ofendida. (RUSCHE; KIRCHHEIMER, 2004, p. 25-6)

A força que alterou o estatuto das punições foi a crescente figura do senhor feudal, do suserano ou do rei, dotados cada vez mais de riquezas e de expressão do poder. Se antes um criminoso ofendia mais os preceitos de boa convivência prescritos até mesmo em textos sagrados, mas resolvidos em forma de fiança, a partir do fim da Idade Média, tais ações contra

o patrimônio de outrem, por exemplo, eram considerados uma afronta à figura do governante regional. No período de grandes conflitos bélicos, de fome e de pestilências em níveis catastróficos, e de constante crescimento demográfico, principalmente em regiões futuramente urbanas, notou-se não só uma reafirmação dos ditames religiosos e uma alteração na iconografia religiosa, tornando o paraíso um discurso mais bucólico e aprazível – modificou-se, igualmente, a forma de encarar a figura dos transgressores e seus corpos, uma vez que, essencialmente em classes mais populares, os níveis de miséria e de pobreza avançavam ao ponto de fazer crescer o número de delitos praticados.

Até meados do século XVI, a pena de morte e a mutilação eram práticas exclusivas destinadas apenas a casos extremos de indivíduos considerados perigosos, servindo comumente como forma de identificar criminosos ou atitudes afins. Um exemplo é o *Malleus Malificarum*, instrumento de perseguição às bruxas nesse período, utilizado pela Igreja como forma de apregoar o medo, instituindo uma busca constante pela salvação das almas. Já para o âmbito político, embora impregnada de mística e superstições, a caça às bruxas foi a reafirmação do crescente papel de extermínio das camadas populares, como explicado pelos criminologistas alemães:

> As classes subalternas desafogavam a fúria e a dor nos representantes dos poderes sobrenaturais na Terra, ou seja, naqueles que eram suspeitos de lidar com "magia negra". O crime de bruxaria poderia ser nada além do que uma atribuição de certos poderes que a aparência pessoal, os hábitos excêntricos ou as blasfêmias confirmavam. Mas as bruxas eram perseguidas não apenas pelas massas que lhes atribuíam desgraças de toda a sorte, mas também pelas autoridades, que eram, sem dúvida, sinceras em seu ódio e medo do sobrenatural e viam nesse novo ódio das massas, provavelmente num estado nebuloso de semiconsciência, um meio de desviar a atenção das responsabilidades que lhes caberiam, como representantes do poder. (RUSCHE; KIRCHHEIMER, 2004, p. 39-40).

Em outras palavras, a caça às bruxas, aos judeus e aos elementos da sociedade que destoavam das práticas convencionais, ou por serem alvo do poder político por suas posições ou atitudes contra a força instituída, foi sinal do declínio constante do modelo feudal e da ascensão das relações mercantis e burguesas, servindo como uma espécie de "nuvem de fumaça", um espetáculo coletivo que desviava as atenções para as reais necessidades da população. A esses sujeitos, era dado um tratamento diferenciado aos criminosos de altas classes – enquanto estes poderiam pagar fianças, confessando suas faltas, daqueles deveriam ser extraídas as confissões, de modo a punir exemplarmente diante de todo o corpo social. Modifica-se, portanto, a maneira de exercer o castigo: em primeira instância, situação restrita

às classes inferiores, surgia a punição corpórea, a tortura com vistas à absolvição diante do governante, da sociedade e de Deus, que, a partir de então, começa a ser prática recorrente, substituindo o pagamento de fianças. O julgamento era particular – aos moldes da Inquisição católica, a qual regulava a si própria – ou seja, sem preceitos bem definidos que caracterizassem os delitos, deixando a cargo do aplicador da sentença a força, a intensidade e o tipo de punição. Como detalha Foucault (1987, p. 23):

> ela é calculada de acordo com regras detalhadas: número de golpes de açoite, localização do ferrete em brasa, tempo de agonia na fogueira ou na roda (o tribunal decide se é o caso de estrangular o paciente imediatamente, em vez de deixá-lo morrer, e ao fim de quanto tempo esse gesto de piedade deve intervir), tipo de mutilação a impor (mão decepada, lábios ou língua furados). Todos esses diversos elementos multiplicam as penas e se combinam de acordo com os tribunais e os crimes: "A poesia de Dante posta em leis", dizia Rossi; um longo saber físico-penal, em todo caso.

Ademais, sua efetivação de caráter coletivo, aos olhos atentos dos membros da sociedade, em praça ou local público era um espetáculo que servia como forma de dominação pelo exemplo. Com a constante presença das pestes e da alta mortalidade advinda do contato com os enfermos, também se instauraram à época discursos e práticas que vislumbravam o afastamento progressivo daqueles que destoavam da norma vigente, especialmente, neste caso, dos leprosos e, subsequentemente, dos delinquentes. A prática foi a de intervenção e a de restrições imediatas aos indivíduos "anormais", propondo sua segregação, sua penitência temporária, para posterior punição de maneira pública e exemplar. O suplício emerge, nesse contexto, ritualizado, como momento intrínseco à aplicação da pena, marcando o criminoso significativamente – e com as mutilações surgiam as cicatrizes que deixavam sinais perpétuas sobre o próprio corpo do condenado. De outra perspectiva, era a manifestação do poder de quem exerce a punição, como resposta à afronta, mesmo que indireta, às instituições superiores – como a figura clerical ou monárquica. Como já visto nesta tese, esses, os perigosos à Igreja, normalmente excomungados após período de isolamento social, quando mortos eram tolhidos de um enterro em solos consagrados, dentro dos limites eclesiásticos, sendo lançados em pastagens ou em beiras de estradas, sem sequer possuir alguma identificação.

O não-sepultamento dos corpos e seu anonimato, da Baixa Idade Média até meados do Iluminismo, são símbolos do tratamento com fins à anulação da figura do condenado, do doente, do anormal – o qual é exposto, violentado brutalmente como veículo de um lembrete coletivo, pois esboça sobre o próprio corpo do criminoso sinais que nem ele, nem os espectadores irão apagar, guardando lembranças da tortura coletiva, do sofrimento e da exposição.

> E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória: o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força. Por isso sem dúvida é que os suplícios se prolongam ainda depois da morte: cadáveres queimados, cinzas jogadas ao vento, corpos arrastados na grade, expostos à beira das estradas. A justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível. (FOUCAULT, 1987, p. 24)

No episódio White Bear, da série *Black Mirror*, Victoria Skillane, por exemplo, teve como pena períodos diários de reclusão seguidos por uma vexação coletiva, de uma plateia passiva que assistia carrascos a perseguirem, em uma constante caçada à beira da morte. Ela fora condenada por participar no sequestro, junto a seu noivo, Iain Rannoch, da garota de seis anos, Jemima Skykes, a poucos quilômetros de sua casa, e, todavia não tenha participado, assistiu Iain torturar, assassinar e queimar o corpo da menina. Victoria, assim, sofre como punição o encalço constante, marcado pelos olhos atentos de homens, mulheres e até crianças que a veem gritar, pedir por ajuda e até se debater fisicamente com seus algozes, pelas ruas do bairro residencial, floresta e comércio, até o *gran finale*, quando a plateia aplaude extasiada a confusão da criminosa, completamente extenuada.

O suplício de Victoria não é apenas uma simples punição corporal, já que possui em sua estrutura uma produção diferenciada de sofrimento, o qual era ritualizado a fim de marcar sua condenação e de manifestar o poder de quem a pune – pelos excessos cometidos é possível perceber toda a economia do poder a ela submetido. Além disso, é também símbolo de um tipo de processo de julgamento chamado de inquisitorial, em que a confissão, ou o ato de se extrair a confissão do sujeito punido é peça complementar e de suma importância para o conjunto penal. Logo, por ser elemento chave, isto é, a prova principal para autuar o infrator, a confissão era obtida por todas as formas possíveis de coerção, sendo utilizadas para consegui-las duas maneiras possíveis e previstas no direito criminal clássico-medieval:

> [...] o juramento que se pede ao acusado antes do interrogatório (ameaça por conseguinte de ser perjuro diante da justiça dos homens e diante da de Deus; e ao mesmo tempo, ato ritual de compromisso); a tortura (violência física para arrancar uma verdade que, de qualquer maneira, para valer como prova, tem que ser em seguida repetida, diante dos juízes, a título de confissão "espontânea"). (FOUCAULT, 1987, p. 58)

Victoria é forçada a se lembrar, durante toda a sua caçada, do que lhe está ocorrendo e os motivos que a levaram até aquelas circunstâncias. No último ato da perseguição, é exposta, junto com os algozes, aos olhares atentos de uma plateia que clama por justiça, amarrada, para que ela reconheça seu crime, em uma espécie de interrogatório coletivo, bem regulamentado, obedecendo a procedimentos bem definidos, com momentos de duração específicos, delimitação da ação dos algozes e dos instrumentos utilizados para a extração da verdade. Assim, a tortura é um recorrente mecanismo para compor a prova contra o próprio condenado, um desafio físico, unindo sofrimento, confronto e verdade, trabalhando estes em comum no corpo do paciente-transgressor. As funções do suplício, por fim, eram uma tentativa de aplicar uma pena proporcional e adequada – uma espécie de reparação espetacular por meio da tortura controlada, violenta e caoticamente pública.

Assim, os corpos dos suspeitos e dos condenados no suplício penal até o Iluminismo constituem o ponto de aplicação do castigo e o local de usurpação da verdade. "[...] a presunção é solidariamente um elemento de inquérito e um fragmento de culpa, o sofrimento regulado da tortura é ao mesmo tempo uma medida para punir e um ato de instrução." (FOUCAULT, 1987, p. 61). Em outras palavras, o culpado era arauto de sua própria condição de condenado, sendo encarregado de explicitá-la ou de se deixar entrever a sua culpa, bem como seu suplício era a expressão da verdade, da justiça sendo posta em prática. Suas dores sentidas, de alguma forma, valiam como penitência, aliviando os castigos que seriam sentidos no pós-morte, uma "dedução da pena futura; nela se esboça a promessa do perdão" (FOUCAULT, 1987, p. 64).

O caso de Victoria Skillane poderia ser perfeitamente modelo das práticas penais recorrentes até a era moderna, se não fosse uma criação ficcional da contemporaneidade com presença de elementos tecnológico-digitais. Esse padrão de punição com vistas ao exemplo inscritos e voltados ao corpo do condenado, bem como seu processo inquisitorial, compreendido pelo uso da tortura para extração da confissão do acusado e para marcá-lo nas memórias individual e coletiva, é representado em *White Bear*, episódio da segunda temporada de *Black Mirror*. Neste, a protagonista sofre um processo caro ao raciocínio jurídico proeminente do outono medieval até a ascensão burguesa de alijamento frente a espectadores que participam passivamente da aplicação da punição, voltada ao corpo do próprio transgressor, a fim de, embora reconhecido seu delito, extrair ritualmente a confissão – uma forma de alerta à população da época quanto ao poder que emana das figuras monárquicas ou clericais.

Nesse episódio da série britânica, a representação do corretivo de Victoria em um parque de diversões chamado de *White Bear Justice Park* remete à prática punitiva em vigência séculos atrás, indicando uma tendência extremamente hodierna: embora o sistema penal tenha mudado

neste período de tempo, é possível perceber pelos fundamentos foucaultianos aplicados à leitura dessa narrativa, bem como pelo seu caráter crítico às relações humano-sociais da atualidade, que a execução da justiça hoje possui uma tendência a se assemelhar ao grande espetáculo em praças públicas vivenciado em meados do Renascimento. A justiça tornou-se na contemporaneidade um ataque ao corpo e à mente do condenado – a inscrição de marcas físicas ou psicológicas atenuam o desejo por reestabelecer a ordem ou a normalidade da vida social e política, quando as instituições penais parecem falhar em sua principal alçada. Casos de linchamento (mesmo quando ainda não é comprovada a culpa do suspeito), coberturas massivo-midiáticas e a curiosidade tangente ao macabro são marcas do mundo ocidental – que priva e pede a privação da liberdade de outrem para, simbolicamente, garantir a sua em um sistema descentralizado e sem referências claras de legitimação e de mediação cidadãs.

A personagem de Lenora Crichlow, no início do episódio, desperta desorientada em um quarto, com os punhos enfaixados, sentada em uma cadeira de frente a uma televisão que transmitia um símbolo branco em fundo escuro. Com amnésia, não reconhece o quarto onde está, nem sequer se lembra porque seus pulsos estão com bandagem e o chão cheio de remédios. Ao tentar reconhecer a casa, vê a sua foto com um homem – até então, desconhecido a ela – em um porta-retrato, e a imagem de uma garotinha. Ao sair da casa, Victoria encontra as ruas desertas, porém as casas estavam com pessoas registrando-a por aparelhos digitais através das janelas – apesar de tentar contato, ninguém esboçou qualquer reação ou aproximação, remanescendo na passividade. Em seguida, um homem mascarado chega e começa a persegui-la, atirando em sua direção, fazendo com que Victoria fugisse e encontrasse outras duas pessoas – que então responderam seu chamado de ajuda Damien e Jem. Esta explica à condenada que um sinal misterioso começou a surgir na internet e na televisão – o mesmo que ela tinha à sua frente ao acordar – e que fez com que maioria da população se tornasse meros espectadores, gravando tudo o que veem. O plano, dessa forma, é ir até onde está o transmissor do sinal, chamado *White Bear* e desligá-lo, enquanto tentam fugir, uma vez que ambas eram alvos dos caçadores mascarados.

Ao chegarem no local, uma aparente fábrica abandonada, cai o véu da farsa: o *plot twist*, marca das narrativas de *Black Mirror* irrompe, modificando a perspectiva dada à história. Apresentada como uma mulher perseguida, desorientada e ignorada, uma vítima, Victoria então nota que todos estavam atuando e tem de encarar o seu passado – o motivo de estar ali foi por ela ajudar o seu noivo Iain a matar a pequena garota Jemima, em um caso que repercutiu nacionalmente e chamou a atenção midiática para a sua resolução. Após o suicídio do companheiro na prisão, a corte decidiu fazê-la cumprir uma pena equivalente ao sofrimento

sentido pela menina assassinada – tudo isso apresentado em uma reportagem de grande apelo enunciativo. Tal pena atribuída a ela, de forjar as mesmas sensações que haveria sentido sua vítima, concretiza o pensamento foucaultiano quando este aduz o papel das punições em meio à Baixa Idade Média e século XVIII, que seriam voltadas ao corpo do criminoso, como forma de insígnia do desvio cometido. "O corpo supliciado se insere em primeiro lugar no cerimonial judiciário que deve trazer à luz a verdade do crime" (FOUCAULT, 1987, p. 25). Porém, a narrativa de Victoria, por institucionalizar a tortura e o suplício, afasta caráter violento direto advindo da prática punitiva do passado – os ataques à personagem não a ferem fisicamente: diferente do que era costume em eras monásticas, a narrativa representa o que seria uma ritualização do linchamento pelas instituições promotoras de justiça e pela população contemporânea, alçada a algozes e vigilantes sociais, como uma dinâmica que possui seu rastro quinhentista a oitocentista, adequando as novas tendências de espetacularização da vida. Manipulada como objeto e tratada como uma mera imagem.

Esse é um dos aspectos evidenciados por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1987) quanto à manifestação da verdade na execução pública das penas até o século XVIII: a extração da confissão realizada em um evento público, estabelecendo o suplício como momento da explicitação da verdade. Para o autor, os últimos instantes do condenado – seja a cumprir as penas, seja à morte – o qual não tem mais nada a perder, devem ser ganhos para "a luz plena da verdade" (FOUCAULT, 1987, p. 62). Eram previstos, dentro de todo o rito de execução penal, situações em que o criminoso pudesse exasperar novas revelações, quanto a cúmplices ou detalhes do ocorrido, estando o público aguardando por essas peripécias. Tal leitura histórica é perceptível na representação da punição de *White Bear*, em vias de crítica contemporânea: Victoria é protagonista de sua própria condenação e ritual punitivo, sendo acompanhada por grupos que a assistem atentos, registrando-a e, ao mesmo tempo, ignorando seu flagelo, incitando-o. O seu suplício, ou seja, todo o processo de tortura e inquisição a ela submetido é canal para a explicitação de sua culpa e de sua própria condição de transgressora. "Um suplício bem sucedido justifica a justiça, na medida em que publica a verdade do crime no próprio corpo do supliciado." (FOUCAULT, 1987, p. 62), ou seja, a cerimônia a ela impetrada, aos moldes do processo de punição recorrente até o Iluminismo, cada indivíduo é ator que desempenha bem seu papel – todavia em uma posição rebaixada, em seu sofrimento está o germe do objeto desta confissão pública: a verdade, o delito cometido e a aplicação da justiça.

Aliás, quanto a esse tópico, sob um viés do filósofo francês, está outro aspecto da tortura coletiva: o suplício prende-se simbolicamente ao próprio crime. No passado, a execução ou a exposição do cadáver do condenado no local da transgressão, ou em vias próximas, ligava

diretamente a natureza do ato cometido pelo criminoso ao processo de justiça: “fura-se a língua dos blasfemadores, queimam-se os impuros, corta-se o punho que matou; às vezes faz-se o condenado ostentar o instrumento de seu crime [...] para queimar ao mesmo tempo que ele” (FOUCAULT, 1987, p. 63). A execução da pena é de um todo simbólico, nada aleatório, propondo internamente ao rito punitivo símbolos que façam recordar a própria infração: uma inscrição dupla da punição – por um lado no corpo do criminoso, por outro nos elementos de seu suplício, encontra-se a sua transgressão. No episódio da série britânica, tais elementos tornam-se recorrentes: desde os primeiros minutos de transmissão, mesmo não sabendo, o telespectador depara-se com índices do crime cometido por Victoria: a foto da garotinha junto ao quadro do casal assassino, o forjamento de uma caçada com vistas ao rapto, a ida à floresta, local do assassinato original, a presença constante das telas de aparelhos digitais, que registram a sua agonia, aos moldes do que ela mesma fez com sua vítima, e a imagem do urso branco – brinquedo-símbolo do desaparecimento de Jemima, denunciam, em vias da representação, o que a amnésia havia apagado da protagonista. E seu esforço em relembrar o que ocorreu e o porquê de estar ali, proposto pelo enredo, além de operar como parte de um quebra-cabeça para desvendar a história, também funciona como indicadores da natureza do seu crime. O próprio juiz, mencionado na reportagem transmitida à plateia e à criminosa no momento do *plot twist*, afirmou que sua pena terá a mesma intensidade possivelmente sentida pela menina – por meio de sua punição, recorda-se o crime. É uma representação “quase teatral do crime na execução do culpado: mesmos instrumentos, mesmos gestos” (FOUCAULT, 1987, p. 63), isto é, a justiça faz do suplício um ato mimético da transgressão.

Ambos os aspectos descritos acima, todavia estejam inscritos no sistema jurídico de três séculos atrás, descritos por Foucault em referência ao sistema penal e o controle social, aplicam-se embaraçadamente aos exemplos de justiçamentos e coberturas midiáticas de acontecimentos da atualidade. O caso do adolescente de 17 anos que foi acusado de tentar furtar uma bicicleta em 2017 e que teve a testa tatuada com a frase “Eu sou ladrão e vacilão” por dois homens em São Bernardo do Campo, São Paulo (ALESSI, 2017), é um desconcertante exemplo da retomada deste tipo de punição – entretanto, agora não mais em vias institucionais, mas de ímpeto individual. Outro caso marcante foi o do formado em História, pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Assis/SP, André Luiz Ribeiro, de 32 anos, que em 2014, foi confundido com um ladrão e, então, espancado por moradores da periferia paulistana (DIÓGENES, 2014). O historiador apenas conseguiu se livrar do linchamento quando o obrigaram a dar uma aula sobre a Revolução Francesa, para comprovar a sua identidade. A justiça com as próprias mãos é, dentro das sociedades ocidentais, manifestação pela via da

intolerância, em forma de violência, com fins a punição de pessoas ditas ou consideradas transgressoras das normas. O sociólogo brasileiro, José de Souza Martins, em *Linchamentos*: a Justiça Popular no Brasil (2015), também faz essa relação entre o modelo, descrito por Foucault, inquisitorial em vigência até o Iluminismo, e tais fenômenos. Impõe-se ao criminoso uma expiação ou suplícios reais, calcados em deixar marcas em seu corpo, ou simbólicos, como os atos de vingança, a fim de eliminar os "estranhos", no discurso de Zygmunt Bauman (1998, p. 21): "Num mundo constantemente em movimento, a angústia que se condensou no medo dos estranhos impregna a totalidade da vida diária".

Para o brasileiro, além deste receio ao diferente, ao que destoa da norma, os "anormais", apontado pelo pensador polonês, há também que se considerar como imperantes neste tipo de comportamento a insuficiente constituição do espaço urbano, que cada vez mais recebe, porém não acolhe a todos indistintamente, além de ser analisado pelo pesquisador como um "ato de justiça popular antijurídico" (MARTINS, 2015, p. 93), ou seja, um sentimento constante de descrença dos indivíduos da atualidade nas instituições sociais e nos preceitos e aplicações jurídicas. Por conseguinte, floresce na sociedade contemporânea um sentimento de fragilidade, sendo propício para o ressurgimento de práticas mais arcaicas de direito e de punição. Em uma sociedade cujo poder se mostra difuso nas práticas, dispositivos, mecanismos e ações coercitivas, embora obtusas, a segurança para a vida cotidiana começa a ser assegurada no plano individual – autonomia paulatinamente dada aos sujeitos desde as Revoluções científicas pós-iluministas e pela sensação de controle ou de poder que as novas tecnologias proporcionaram, fazendo com que o corpo linchado, alvo do justiçamento, seja tornado exemplo e possua uma pena tão significativa e tão coletiva quanto aqueles encontrados durante o fim da Idade Média até o século das luzes. Desta vez, filmado, registrado, fotografado, torna-se um espetáculo instantâneo, terreno fértil para os mais desacreditados ânimos que a modernidade fez germinar.

Retornando aos aspectos apontados por Foucault da tortura de séculos atrás, presentes na representação do sistema punitivo em *White Bear*, restam dois tópicos que sublinham ainda mais o caráter coletivo desse fenômeno. Dada a epifania sobre a protagonista, o seu principal carrasco encerra o show privativo, convocando todos que assistiam a acompanhá-la pelas ruas e a escarnecê-la – é colocada na parte traseira de uma picape com uma cúpula de vidro a protegendo das esponjas com líquido vermelho e alimentos que as pessoas, com placas e faixas de justiça, atiravam em sua direção. A lentidão no processo de suplício, que pelo enredo do episódio parece durar um dia, com seus gritos, pedidos por ajuda e sofrimento, diz uma certa verdade, com mais intensidade, na medida em que é tensionada pela dor e pela agonia. Isso faz do culpado o proclamador de sua própria condenação.

Victoria é encarregada, de certa forma, de evidenciar e atestar sua confissão diante de um público, explicitando em si própria a verdade: "passeio pelas ruas, cartaz que lhe é pendurado nas costas, no peito ou na cabeça para lembrar a sentença; paradas em vários cruzamentos, [...] exposição junto ao poste onde são lembrados os fatos e a sentença [...]" (FOUCAULT, 1987, p. 62). A condenada assim publica seu crime à justiça que é obrigada a fazer em si mesma por meio do suplício, inscrevendo-os ao seu físico. Tal modelo inquisitorial, de extração da culpa e da confissão, presente na literatura do outono medieval em diante, torna-se canal, na narrativa de Brooker, da crítica ao posto alçado pelo ser humano da contemporaneidade de agente, ora passivo, ora ativo, do processo de justiça – a justiça popular, mais selvagem que a dominada e ritualizada encenação dos suplícios inquisitoriais.

Finalmente, exausta, Victoria é levada de volta à casa em que havia acordado, nas mesmas condições e posições. O seu carrasco coloca um equipamento semelhante a eletrodos em suas têmporas, reproduz a cena inicial do episódio – jogando remédios ao chão – enquanto a moça é forçada a ver imagens na televisão da pequena Jemima. O dispositivo começa a funcionar, apagando a sua memória, dando *flashes* e fortes dores de cabeça à protagonista. Seu carrasco desce as escadas, protegidas por guardas, arruma todos os detalhes da moradia friamente, pega uma caneta e assinala mais um dia no calendário, o 18º de outubro – o que indica a tortura diária à qual está submetida a criminosa – saindo, por fim, aos gritos da mulher ao fundo.

A ferrenha proteção dada à Victoria também é possível ser explicada pela leitura foucaultiana do sistema judiciário de meados do surgimento do Humanismo até o Iluminismo. O cerimonial meticuloso protagonizado pelo criminoso não é, para Foucault, apenas judicial, mas também militar: a justiça que emana do poder mostra-se como uma justiça armada – nos séculos precedentes à era das luzes, foi reflexo do exercício de poder monárquico, que pune o culpado, mas também destrói, simbolicamente, os seus inimigos. "Todo um aparato militar cerca o suplício: sentinelas, arqueiros, policiais, soldados" (FOUCAULT, 1987, p. 68). A proteção importa, evidentemente, para evitar qualquer evasão ou ato de violência, como também, da parte do povo, qualquer ação para salvar os condenados, ou um ímpeto de indignação para matá-los rapidamente. Assim, a execução pública, por essas razões, seja na manutenção da ordem, seja do ritual, é a explicitação mais da força e menos de justiça, tornada "física, material e temível" (FOUCAULT, 1987, p. 68) ao soberano. Em suma, o suplício acompanhado pelas forças militares ou pela constante presença de algum órgão promotor de ordenamento deixa vislumbrar a relação de força que, antes de tudo, dá poder à lei.

Resumindo, a representação da punição coletiva e do processo de justiça inscrito no signo da justiça em *White Bear* recupera a noção cara aos meandros do advento da era moderna na

História de convergir a pena dos condenados e explicitar seu delito em seus próprios corpos. Como apresentado no capítulo anterior, na esteira da Baixa Idade Média até o Iluminismo, as mentalidades, sejam religiosas, políticas ou sociais, descobrem o corpo, em uma guinada à fisicalidade – delineações presentes na iconografia paradisíaca e na atitude do homem deste período diante da morte. O corpo humano, descoberto, ostentado e ensimesmado, torna-se o principal meio de representações e signos escatológicos ou criminais, sendo centralizado e explicitado nele mesmo as relações consoantes à época – o flagelo, a crença e a ordem social estão inscritos neste processo inquisitorial, aberto, espetacularmente violento, que o marca. Entretanto, a representação – e logo, em relação mimética, a realidade implícita no discurso da série – afasta-se dos ditames antigos ao não concentrar o exercício do suplício como evidência do poder de um soberano.

Na contemporaneidade, o poder encontra-se difuso, fragilizado pela fragmentação das instituições e das políticas de ordenamento social, em crise desde o fim da modernidade: de um lado, quando a justiça institucional é colocada em prática, embora com as características de tolhimento e afastamento dos condenados, é acompanhada massivamente, por meio das mídias, jornalística ou digital, incitando manifestações de ódio, repulsa ou empatia; por outro, quando a justiça popular antijurídica é engendrada, o suplício dos suspeitos é realizado pela própria coletividade civil, que até então era espectadora meramente passiva do flagelo, mas, dadas as condições tecnológicas e o mal-estar sentido hodiernamente, se postam como também responsáveis por exercer o papel jurídico, retomando, em essência, o espetáculo público da inquisição passada. Os sentimentos de impunidade ou de injustiça, ecoadas em meio à atualidade, são fomentadores do ressurgimento do perfil de penitência coletiva anterior à era da racionalização. De acordo com Bauman, os últimos cinquenta anos muito sublinharam a percepção do mundo como "injusto", uma vez que usualmente é verificado pela maioria dos índices de bem-estar e de qualidade de vida o crescente ritmo de desigualdade e, "na verdade, uma generalizada polarização tanto na escala global quanto no interior de quase toda unidade sócio-política tomada separadamente: rápido enriquecimento, de um lado, fazendo-se ainda mais saliente e ofensivo pelo célere empobrecimento do outro" (BAUMAN, 1998, p. 75-6).

Para o sociólogo polonês, a crescente alfabetização da população em escala mundial, bem como o ingresso no mundo digital, facilitou as comparações de padrões de vida abismalmente desiguais – global e nacionalmente, de poderes aquisitivos distantes. Além disso, a promessa de uma existência futura consolidada em valores de conforto e de prazer, como consequências de uma extenuante vida de trabalho, pautada na racionalidade, e de um mundo do consumo – que em tese incluiria a todos em suas dinâmicas, foi quebrada com a crise da modernidade – o

ser humano da atualidade, normatizado e disciplinado aos moldes modernos, sofre intimamente ao não conseguir acompanhar todas as mudanças e todas as inconstâncias que a pós-modernidade prevê em sua estrutura. Ou seja, a resposta dada, inconscientemente pelas massas, à angústia sentida e advinda dos constructos sociais ocorre em vias da violência, da tentativa – mesmo que equivocada – de recuperar a justiça, já que não se pode esperar tais influências do Estado, que está em crise. Não é à toa que, nos últimos anos, tem crescido visivelmente o número de linchamentos e de justiçamentos no mundo ocidental. A descrença nas estruturas políticas, as quais deveriam promover justiça e ordem, é motor e, ao mesmo tempo, combustível para ações quase irracionais ou selvagens, na tentativa de reordenar o crescente caos sentido. Outro fenômeno que comprova tais circunstâncias é a falência do sistema político, sentida tanto em países da Europa, como também na América, fazendo emergir propostas e figuras públicas que se sedimentam e ganham notoriedade por expelir ideais fundamentalistas, conservadoras e discursivamente pautados no retorno a uma ordem mais tradicional, e logo, ao projeto (falido) da civilização moderna: o progresso.

White Bear é, dessa forma, em uma visão distópica, a qual aponta para um futuro (muito) próximo, da institucionalização da (re)inquisição, da barbárie coletiva, do espetáculo sobre os corpos daqueles que transgridem a norma vigente (muitas vezes por serem fruto das próprias dinâmicas que negligenciam as necessidades dos indivíduos, provendo desigualdade e, por conseguinte, criminalidade). Aliados a isso, está o contínuo processo de reificação imagética do ser humano, que nesses comportamentos justiceiros, demonstra-se como a anulação da individualidade de outrem: se antes, o próprio corpo exibia as marcas da punição, agora ele é alvo desse estatuto aliado à exclusão e o abatimento das figuras que destoam ou que estremecem o mínimo de sentimento de ordenamento social. O suplício de Victoria serve, portanto, como indicador simbólico das relações do homem com seu próprio mundo – irrestrito ao âmbito meramente jurídico. Sua individualidade é rebaixada a mera fruição imagética, servindo como catarse coletiva em busca de constância, à procura de uma promessa de vida racional e superior que não vingou na sociedade do século XX. Tal fruição contemporânea aproxima-se de um último fator inerente ao sistema penal encontrado dos séculos XIV a XVIII:

> Criminosos fora-da-lei, mais que as bruxas ou os judeus, eram as presas legítimas para qualquer desejo a ser satisfeito com requintes de crueldade. A grande variedade de punições produzia as compensações. As massas que acorriam para as execuções estavam constantemente ávidas por novas emoções. [...] Acreditava-se oficialmente que a punição pública produzia um efeito dissuasivo. Os ladrões eram frequentemente pendurados e queimados de forma que todos pudessem vê-los e temer um destino semelhante. No todo,

> o sistema era substantivamente uma expressão de sadismo, e o efeito dissuasivo do ato público era negligenciável. (RUSCHE; KIRCHHEIMER, 2004, p. 40)

Na sociedade atual, em comparação às condições descritas pelos criminalistas, todos, munidos de tecnologias, proporcionando o ingresso direto dos indivíduos na esfera de participação pública, tornam-se vigias, latentes espectadores em busca de uma performance. No episódio de *Black Mirror* em questão, os visitantes do *White Bear Justice Park* acompanham como em um *reality show*, como mostram as cenas pós-créditos, o passo-a-passo de Victoria por meio dos celulares ou tablets. O "olho que tudo vê", fundado pelos preceitos da racionalização e disciplinarização iluministas, o panóptico, dissolve-se nas mãos de cada um, descentralizando o olhar e, assim, o controle social. Os cidadãos da atualidade evidenciam um voyeurismo refirmado nas relações sociais com a fundação da civilização industrial, embora presente em uma memória medieval, como aduzido acima, interferindo e agindo diretamente em prol de uma considerada ordem vigente – em busca da domesticação constante e da expressão de um anseio avidamente cruel. O olhar voyeur e a atitude de justiçamento aclaram um verdadeiro e íntimo prazer sentido ao acompanhar a justiça (ou, no caso, o suplício) sendo posta em prática. O sofrimento alheio é o centro da catarse contemporânea face as mazelas e a inconstância dos valores humanos ou sociais – o homem hodierno, à imagem representada daqueles que acompanham a tortura da personagem Victoria, revela-se analogamente como a figura de Fortunato.

3.2.2 Onipotência líquida

Com o fito de se debruçar ainda mais na configuração dos traços da atualidade, esmiuçando suas relações, cabe ao presente momento compreender de que forma a dinâmica do olhar-intervenção se fundou no mundo ocidental. Após o Iluminismo e as instituições de parâmetros racionais, valorizando preceitos humanistas, a punição inquisitorial começa a ser substituída pelo exercício de trabalhos forçados – a fim de regenerar moralmente o criminoso. Todavia, a prática penal do suplício público ainda se perpetuou em regiões rurais e periféricas da Europa, bem como foi forma principal do exercício do poder em países coloniais americanos contra a população escrava, que ainda era açoitada em praça pública, servindo de exemplo. Já para a elite, continuando um processo já existente, como abordado anteriormente, aqueles abastados e privilegiados do entremeio dos séculos XVI a XVIII, já recebiam tratamento jurídico mais próximo daquele encontrado na modernidade, abandonando o corpo em súplica ou sob tortura para atribuir aos criminosos exercícios laborais. Entretanto, a mudança no

esquema penal não se pode explicar apenas pela tomada dos valores racionalistas e humanistas do século das luzes: as mudanças nas dinâmicas sociais foram fortemente influenciadoras da alteração dos códigos de punição.

Com o processo de urbanização, explosão demográfica e industrialização, a sociedade paulatinamente deixa de ser estrutura agrária para o ser quanto ao acúmulo de riquezas. Aumentaram-se os delitos contra a propriedade ao passo que a desigualdade se tornou ainda mais evidente. Os suplícios não eram mais efetivos. Foi necessário a adaptação das formas de poder, diminuindo o custo econômico e político para aumentar sua eficácia e, por sua vez, sua simbologia. Preferiu-se a economia dos atos, a restrição silenciosa, a punição real, porém simbólica. É deveras a expressão da lógica capitalista.

> No projeto dos juristas reformadores, a punição é um processo para requalificar os indivíduos como sujeitos de direito; utiliza, não marcas, mas sinais, conjuntos codificados de representações, cuja circulação deve ser realizada o mais rapidamente possível pela cena do castigo, e a aceitação deve ser a mais universal possível. Enfim no projeto de instituição carcerária que se elabora, a punição é uma técnica de coerção dos indivíduos; ela utiliza processos de treinamento do corpo — não sinais — com os traços que deixa, sob a forma de hábitos, no comportamento; e ela supõe a implantação de um poder específico de gestão da pena. (FOUCAULT, 1987, p. 150)

Dessa forma, houve a instituição de penalidades não mais voltadas ao corpo do criminoso, mas, sim, ao seu comportamento e adestramento. Ao passo que começam a se concentrar as forças de produção e a se modificar as dinâmicas sociais, buscam-se meios de neutralizar os transgressores, dominando-os pela força do trabalho, exaurindo-os e, logo, evitando a preguiça ou qualquer ímpeto de agitação política. É neste contexto que surge o que Foucault denomina de disciplinas, métodos e instrumentos do exercício do poder que permitem o controle minucioso do corpo, das mentalidades e dos hábitos, realizando uma sujeição constante, uma coerção com fins à docilidade e à utilidade. Isto é, além de uma modificação no seio do sistema judiciário pela influência iluminista da racionalização, também é fruto de uma maior necessidade de controle social, aumentando a disciplinarização do ser – é neste contexto que surgem as instituições penitenciárias da maneira que são conhecidas hoje: de privação da liberdade, de aplicação de penas e de programação de condutas, um modelo “coercitivo, corporal, solitário e secreto” (FOUCAULT, 1987, p. 151). Já adiante ao século XVIII, o trabalho forçado é deixado de lado para se conceber as punições como a privação total daqueles que infringem as leis ou as condutas tidas como corretas – a prisão, antes local de aguardo para o cumprimento da pena, agora é meio e fim dessa aplicação: o período de penitência, o

isolamento social e familiar, com vistas à autorreflexão, emerge como principal forma jurídica de clausura.

A guinada sentida na escatologia ocidental ao individual indica a tendência sócio-política não mais na corporeidade dos sujeitos, mas em suas condutas – os ecos dos preceitos da contrarreforma, um dos iniciáticos discursos de controle sobre os corpos, permanece atuante nas mentalidades:

> Desde a Contra-Reforma até à filantropia da monarquia de julho, multiplicaram-se iniciativas desse tipo; tinham objetivos religiosos (a conversão e a moralização), econômicos (o socorro e a incitação ao trabalho), ou políticos (tratava-se de lutar contra o descontentamento ou a agitação). (FOUCAULT, 1987, p. 235)

O foco é em reaver em vida, por meio de suas condutas e ações, a possibilidade de ingressar no mundo paradisíaco, evitando-se os flagelos do mundo terreno e das sanções espirituais – um antigo controle das condutas, dos hábitos e dos corpos. Logo, transforma-se a maneira pela qual se punem os culpados em se desviar da norma vigente e do padrão de comportamento esperado. Baseado no tolhimento e na lógica disciplinar, Foucault descreveu este novo momento do sistema penal e do controle social em comparação ao tratamento dado aos pestilentos e aos leprosos medievais. Como visto no capítulo precedente, durante a alta mortalidade sentida na Idade Média, tornou-se costume apartar a figura do moribundo e do corpo morto dos cerimoniais escatológicos, para se assegurar a segurança sanitária da comunidade e o exercício do poder administrativo. Como os dotados da lepra ou da peste, o criminoso da era moderna é um ser patológico-normativo, sendo imposto a estes não mais um suplício coletivo, mas, sim, um exílio por meio do confinamento. Das medidas médicas diante do alto surto epidêmico, herda-se a exclusão social como forma de exercer o poder e de se controlar por meio da sujeição forçada, da sanção normatizadora e da vigilância hierárquica.

> O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. (FOUCAULT, 1987, p. 164)

De acordo com o postulado e reflexões realizadas pelo historiador francês, o homem da era moderna é um indivíduo normatizado, sujeito à revelia do sistema, sendo aqueles que

destoam de uma norma, de um padrão instituído, considerados anormais e, logo, segregados à margem – esse seria o nascimento do homem moderno, em consonância com a criação do novo sistema penal, nos fundamentos foucaultianos. A aplicação do castigo a um criminoso, que para o filósofo é um sujeito patológico, isolado, dominado, na Idade Média, era realizada sobre o próprio corpo, com emprego de punição que lhe causasse lesões corporais, além de expor a sua imagem, como exemplo a temer. No nascimento da prisão, ou seja, quando houve uma modificação no sistema penal, esse indivíduo é repreendido e intervencionado, colocado à exclusão, como forma de fazê-lo entrar na norma do sistema por meio da anulação. Nele, são recuperados os códigos disciplinares existentes – e não mais a natureza de seu crime ou desvio.

O ser humano da modernidade industrial é um sujeito normatizado, exposto a uma ordem a qual não há fuga, sendo, através dessa própria dinâmica, reconhecido o criminoso como um sujeito que está à margem de uma ordem instaurada, ou que vem contra esta, recebendo, enfim, sua punição, por meio de táticas de intervenção, que priva, tolhe, exclui aqueles que forem contrários à sua regra. Assim, ao nascerem a prisão e o poder de interditar aplicado não mais aos moribundos pestilentos ou aos corpos mortos infectados ou impuros, a sociedade produz o marginalizado, por não conseguir – em falhas no sistema – suprir todas as necessidades impostas em jogo por ela mesma, criando-se um ciclo de reprodução de erros, de punições e reordenamentos. O louco, o anormal, o criminoso, o que deve ser dominado influencia, por conseguinte, na manutenção do poder, por representar aquilo que não pode ser exposto, atribuindo-se assim um valor nulo perante os demais, sem importância, que em contrapartida poderia decifrar "uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis" (FOUCAULT, 2011, p. 11). Isto é, mediante a análise da punição e do sujeito intervencionado, do qual normalmente as palavras não são valorizadas, é possível expor os erros que a sociedade produz ou as verdades que não podem ser pronunciadas, o que por sua vez seria sinal de temor pelos detentores de poder por enfraquecer a ordem. Os marginalizados, ainda nos dias atuais, assim o são por serem aquilo que o sistema despreza, mas que também produz por suas falhas.

Diante dessa disposição entre normal e anormal, dizer e não dizer, instaurada na modernidade com o advento da prisão como principal instrumento de conservação da ordem, emerge também uma nova forma de controle social e comportamental: com fins a produzir corpos "submissos e exercitados, corpos "dóceis"" (FOUCAULT, 1987, p. 164), são aplicadas técnicas de uma nova microfísica do poder. Primeiro, o uso das cercas, dos limites espaciais, como os colégios, conventos e quartéis, que impunham um distanciamento social com objetivo disciplinar – a fábrica, em seguida, como aduz o historiador francês, "parece claramente um

convento, uma fortaleza, uma cidade fechada" (FOUCAULT, 1987, p. 169), já que a prioridade é na produção, tirando-lhe mais vantagens e neutralizando inconvenientes. Em segunda instância, o apartamento proposto não só pelas prisões, mas por todas as instituições disciplinares, sozinho é dispensável: é necessário, concomitantemente, um quadriculamento, ou seja, estipular um local exato onde o indivíduo subjugado deve estar. Isso, pois, é necessário anular "os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração" (FOUCAULT, 1987, p. 169).

Ademais, outra técnica praticada objetivando a disciplina dos corpos é a adoção da hierarquia em série, ou em filas: "o lugar que alguém ocupa numa classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma coluna, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente" (FOUCAULT, 1987, p. 172). A disciplina é a arte de se dispor em fila e da individualização dos corpos por uma localização que os distribui em uma rede de relações hierárquicas. O exemplo mencionado pelo historiador francês é a disposição espacial das salas de aula, pátios ou corredores em fileiras – sendo alinhados de acordo com sua idade, seus desempenhos e seu comportamento, e permitindo o fim da ociosidade no processo escolar, submete a todos um controle simultâneo. Esta mesma estrutura serial, disposta em celas, lugares pré-determinados e fileiras, cria espaços complexos, em níveis arquitetônicos, funcionais, garantindo a obediência dos sujeitados ao recolhimento ou ao poder disciplinador.

Por fim, a última técnica de disciplina sobre os corpos fundada na modernidade torna-se a conjugação destes descritos acima: a codificação do espaço, ou a criação dos espaços funcionais e a distribuição dos corpos. A escolha da posição de vigilância, a seleção e filtragem dos espaços para relações comunitárias preveem a arrumação espacial do ambiente, tencionando a individualizar os sujeitos e a classificá-los em um ambiente de constante observação hierárquica. A arquitetura moderna das escolas, hospitais, quartéis, manicômios e prisões foi esquematizada com fins à vigilância constante, prevendo uma economia no exercício disciplinar dos seres para "Adestrar corpos vigorosos, imperativo de saúde; obter oficiais competentes, imperativo de qualificação; formar militares obedientes, imperativo político; prevenir a devassidão e a homossexualidade, imperativo de moralidade" (FOUCAULT, 1987, p. 198).

As instituições promotoras de disciplina fizeram surgir uma arquitetura – em vias concretas ou ideológicas – de controle que funcionou como um "microscópio do comportamento" (FOUCAULT, 1987, p. 198). O aparelho que imporia disciplina em um sistema penal irrestrito ao âmbito jurídico, mas presente em toda a sociedade como instrumento

de dominação capacitaria um "único olhar tudo ver permanentemente" (FOUCAULT, 1987, p. 198). Nasce, portanto, o panóptico – um ponto central que, ao mesmo passo que emana luz, fulgura como convergência de todas as atitudes a ele submetidas, filosoficamente. Em termos mais palpáveis, é o olhar que passa a impressão de tudo ver e tudo registrar – economia no exercício do poder que não intervém diretamente, não possui necessidade de práticas corretivas imediatas: pela sensação de observação recorrente, tolhem-se os comportamentos dissonantes, impelem-se atitudes "irracionais" e substituem-se as manifestações penais de primeira instância. Juntamente com técnicas hierarquizantes e sanções normativas, o panoptismo opera como um silencioso jogo de subjugação e de obediência, pautado no binômio ver/não-ver, sendo considerado um dos dispositivos mais eficazes no controle e no tolhimento de atitudes ou comportamentos considerados transgressores – barrando o ímpeto pelo olhar. Nas palavras de Foucault (1987, p. 224):

> O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se 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.

Vislumbrado inicialmente pelo jurista e filósofo inglês Jeremy Bentham no século XVIII para o XIX, a partir da estrutura arquitetônica de Willey Reveley, o panóptico surge como tecnologia disciplinar que atua nas sociedades industriais desde então, principalmente em prisões, que deixam seu caráter de punição corpórea para apregoar um tolhimento da liberdade com fulcro na domesticação. No projeto descrito, haveria uma torre posicionada centralmente, de onde se poderiam observar os presos em cada cela, dispostos circularmente ou no extremo oposto do raio da visão. Entretanto, os encarcerados não veriam seu observador em ação – dando a impressão de uma constante vigilância, já que a visibilidade "é uma armadilha" (FOUCAULT, 1987, p. 224), pois "no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto" (FOUCAULT, 1987, p. 225). O autor observa nesta estrutura arquitetônica uma inequívoca tecnologia de poder, já que induz as consciências dadas a permanente sensação de observação, sendo colocada em prática principalmente no período oitocentista em diante em conjunto a um vasto número de normas e dispositivos de controle sobre os corpos. No capítulo de *Vigiar e Punir* sobre o sistema panóptico, o historiador francês descreve de que forma as quarentenas impostas aos pestilentos do século XVII foram o germe dessa estrutura de controle e de segregação – como demonstrado no capítulo anterior

quanto à atitude de afastamento e de constante contenção dos doentes e dos corpos infectados, levantando-se os interditos e escamoteamento dos anormais.

A partir do século XIX, segundo a reflexão foucaultiana, o poder disciplinar torna-se ainda mais preponderante e atuante sobre os corpos dos indivíduos em duas principais reverberações:

> [...] o asilo psiquiátrico, a penitenciária, a casa de correção, o estabelecimento de educação vigiada, e por um lado os hospitais, de um modo geral todas as instâncias de controle individual funcional num duplo modo: o da divisão binária e da marcação (louco-não louco; perigoso-inofensivo; normal-anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo, como reconhecê-lo; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante, etc). (FOUCAULT, 1987, p. 223)

Assim, através da instauração de um minucioso exame que individualiza e segrega, acompanhado de uma relação possivelmente fictícia do olhar e da sensação de ser observado, o poder disciplinar torna-se econômico e automático. É, no pensamento foucaultiano, apontado como um laboratório e um aperfeiçoamento do exercício do poder, ganhando eficácia e capacidade de penetração no comportamento dos homens uma vez que se assegura pelo seu caráter preventivo, seu funcionamento contínuo e seus mecanismos automáticos. Um exemplo atual do exercício do panóptico é a própria vigilância em bancos, presídios ou outras instituições (inclusive em escolas), realizada pelas câmeras de segurança: diante do olhar frio da máquina e da dúvida de estar sendo observado, os que estão ali internos tolhem suas ações, controlam-se a si próprios, em um constante influenciador de comportamento, regedor da disciplina e recuperador da moralidade.

O jogo dos olhares é essencial para a narrativa de Garcia e Fortunato, personagens do conto A Causa Secreta, de Machado de Assis. Publicado em 1885, no jornal *Gazeta de Notícias*, e depois, em 1896, incluído na coletânea *Várias Histórias,* é considerado uma das histórias mais significativamente macabras da Literatura Brasileira, ao mesmo passo que tira o véu do sentimento mais profundo e mais arcaico do ser humano: o voyeurismo. A história, narrada em 3º pessoa onisciente, inicia-se pintando um quadro de tensão entre três pessoas: Garcia, Fortunato e Maria Luísa estão sentados em uma sala em silêncio. O narrador menciona que eles já haviam falado do dia, que estava excelente, mas que os ânimos haviam sido alterados por conta de um assunto – que o narrador deixa em suspense para ser desvendado pela narrativa. Interessante perceber aqui a presença das contraposições na caracterização simbólica destes personagens: Maria Luísa, nas primeiras linhas, estaria concluindo “um trabalho de agulha”

(ASSIS, 1985, p. 511) – um labor meticuloso, que exige temperança e uma frieza calculada. Após a menção à situação "tão feia e tão grave" (ASSIS, 1985, p. 511), o narrador então observa novamente as mãos da personagem, que "parecem ainda trêmulos". O mesmo ocorre com Garcia, que assumia "uma expressão de severidade, que lhe não é habitual" (ASSIS, 1985, p. 511). Perceptível se faz o uso na composição dessas figuras dos antagonismos: precisão/atordoamento para a mulher, e suavidade/austeridade para o protagonista. Enquanto as duas outras figuras são assim apresentadas, já expondo seus perfis, Fortunato é apenas apresentado a olhar para o teto do local – sem indicativos mais perceptíveis a fim de descrevê-lo, torna-se incógnita sob o véu da dúvida: por que é retratado diferentemente dos demais?

As relações antônimas fundam o conto e perpassam toda a narrativa, tornando-se peças-chave para a interpretação das representações das personagens. Nas linhas adiante, o narrador propõe, para compreender o motivo do silêncio e da apreensão instauradas no recinto, retornar ao passado e conhecer as suas histórias. Garcia, um jovem estudante de medicina, e Fortunato, um médico já formado (novamente a justaposição de antagonismos: incompleto/completo), não se conheciam, mas já haviam se cruzado previamente à porta da Santa Casa, enquanto aquele entrava, este saía. Embora tenha sido marcante a figura de Fortunato para o aluno de Medicina, logo iria esquecê-la – se não fosse um novo encontro, agora no teatro: a peça, para o narrador, é descrita de modo a inferiorizá-la, já que "era um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos" (ASSIS, 1985, p. 512), isto é, digno de uma atenção mínima. Por sua vez, Fortunato a assistia com um "singular interesse" (ASSIS, 1985, p. 512), fazendo Garcia até questionar se haveria algo de pessoal ao sujeito misterioso no drama em apresentação.

Em seguida, voltam-se ambos a se cruzar quando Gouvêa, vizinho de Garcia, surge esfaqueado por um grupo de capoeiras, levado à sua residência por um homem que passava e que havia visto a multidão que se aglomerara em torno do ferido: era Fortunato. Durante os primeiros cuidados, embora médico, Fortunato agiu como "criado" (ASSIS, 1985, p. 514) – e ajudava nos curativos com olhar frio frente às expressões de dor do apunhalado, enquanto o estudante tomava para si as funções de formado. Já sozinhos com o doente, Garcia e Fortunato trocam poucas palavras – o jovem aproveita, então, para reparar na fisionomia e na expressão do médico, que parecia leviano, negligente, embora tenha se dedicado no auxílio ao ferido desde o incidente na rua. "A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade" (ASSIS, 1985, p. 513). Depois de rapidamente curado, Gouvêa então visita o benevolente médico – que havia desaparecido logo quando começou a se regenerar – o qual o recebe com desdém. Fortunato era para o ferido, uma benévola alma; já para o são, um desgraçado.

Depois de encontros sucessivos, e estando Garcia já formado, Fortunato e ele aproximaram-se ao ponto de o adulto médico convidar o jovem para jantar em sua casa, junto de sua recém-esposa Maria Luísa. O foco narrativo que é desenvolvido neste momento parece esmiuçar a visão que Garcia possuiu da relação do casal: enquanto ela tinha modos, feições belas, embora submissas, seu marido continuava na esteira da descrição empreendida desde o início do conto, uma expressão fria e imponente. O jovem percebeu na relação de ambos um antagonismo latente, tentando contornar a rigidez e insensibilidade de Fortunato ao relatar a ação altruísta dele para com Gouvêa, o que faz com que Maria Luísa restasse contente ao reconhecer no esposo um ímpeto de bom caráter. Porém, tal vislumbre positivo não dura por muito tempo: Fortunato ao se referir ao caso, zomba da visita recebida, restaurando sua aura negativa.

Garcia e Fortunato abrem juntos uma casa de saúde, onde este dedicava-se com afinco às moléstias mais graves, tornando-se chefe dos enfermeiros. Foi este o local em que, inicialmente, o mais velho dos médicos começou a estudar anatomia em animais vivos, mudando seu laboratório para sua própria casa a seguir, pois os ruídos dos bichos estavam a atrapalhar os seus internados – deixando sua esposa com os nervos à flor da pele. Maria Luísa pede para que o amigo intervenha a seu favor, requerendo a Fortunato que cessasse de fazer tais experimentos em sua própria casa. Quando o jovem, dois dias depois, resolve ir ao encontro do chefe dos enfermeiros para conversar sobre seus ditos estudos anatômicos, ele se depara com uma cena horripilante: Maria Luísa, exaltada, saía do escritório do marido gritando “O rato! O rato” (ASSIS, 1985, p. 516). Ao observar o que seu sócio estaria fazendo, Garcia então vê o suplício do roedor: Fortunato torturava-o, decepando-o com uma tesoura, sobre uma chama acesa para cauterizar a ferida e evitar que morresse rapidamente. O animal gritava e agonizava com o ímpeto de violência de seu algoz, que esboçava um “sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas” (ASSIS, 1985, p. 516). Devagar e quase ritualmente, Fortunato mantinha-se radiante e sereno diante da atrocidade que cometia com prazer silencioso e profundo, fazendo com que Garcia tivesse de dominar a repugnância que sentia.

Ao terminar a sessão, o médico depara-se com a figura do jovem que o observava, assustando-se: falsamente, acusa o rato de ter comido um papel e, por isso, teria se tomado de raiva contra o animal. Eis que Garcia concebe A Causa Secreta de Fortunato, o que lhe movia: o castigo sem raiva em busca do prazer que a dor de outrem poderia lhe fornecer. Após isso, os três permanecem em silêncio no ambiente – Maria Luísa fragilizada com as agulhas e lãs nas mãos, Fortunato que olhava para o teto e o jovem médico estalando as unhas: a cena inicial do

conto. A partir de então, Garcia começou temer pela bela jovem de saúde frágil, tratando de vigiar ainda mais o casal.

Neste momento, é importante analisar alguns elementos presentes até aqui no conto machadiano. Em primeira instância, é deveras destacar o caráter binomial inscrito na representação destes personagens nas primeiras linhas do conto – como se tentou mostrar na recapitulação acima. É constante a retomada de termos dissonantes ou mesmo contrapostos para construir os signos de Fortunato, homem rico, célebre, altivo, mas que esconde sob essa máscara uma face monstruosa; Garcia, jovem, inexperiente e curioso, que possui interesse em desvendar a alma do ser humano, tornando-se mais sóbrio no decorrer da narrativa; e, por fim, Maria Luísa, moça dócil que aparenta fisionomicamente ser mais jovem e mais dotada de vida do que o marido, porém definhando cada vez mais. Na figura dos três personagens e em suas relações, há também a presença das dualidades: Garcia se contrapõe a Fortunato, que, por sua vez, se contrasta a Maria Luísa.

A duplicidade e o jogo das contradições presentes em A Causa Secreta é marca de narrativas enigmáticas e irônicas, contundentes marcas de Machado de Assis. O laconismo impetrado pelo uso das oposições constantes não oferece ao leitor a clássica descrição de personagens, de maneira direta, a fim de esboçá-los de antemão. Simbolicamente, o uso das contradições coloca em suspenso o conhecimento adquirido sobre a natureza dos elementos apresentados, em uma recorrente dinâmica de "cobrir" e de "revelar", proposto pelo autor nesta narrativa. Fortunato pode ser considerado um ícone dessa construção semiótica: por meio das dualidades, o leitor deve estar atento para compreender a artimanha da contradição, uma espécie de armadilha que objetiva capturar quem lê ao se revelar por completo a sua fisionomia. Embora imerso em uma obscuridade, em cenários funestos, o sádico personagem apresenta-se *a priori* como um médico, atento às mazelas e às dores de seus pacientes. Contudo, demonstra-se frio, com olhar duro e postura firme, diferente das descrições convencionais atestadas a loucos ou seres monstruosos na Literatura. A narrativa, ao esconder, pretendendo revelar, as características do protagonista, inscreve o leitor em um escuro labirinto da composição, abandonando-o à sorte do enredo: quando, em uma espécie de reviravolta da narrativa, toda a carga semântica construída até então converge e finalmente ilumina a verdadeira identidade de Fortunato, revelando a sua máscara.

Para além do próprio conteúdo estilístico-semântico, o crítico literário Roberto Schwarz (2012, p. 11), em *Um mestre na periferia do capitalismo*, aduz sobre as oposições nas obras de Machado de Assis que:

> a fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira. O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita. E com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano.

Dessa forma, a alternância de pontos de vista, do uso de vocábulos e das descrições em atrito no interior das narrativas machadianas, além de uma questão enigmática intratextual, também explicita as dinâmicas proeminentes na sociedade brasileira e, até mesmo, no caráter universal do ser humano. O jogo de oposições, a dualidade imposta nas descrições dos personagens, a exemplo do triângulo de A Causa Secreta, revelam não só a identidade de seus atores, mas também a fisionomia de seu tempo e as mais íntimas relações sociais. É neste âmbito que fulgura a presença do olhar neste conto: no momento do suplício do rato, a face sádica de Fortunato é observada, sem ser notado, por Garcia. Ao perceber seu espectador, dissimula e atesta uma raiva em relação ao animal que teria lhe dado prejuízo. O jovem, assim, inclina-se à posição de vigilante da relação do casal.

"Vigilância". Termo caro ao século XIX, o mesmo da publicação do conto. Igualmente, os binômios, em uma estrutura de controle e de exercício do poder disciplinador, tornam-se proeminentes instrumentos de exame do comportamento humano – o atrito dos normais e dos anormais estava em voga como maneira de se vislumbrar as transgressões à regra e, como visto anteriormente, a economia do exercício disciplinador centrava-se na própria ideia de observação. Garcia é a (micro)reestruturação da ordem, se aproximando ao olhar analítico, ao exame pelo qual os infratores e anormais passavam: "Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo." (ASSIS, 1985, p. 514). Em analogia aos fundamentos foucaultianos sobre controle dos comportamentos, o jovem médico – cuja profissão baseia-se no exame analítico dos sintomas de enfermidades – de maneira indireta aponta para o caráter tolhedor aplicado por dispositivos panópticos, ao penetrar, por meio da observação, as estruturas morais dos indivíduos, modificando-se os "segredos do organismo", ou seja, seus desejos mais íntimos. Assim, ao ser um estudioso da condição humana, Garcia opera intimamente no hábito de Fortunato, desvendando suas reais aspirações, as quais, sob seu olhar, são interditadas – retornando à prática convencional, dentro dos preceitos de normalidade.

Interessante sublinhar que não foi necessária a intervenção direta da personagem no comportamento do sádico amigo. O olhar analítico, descritivo e esmiuçador, sobre alguém que não sabe ou ignora a observação impele desejos mais íntimos, escamoteia vontades dissonantes aos preceitos normativos, recolhendo-se e, por fim, modificando as práticas do observado. Como explica Foucault (1987, p. 226):

> o poder externo, por seu lado, pode-se aliviar de seus fardos físicos; tende ao incorpóreo; e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçados: vitória perpétua que evita qualquer defrontamento físico e está sempre decidida por antecipação.

A vigilância do olhar "sadio" tolhe, enfim, sem haver necessidade de intervenções físicas, os transgressores, criminosos, loucos e anormais. Tal aspecto do olhar de Garcia, no conto machadiano, é reafirmado pelo jogo de oposições – os binômios normal/anormal, são/louco, mostrar/esconder e médico/monstro são elementos basilares não apenas na estética do autor de maneira global, mas, sim, como referência à fundação de uma sociedade capitalista-industrial pautada na observação constante com escopo ao controle das anormalidades. O nascimento da prisão foi, dessa maneira, instituído por base em parâmetros binominais e é assim que se articula e se desenvolve esta breve narrativa – o ímpeto sádico e perverso de Fortunato, em analogia ao ser humano do sistema capitalista, está escondido por baixo da máscara de um bom sujeito, respeitado por todos, no exercício de uma profissão digna e científica, agente de crueldade nas mais diminutas circunstâncias cotidianas. Como afirmado na coletânea de diálogos sobre o autor fluminense realizada por Alfredo Bosi (1982, p. 166), neste conto, há uma íntima relação entre a ciência e a mais fria impassibilidade diante da dor humana – a modernidade, extremamente racional e reificante, torna-se terreno para o crescimento da perversidade obtusa, do prazer pelo sofrimento alheio e da indiferença.

Todavia não haja uma relação de poder ou institucionalizada por um ambiente específico de vigilância proeminente no conto machadiano, já que ambos os personagens possuem o mesmo *status* social – retificado pela condição de sócios da casa de saúde, isto é, posição equivalente, o olhar de Garcia e a dissimulação de Fortunato atestam o elo íntimo de poder, no qual foram construídos os preceitos de racionalização da sociedade industrial: o jovem médico, representação da normalidade, da observação analítica empenhada por dispositivos de controle social da época, sobrepõe-se, neste momento do conto, à figura sádica de seu companheiro, signo dos desvios comportamentais ocasionados pelo advento das relações capitais. Garcia é a vigilância sadia, inequívoca, o olhar atento pautado nos binômios, a fim de discernir desvios e

de os segregar em padrões; Fortunato é a anormalidade, a animalidade e a loucura presentes no âmago dos indivíduos modernos, ávidos sujeitos em busca de prazer em uma sociedade maquinal, reificada e alienante. Distanciado de sua máscara, ou seja, de sua atuação por meio do status, dos olhos atentos daqueles que o observam, o experiente médico revela sua face monstruosa.

Ao contrário do que se acredita, assim, o panóptico "não é simplesmente uma charneira, um local de troca entre um mecanismo de poder e uma função; é uma maneira de fazer funcionar relações de poder numa função, e uma função para essas relações de poder" (FOUCAULT, 1987, p. 225). O olhar da vigilância constante, assim, é uma das engrenagens do motor que incrementa e potencializa, nas sociedades pautadas no sistema capital-industrial, as relações de poder e as segregações que diferenciam minorias, pela etnia, pela religião ou pelo padrão comportamental. O observado absorve tal veladura constante, internalizando-a, ficando atento a olhar para si próprio e se medir pelas normas e condutas consideradas aceitáveis ou apresentadas como exemplo – tentando dissimular seus ímpetos, por sua vez. Logo, o dispositivo panóptico gera duas grandes consequências: de um lado, a marginalização de grupos ou indivíduos cujas práticas ou apresentação não fazem parte do rol da normalidade (sendo este um discurso homogeneizante, com fins à seleção elitista); por outro, o diagnóstico que esmiúça e identifica desvios, objetivando a correção automática, ao tolhimento de instintos ou de hábitos, ora patológicos, ora essencialmente humanos. Fortunato expele, solitariamente e sem notar a vigilância, uma das faces mais antigas da humanidade em suas relações sociais: o prazer notado na plateia que, em tempos medievais até iluministas, assistiam ao suplício de um condenado, é retomado no voyerismo do conto machadiano, o qual critica tanto a essência universal humana e a postura dos sujeitos imersos aos preceitos capitalistas. A função da representação do panóptico em A Causa Secreta é menos relativa às técnicas de punição e mais à anamnese do comportamento e da identidade, ocultados em seu íntimo pelas socapas do contrato social.

O panóptico, assim, automatiza e retira o invólucro individualizante do poder, que não se concentra mais, aos moldes dos estados monárquicos, em uma pessoa, regente dos corpos e das mentalidades. No mundo industrial, o dispositivo panóptico emparelha mecanismos internos, nos quais encontram-se presos os indivíduos. Nas palavras de Foucault (1987, p. 225):

> Pouco importa, conseqüentemente, quem exerce o poder. Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina: na falta do diretor, sua família, os que o cercam, seus amigos, suas visitas, até seus criados. Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a

> curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a maldade daqueles que têm prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado. O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder.

O personagem Garcia pode ser encontrado no esquema descrito pelo historiador francês ao passo que se aproxima da figura do ávido filósofo que deseja desvendar o museu da natureza humana, como é explicitado pelo próprio narrador do conto. Entretanto, tal fenômeno esboçado por Machado de Assis produz, ao seu revés, um outro tipo de olhar: aquele hedônico, essencialmente capitalista, interessado nas pequenas fagulhas do sofrimento alheio no cotidiano. Faz-se necessário destacar, entretanto, que o sadismo, termo definido por Richard Krafft-Ebing, em 1876, baseado na obra de Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade, cujo significado aponta para a fruição cruel e cínica da dor de outrem com vistas ao prazer, permeia a existência humana desde suas primeiras expressões culturais: as tragédias gregas, encenações públicas de histórias essencialmente catastróficas, com objetivo moralizante ou didático, funcionavam como verdadeiros objetos de catarse coletiva – por meio da violência e da sofreguidão estéticas representadas em palco, exteriorizavam-se os mais íntimos desejos humanos para, em seguida, contorná-los e, a partir desses, aliviar seus espíritos. Assim, o furor violento e o regozijo a ele vinculado são expressões puramente humanas, presentes desde os grandes teatros da Antiguidade Clássica, que, na modernidade, são retomados, sobretudo em forma de metáfora, para delinear uma condenação ou a denúncia a práticas violentas ou opressivas (ECO, 2015, p. 220-7). Sade, autor que popularizou a obscena bestialidade humana, vislumbrava a sociedade de meados do século XVIII para XIX por uma perspectiva pessimista, uma vez que o ser humano, essencialmente celerado, estava imerso em um contexto que explicitava ainda mais essa faceta, afrontando o otimismo positivista corrente.

Edgar Allan Poe, poucos anos depois, reafirma tal caráter da representação sádica, acrescentando ainda mais a ideia da monstruosidade do homem que transforma os elementos da natureza em meros objetos de desfrute individual. Sade, Poe e Machado de Assis possuem, dessa forma, uma tênue linha de raciocínio propícia ao desenvolver das relações pautadas no capital, na exacerbação dos discursos científico-racionalistas e no constante afastamento dos preceitos humanísticos – adianta-se já que as narrativas de Charlie Brooker para a plataforma Netflix, como *White Bear*, navegam por essa corrente. Em comum, todos apontam para a racionalidade que ao invés de iluminar, obscureceu ainda mais o ser humano em sua realidade

industrial. A exemplo, Fortunato demonstra com intensidade o desenvolvimento do olhar sádico: se Garcia é representação da anamnese classificatória da racionalidade moderna impetrada pelo sistema panóptico, interno a todos os indivíduos de seu meio, seu sócio representa, por outro lado, o vislumbre da crueldade deste mesmo dispositivo de poder e sua evolução. Neste último quesito, Machado de Assis, mais uma vez, como foi com o alferes Jacobina, antevê, com um século e meio de diferença, as dinâmicas da vigilância dos indivíduos da contemporaneidade.

Após o momento do suplício do rato, no conto A Causa Secreta, o narrador evidencia que a saúde de Maria Luísa está fragilizada pela tuberculose. Já muito doente, é acompanhada com esmero pelo seu marido, que "bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte" (ASSIS, 1985, p. 518), portanto, sorvendo absolutamente do definhamento da esposa até sua morte. No velório, ao se retirar pelo cansaço, acaba dormindo – deixando o amigo do casal a sós com o corpo da falecida. Ao retornar, é a vez, então, de Fortunato parar à porta, assustado com a cena que via: Garcia, próximo ao rosto de Maria Luísa, beija-a na testa e, em seguida, começa a chorar copiosamente. O sádico médico, "mordendo os beiços" (ASSIS, 1985, p. 519), deliciou-se com a dor testemunhada, que foi "longa, muito longa, deliciosamente longa" (ASSIS, 1985, p. 519).

Dois aspectos são relevantes de destaque nesse instante da narrativa: primeiramente, as repetições da palavra "longa", que não só apontam, como um nível de interpretação mais superficial defenderia, à demora da expressão fulminante do luto de Garcia, mas, sim, também ao silencioso, secreto, fruitivo, inebriante e contemplativo gozo que Fortunato teve com a cena – a explosão emotiva do sócio suscitou nele uma fluente catarse sádica sentida igualmente pelo narrador que compartilhou, ao menos, da delonga de prazer. Em segunda instância, convém frisar o espelhamento que a narrativa propõe em sua finalização: a aproximação lenta de Fortunato e seu assombro inicial à porta, observando Garcia aos prantos, é o reflexo do momento anterior, em que o jovem médico exerce a função de observador anônimo. Garcia e Fortunato são, dessa maneira, parte da mesma imagem. Ambas as cenas são complementares – unindo as representações dos protagonistas que pareciam estar dispostos em lados extremamente antagônicos. Está aqui representada a dinâmica contemporânea, germinada no século XVIII, insinuada pela breve narrativa machadiana: em um momento, quem era observador, torna-se objeto de observação e quem era analisado, torna-se passível de análise. Eis o círculo sinóptico no qual os indivíduos da atualidade estão inseridos.

Tais conclusões podem ser extraídas por meio da descrição empregada ao sádico trabalhador da saúde: "Fortunato Gomes da Silveira, ser capitalista, solteiro, morador em

Catumbi" (ASSIS, 1985, p. 511). O adjetivo "capitalista" fulgura como principal articulador da crítica machadiana nesta narrativa: sua escolha não é ocasional, tornando-se parte de uma seleção bem disposta e significativa, reafirmada tanto pelo uso do nome completo do personagem, único a receber tal tratamento no enredo, símbolo de seu *status* social, e pela informação da moradia do venerável agente: residia em Catumbi, bairro que no século XIX foi reduto da classe média-alta da sociedade fluminense (ABREU, 1981, p. 582). Além de sua impassibilidade, há a caracterização física desta figura, de olhos "claros, cor de chumbo, [os quais] moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria" (ASSIS, 1985, p. 513), e também a psicológica que aponta para um homem que mais possuía vaidade do que ciúme, como atestado ao fim do conto pelo narrador. A vaidade do personagem, seu *status*, sua indiferença e seu sadismo completam a imagem do indivíduo essencialmente capitalista, apontado nas linhas iniciais da narrativa. O signo de Fortunato, em suma, indica metonimicamente para os próprios sujeitos submersos no capitalismo industrial em sua gênese, no qual todos estão aptos a serem observados como bem se tornarem observadores sádicos em aplicar o gerenciamento, outrora imposto em suas vidas, às demais pessoas.

Ademais, o fato de ambos os protagonistas – que trocam de papel no decorrer do espelhamento da narrativa – serem médicos, também torna-se essencial para a compreensão da perspectiva crítica do conto: essa profissão, como visto no capítulo anterior quando abordada a atitude do homem diante da morte, obteve no transcorrer histórico posto de destaque no processo de individualização humana e de racionalização das civilizações ocidentais. A Medicina é, antes de tudo, índice da guinada científica sentida desde os remotos humanistas e renascentistas, sendo propícia figura para concentrar e amalgamar significados relativos ao âmbito da ciência, da tecnologia, do controle social (sociologia) e da escatologia – sendo muitas vezes tida como elemento central nos processos relativos à saúde, ostentando seu status de área em destaque. Desde a sociedade moderna, fundada na crença absoluta ao avanço técnico-científico, a figura do médico permanece inalterada: é a voz da razão, da sabedoria científica, do *status* social, da constante observância cotidiana – a medicalização, da sanidade, da vida e da morte. Logo, a utilização de dois médicos, e de seus olhares, neste conto exterioriza uma crítica que se tornaria recorrente nos meios sociológico, histórico ou literário apenas no século XX:

> Os demônios que assombraram e atormentaram o século XX foram gestados no curso dos esforços resolutos de concluir a tarefa pretendida pela era moderna, desde seus primórdios (a tarefa cuja assunção definiu esses primórdios, desencadeando o modo de vida "moderno", o que, em suma,

> significa um estado de "modernização" compulsiva, obsessiva e viciante). A tarefa estabelecida para cada área ou fase sucessiva da modernização, ainda que dificilmente concluída no seu todo (se é que essa conclusão alguma vez foi possível), era impor um planejamento transparente e administrável sobre um caos turbulento e incontrolável [...] (BAUMAN, 2014b, p. 57)

Na reflexão do sociólogo polonês, o principal intuito da era moderna, fundada em parâmetros iluministas da racionalização da sociedade e de seus processos, tornou-se seu principal pesadelo, fonte da reafirmação das discrepâncias sociais, da crise do Estado e, em consequência, das angústias sentidas pelos sujeitos do mundo ocidental. O caos que é próprio do mundo e da existência humana era o alvo do progresso científico, almejando pôr em ordem o mundo "até então irritantemente opaco, imprevisível a ponto de desconcertar, desobediente e cego aos desejos e objetivos humanos – uma ordem *total*, *incontestável* e *inquestionável*. Uma ordem submetida à regra invencível da Razão" (BAUMAN, 2014b, p. 57). Todavia, após o século XX principalmente, as desigualdades aumentaram, as atitudes irracionais instrumentalizadas pela tecnologia destruíram cidades, estados e países, e a vida cotidiana não se tornou mais livre, como sonhavam os idealistas do passado.

Postos em comparação, Fortunato e Garcia, de A Causa Secreta, e Victoria, seus algozes e espectadores, de *White Bear*, protagonizam todos o mesmo processo de espelhamento, indicando as relações da contemporaneidade: o médico torna-se monstro, o transgressor em vítima, espectadores em atores e vice-e-versa. Se Machado de Assis apontava para esses fenômenos no século XIX, já na era da informação tais idiossincrasias foram ainda mais reafirmadas pelas novas conquistas no ramo tecnológico e pelo estatuto em crise das políticas contemporâneas, calcadas na conquista da autonomia humana. A atualidade alçou os indivíduos a um nível de principado – amparado pelas legislações ocidentais pautadas nos ditames iluministas, fazendo com que cada sujeito se torne regente de sua propriedade, de sua vida e de suas relações. O mundo tecnológico reafirmou esse caráter ao oferecer ainda mais espaço (todavia virtual) da expressão de um duplo fenômeno: o desejo de participação e de envolvimento a processos políticos (e punitivos) e o anonimato que garante um distanciamento e possível segurança aos espectadores. O justiçamento, ou a justiça com as próprias mãos, prática constante nas sociedades hodiernas, demonstra a descrença no sistema judiciário e nas estruturas de promoção social balizadas pelos ditames modernos de ordem e de progresso, como também desvela as mudanças nas mentalidades que as inovações tecnológicas têm propiciado. Conjuntamente a isso, os processos de linchamento, de vingança privada e de criação das milícias por todo o mundo ocidental também reverberam o caráter dualístico do exercício do

olhar regulador – e a narrativa machadiana antevê a mudança circunstancial ao seio da própria modernidade, que, em prol da liberdade individual, ofereceu soberania aos sujeitos.

> Em outras palavras, o efeito mais seminal do progresso na tecnologia de "ausência, distanciamento e automação" é a libertação progressiva e talvez incontrolável de nossos atos em relação aos limites morais. Quando o princípio do "podemos fazer, então façamos" governa nossas escolhas, alcançamos um ponto em que a responsabilidade moral pelos feitos humanos e seus efeitos desumanos não pode ser nem oficialmente postulada nem exercida de fato. (BAUMAN, 2014b, p. 61)

O ser humano da contemporaneidade desvela-se espectador e também carrasco. É o controlador dos comportamentos, sádico em potencial, como também objeto de prazer alheio. A ele, cabem a vigilância constante e a exigência de punição ou de anulação do outro em busca de um ideal de pureza. Emerge, no pensamento de Bauman, um sinoptismo, termo cunhado pelo sociólogo Thomas Mathiesen, que seria evolução das relações panópticas descritas por Foucault. Enquanto estas estariam fundadas nas relações de poder, estabelecendo uma hierarquia de comandos ou em ambientes mais propícios para se ter uma observação privilegiada, aquele apresenta o constante perfil de controle que as novas tecnologias dispuseram a todos os indivíduos. No sinóptico, impregnado pela ideia do "faça você mesmo", os indivíduos atuam como os olhos do *Big Brother*, agora fragmentados em pequenas instâncias de vigilância contínua: se antes, um olhar observava a todos, agora muitos observam a poucos. As telas de celular, os *feed* de notícias, as redes sociais e outros aplicativos possibilitam que pessoas exponham seu cotidiano, suas sensações, seus locais favoritos, sua rede de contatos, entre outros – é o panóptico em sua aplicação mais econômica. Cada um pode operar como o olho que tudo vê, sendo também, em compensação, observado. Submetidos aos olhares alheios, curtidas em redes de relacionamento e breves trocas de mensagens em aplicativos, os indivíduos da contemporaneidade orientam-se a si próprios, reafirmando padrões de comportamento hegemônicos e homogeneizadores. Inclusive é um dispositivo que se demonstra ainda mais eficaz na modificação dos hábitos, tendo em vista que o panóptico não opera diretamente na alteração do comportamento, mas, sim, no processo de repreensão, com vistas a uma norma disciplinar, impedindo que os indivíduos expostos à observação cometam ações indesejadas ou condutas consideradas anormais. Já o sinóptico aponta para as condutas, tolhe, no nível de sujeito para sujeito, os hábitos ou mentalidades da considerada anormalidade.

A quem foge da regra, menos destaque. A quem quebra as regras, resta-lhe a interdição. É sinal da sensação de onipresença à qual o ser humano da atualidade está se acostumando:

diante da disposição caótica do mundo, o (suposto) controle exercido sobre os outros coloca em ordem as situações vivenciadas, atribuindo-lhes sentido em um mundo cujas estruturas são, em si, opacas. Em vias freudianas, é a pulsão de morte que rege as relações desde a sedimentação da sociedade e da mentalidade industriais, fomentada ainda mais pelos avanços tecnológicos. Como bem expressa Bauman (2014b, p. 80):

> Freud diria que a inquietação que manifestamos ao instalarmos mais e mais trancas e câmeras de TV em portas e passagens é guiada por Tanatos, o instinto de morte! Paradoxalmente, estamos inquietos por causa de nosso insaciável desejo de sossego, que nunca será plenamente aplacado enquanto estivermos vivos. Esse desejo inspirado e instilado por Tanatos, afinal, só pode ser satisfeito na morte. A ironia, contudo, é que essa visão de uma "ordem final" formatada como um túmulo é precisamente o que nos torna compulsivos, obsessivos e viciados "construtores da ordem", e desse modo nos mantém vivos, sempre ansiosos e instigados a transcender hoje aquilo que conseguimos atingir ontem. É a sede de ordem, insatisfeita e insaciável, que nos faz vivenciar toda realidade como desordenada e carente de reforma.

O sádico tratamento dado a suspeitos ou a criminosos, seja por meio da massiva cobertura midiática, seja por meio da expressão dos justiçamentos integra parte de um círculo ainda maior: o voyerismo contemporâneo com escopo sinóptico. Isto é, em busca da famigerada ordem, sempre anunciada, mas nunca deveras chegada, o ser humano contemporâneo expressa por meio da constante veladura de seu meio o desejo mais íntimo de controle sobre a vida, a sociedade, o outro... E a vigilância faz-se, desde o advento das relações capitais nos séculos XVIII e XIX, como forma principal de exercer o controle, o qual era previamente restrito ao olhar panóptico, anamnésico e concentrado nas vias do poder. Neste, a diferença está, portanto, no exercício que, individualmente conquistado, os indivíduos hodiernos compartilham. E Machado de Assis, em A Causa Secreta, ilustra bem a dinâmica do espelhamento que será proeminente nas sociedades da segunda metade do século XX em diante. O espelhamento cuja dinâmica inverte constantemente a posição dos sujeitos: ora culpados, ora vítimas; ora observadores, ora carrascos; ora controladores, ora controlados; ora Victoria, ora visitantes sádicos; ora Garcia, ora Fortunato – ou todos eles sincronicamente. Além da liberdade individual conquistada face à opressão passada, o ser humano obteve, em suas pequenas esferas de relacionamento, a sensação de controle em suas mãos. Paradoxalmente livre. Liquidamente onipotente.

Este momento da tese se alçaria para a comparação das outras narrativas arroladas, agora analisando a representação da morte, do luto e do paraíso nos contos de Machado de Assis e nas produções de Charlie Brooker e equipe. Entretanto, no final de 2017, quando o presente

texto ainda era um projeto, a quarta temporada de *Black Mirror* fora lançada, oferecendo mais uma narrativa que complementa a leitura realizada acima. O intento, para não atravessar a delimitação do *corpus* da pesquisa, é de breve elucidação, evidenciando que o círculo sinóptico de vigilância e de sadismo, representadas embrionariamente pelo escritor fluminense e contemporaneamente pelo criador da série, torna-se objeto de articulação crítica à condição humana por meio da retomada dos signos que compõem tal dinâmica – explicitando o sustentáculo das relações industrial-capitalistas, como demonstrado anteriormente. Assim, o presente trabalho não poderia fugir de considerações acerca do sexto episódio da última leva disponibilizada pela Netflix: *Black Museum*.

Esse, escrito igualmente por Charlie Brooker e dirigido por Colm McCarthy, retoma elementos dispostos nos episódios anteriores da série na forma de *easter eggs*, referências usuais nas narrativas audiovisuais da atualidade, normalmente "escondidas" pelo fio narrativo principal, explicitadas comumente no plano imagético-semiótico, como quadros (*frames*) ou citações indiretas, neste caso, a elementos icônicos de outros episódios. Adaptando o conto nunca publicado *Pain Addict*, de Penn Jillette, ilusionista e comediante norte-americano, *Black Museum* constrói um fio narratológico principal e, intercaladas a esse, outras três historietas – as quais *a priori* parecem possuir em comum apenas a presença de Rolo Haynes, interpretado por Douglas Hodge, mas que se convergem para a sua finalização. A narrativa principal acompanha a jovem negra Nish (Letitia Wright) que, em uma estrada no deserto, para em um posto de gasolina para recarregar seu automóvel. Enquanto aguarda, visita o *Black Museum*, museu à beira da rodovia que reúne "artefatos criminológicos autênticos", cujo dono, Rolo Haynes, a convida para entrar e a guia na contemplação dos artefatos. É então que o telespectador vai se deparando, junto com a personagem, tanto com elementos novos do universo *Black Mirror*, como também, por meio dos *easter eggs*, revê símbolos de episódios anteriores: a foto de Victoria e a máscara do seu principal algoz em *White Bear*, os equipamentos usados para clonagem da mente humana de *USS Callister*, os restos das baratas mortas de *Men Against Fire*, as abelhas-robô de *Hated in the Nation*, o tablet que servia como controle da mãe sobre a filha de *Arkangel*, entre outros.

Assim, o último episódio da mais nova temporada, datada do final de 2017, parece ser ambientado em uma linha temporal posterior a maioria das histórias da antologia. O dono do local, então, começa a apresentar alguns de seus artefatos preferidos, contando suas histórias – é então que, dentro da diegese principal ou da situação inicial, são abertas outras três na voz de Haynes, em uma construção em moldura, estrutura narrativa muito recorrente nos contos machadianos e nos episódios dessa série. A primeira parte narra os acontecimentos ocorridos

no Hospital Universitário de *Saint Juniper*, onde o dono do museu, na época responsável pelo marketing da casa de saúde, auxilia o Doutor Peter Dawson (Daniel Lapaine) a fazer a anamnese de seus pacientes por meio de um implante neurológico, promovido em parceria com a empresa TCKR, que permitia ao médico a sentir a dor de seus pacientes. Após diversas sensações, Dawson depara-se com um caso de envenenamento de um senador, vivenciando as impressões da sua morte, o que, por sua vez, o faz experimentar a dor sentida como prazer. A partir de então, ele começa a utilizar seus pacientes como via de sadismo, até o cume de sua patologia: o autoflagelo e a psicopatia.

Na segunda historieta, ainda no Hospital Saint Juniper, Haynes alicia um homem (Aldis Hodge) para transferir a mente de sua esposa em estado de coma após um acidente para seu próprio cérebro. Jack, então, começa a compartilhar a sua consciência com a de Carrie, sua esposa, também dividindo seu olhar: após um estado de regozijo, vem os efeitos colaterais – a constante quebra da privacidade do marido e a automação negligente dos desejos de sua companheira. Ao conhecer outra mulher, Jack decide transferir a consciência da antiga parceira para um macaco de pelúcia, aprisionando-a no brinquedo. E, por último, a história de Clayton Lee, interpretado por Babs Olusanmokun, homem acusado por ter assassinado uma repórter. Haynes, novamente, convence o condenado à morte a transferir sua consciência pós-morte, utilizando-a para dar sustento à família do transgressor, uma vez que o transformaria em um holograma no *Black Museum*, sendo a sua atração principal. Lá, os visitantes teriam a oportunidade de torturar a imagem do condenado, puxando em simulação a alavanca da cadeira elétrica, e de sair do museu com um *souvenir*: a cópia agonizante e dolorosa da consciência de Clayton em seu suplício.

É então que o plano principal da história, nos momentos finais, destaca-se com o irrompimento do *plot twist*, ou, em outras palavras, com o desmascaramento da dissimulação da narrativa: o sádico e tecnológico dono do local começa a passar mal e Nish revela-se filha do condenado torturado por todos egressos no museu e uma entendedora do mundo tecnológico. Na realidade, Clayton era inocente, mas o Estado nunca anulou a acusação, mantendo-o sob tutela de Haynes. Diante da tentativa de suicídio de sua mãe e da injustiça contra seu pai, a protagonista planeja sua vingança – destruir o museu e flagelar para depois matar o seu dono.

Embora seja um episódio mais reconfortante, embora trágico em essência, *Black Museum* explora em todas as suas micronarrativas a questão do voyeurismo e do sadismo – o prazer do médico sobre suas cobaias, a visão inconsciente compartilhada antieticamente e a negligência do Estado tornada espetáculo. As três histórias são o gatilho para a justiça individual da protagonista Nish, envolvida e motivada diretamente com a terceira historieta do episódio. O

ciclo de vigilância e, logo, de justiça (em sua via privada, pois o jurídico formal é atestadamente falho) tende a se retroalimentar – da mesma maneira que o dono do museu utilizou seu conhecimento para desenvolver aparatos tecnológicos, extrair consciências e de criar um suplício a um outro indivíduo, o mesmo ritual é cumprido pela filha do injustiçado, uma jovem *hacker*, que utiliza as mesmas formas para punir o sádico Haynes.

A supraposição dos signos machadianos de Fortunato e Garcia, médicos e praticantes da ciência do olhar, da análise e da contemplação íntima, e os de Nish, Haynes, Victoria e seus espectadores (os dois primeiros cientistas em um ambiente que privilegia a observação reflexivo-contemplativa – o museu, e os últimos, de *White Bear*, como acima desenvolvido) descortina a transmutação das posições de visão, reafirmando o espelhamento sentido nas narrativas arroladas como expressão da mentalidade dos tempos industriais. É o desejo de se rearranjar o mundo, caótico, injusto e repressivo, expresso nos dispositivos e nos sentidos físicos da vigilância: os olhos, fonte de prazer de uma sociedade contemporânea, em sua vertente distopicamente digital, concebida em suas raízes pelo bruxo de Cosme Velho, são o símbolo da onipresença e onipotência sentida nas mentalidades das modernidades. Como descreveu o psicanalista Sigmund Freud (2010, p. 89-90):

> É no sadismo, em que ele [instinto de morte] modifica a seu favor a meta erótica, mas não deixa de satisfazer plenamente o ímpeto sexual, que atingimos a mais clara compreensão de sua natureza e de sua relação com Eros. Mas também ali onde surge sem propósito sexual, ainda na mais cega fúria destruidora, é impossível não reconhecer que sua satisfação está ligada a um prazer narcísico extraordinariamente elevado, pois mostra ao Eu a realização de seus antigos desejos de onipotência. Domado e moderado, como que inibido a sua meta, o instinto de destruição deve, dirigido para os objetos, proporcionar ao Eu a satisfação de suas necessidades vitais e o domínio sobre a natureza.

Não sendo (ainda) onipotente, o ser humano da era da tecnologia digital e da informação sente-se já experimentando tais sensações, não muito diferente do que se fez presente nas sociedades modernas, pré-seculo XX, em que a racionalidade promovida igualmente pela industrialização crescente ao mesmo passo que criou promessas de liberdade, de autonomia guiada menos por discursos religiosos e mais por preceitos ideológico-morais, pautados na ciência, por outro lado também fez germinar o lado sádico do ser humano em sua forma selvagem, escamoteado pelo jogo da dissimulação. Entretanto, nas narrativas do século XXI, aqui em específico a de *Black Mirror*, espelho ficcional de um futuro digital por vezes assustadoramente presente, percebe-se o processo de desmascaramento, da explicitação do sadismo e do voyeurismo como forma de impor ordenamento ao mundo, em sua microfísica e

vigilantismo constantes. A pulsão de morte evidenciada nas mentalidades modernas descritas pelo psicanalista é fonte de prazer ao ser humano, forjando-lhe uma supremacia diante das realidades sentidas.

Machado de Assis, um exímio pensador de seu tempo e da condição humana, expressou as motivações secretas dos sujeitos protocientífico-capitalistas. O mesmo desejo de impor ao mundo um ordenamento seu, íntimo e individualizante através do olhar e da vigilância propiciada pelas câmeras de alta resolução, pelas telas de extensiva polegadas, pelas redes sociais cada vez mais invasivas, pelos rastros de usuários deixados na internet, pela amálgama estrutural de vida privada e pública... Tudo isso exposto aos olhos mais evidentes ou mais intimamente escamoteados dos sujeitos das sociedades ocidentais contemporâneas que almejam onipotência e são ávidos pela fruição regozijadora, em vida, dos índices da morte.

3.3 O MEDO DA VIDA

"Morrer sem deixar porventura uma alma errante...
A caminho do céu?
Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?"
(Manuel Bandeira)

Como visto no capítulo precedente, o mundo moderno caminhou para uma abolição constante das figuras paradisíacas e, diante da morte, a atitude do ser humano foi de recalcamento: por baixo do clamor e das expressões exageradas, a morte tornava-se uma vergonha, um atestado da miséria humana. Embora se fizessem presentes, as instituições religiosas – especificamente do catolicismo – não eram mais as responsáveis por conceber as dinâmicas e as estruturas sociais: com a ascensão da burguesia, tal grupo toma a si esse caráter (para ser mais exato, as relações capitais assumem essa centralidade). A liberdade conquistada no papel não se viu na prática. As estruturas sociais alienaram o homem. A tecnologia tornou-se uma lâmina afiadíssima: ao mesmo passo que proporciona bons avanços, também acarreta consequências drásticas e problemáticas – estremecendo as relações, colocando em xeque as ideias mais humanísticas. Um quadro complexo, dessa forma, se delineia.

No decorrer da História da humanidade, atrelado ao desenvolvimento e às mudanças nas mentalidades, esteve o desejo de autonomia, de liberdade em relação às amarras impostas. Entretanto almejasse libertação, o caminho para o aprisionamento tomou outras formas, mais materiais e materialistas em sua grande expressão. Nessa conjuntura, e em paralelo a esse novo estatuto da liberdade humana, caminhou também a superação de ditames supersticiosos ou místicos na vivência terrena, o que por sua vez afastou a concepção de paraíso e alterou a atitude

do homem diante da morte. Enquanto a vivência tornava-se demasiadamente terrena, desde a fundação do mercantilismo e da guinada à corporificação na era medieval, o "milagre" da vida aos olhos da religião perde seus efeitos mais profundos, suas tendências concretas e arquitetônicas para se recolher no íntimo do fiel – a *devotio moderna*, fruto de uma época de ascensão protestante e reformista católica, mais interiorizante e sóbria. Dessa forma, a guinada à liberdade individual também foi índice de um crescente distanciamento humano e individualismo – a quebra na ideia de destino compartilhado na escatologia mostra-se sinal, na iconografia cristã, dos novos tempos industriais.

Quanto ao paraíso há um grande "estilhaçamento" (DELUMEAU, 2003, p 479). Após sua dessacralização e sua guinada ao tácito, a Igreja católica viu o seu céu se liquefazer, ao mesmo passo que um sentimento de esperança em relação a essa palavra persistiu. O "céu" e o "paraíso" assumem significados mais concretos: o "céu", em sentido denotativo, indica a atmosfera terrestre e, por vezes, o espaço sideral; já "paraíso" mantém reminiscências de seu auge bucólico do renascimento para significar algo idílico, aprazível e prazeroso. Ficou na alcunha do vocábulo "além" o sentido antes atribuído diretamente à ideia de vida após a morte. Nos discursos religiosos, houve um desregramento dos assuntos escatológicos, mas em sua grande maioria o paraíso começou a ser um espaço, sem definição certa, pois costumeiramente é relacionado a um plano que não este terrestre ou da instância deste próprio universo (como uma realidade paralela da Física Quântica), no qual poderá ser possível reencontrar animais domésticos, manter e rever laços afetivos, dar continuidade a ações realizadas em vida – todas, entretanto, mantiveram as prerrogativas clássicas de uma eternidade após e uma peregrinação agora, nesta vida (DELUMEAU, 2003).

Diante de mudanças profundas sentidas desde a modernidade, com uma tendência a automaticidade das relações e distanciamento dos lados, dada a crescente tecnicização e da sobreposição da ciência em prol de um projeto de civilização, as referências ao paraíso, aos moldes do céu católico, e sua essência medieval, minguou nos discursos religiosos. A terra prometida pela ciência e pelos ideais iluministas não se fez paraíso. A liberdade mística foi assegurada por um aprisionamento tecnológico e racional. Os laços humanos se fizeram mais frágeis. O controle social se fez mais eficaz. Os séculos XX e XXI são um período de constantes crises – sociais, políticas, internacionais, existenciais, individuais ou coletivas – que ocasionaram uma evidente crise da razão, do sistema imperante racionalista, da subjugação de massas, para espoliá-las, direcioná-las e absorvê-las, e da burocratização excessiva dos laços e das dinâmicas sociais. A modernidade desencantou e desmistificou-se a si mesma, trazendo riscos imprevisíveis e alijamentos profundos na consciência – e o ser humano, que até a

alvorada do iluminismo possuía como apoio suas crenças, se vê repartido entre o terreno e o metafísico (nota-se a preferência por essa palavra, por se referir a uma religiosidade, no sentido de não palpável, de crença individual-privada, ao invés de divino, de religioso, de um constructo presente nas estruturas desde o berço da civilização, situação que o homem da modernidade não experimentou, dado o arrimo da ciência).

Porém, antes de analisar o estatuto paradisíaco da atualidade, é necessário retomar alguns preceitos enlevados pelo capítulo anterior quanto à configuração do além. Para isso, servirá de guia o conto machadiano protagonizado por José Maria, o sujeito que afirmou ter visitado o Céu e ter chance de desfrutar de uma segunda vida.

3.3.1 Uma passagem de ida e volta, por favor

Até a instituição do cristianismo como mentalidade proeminente do mundo ocidental, no início do primeiro milênio e durante parte da Idade Média, a crença religiosa e social era inequívoca em relação à existência do Paraíso: de um lado, o Jardim do Éden, concreto, origem da experiência humana; de outro, o Céu, morada divina, de todos os bem-aventurados. Já ao fim da Idade Média para o Renascimento, o paraíso deixa de ser a mera representação de um jardim, de um *locus amoenus* com a presença do cordeiro de Deus, para concretizar-se e arquitetar-se: a cosmologia cristã do outono medieval e da aurora renascentista, baseada nos estudos do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, nas teorias geocêntricas e na expressão cultural dantesca, apontava para uma estrutura celestial bem definida, com a criação do Purgatório e a sedimentação do empíreo, em uma escalada ao topo dos céus.

Foi esse voo ascensionário à luz divina que José Maria fez ao morrer no conto A Segunda Vida, de Machado de Assis, publicado inicialmente na *Gazeta Literária* em 1883 e no mesmo ano em *Histórias sem data* (2005). A leitura do conto machadiano servirá como ponte, a qual interligará os imaginários dos séculos compreendidos, com o intuito de assinalar de maneira mais eficaz as alterações que englobam o signo paradisíaco na cultura do ocidente até a atualidade. Interessante sublinhar apenas, como afirmado no primeiro capítulo, que as relações sociais pertencentes ao Brasil daquele período, neste momento, se postarão em segundo plano. Todavia o autor carioca seja um exímio denunciador das relações sociais de sua época – e, inclusive, das sociedades sucessivas – suas obras configuram-se igualmente como esboço da condição humana, parafraseando o título de um de seus contos aqui analisado.

No conto, o protagonista é caracterizado, logo no início do texto, como um "sujeito doido" (2005, p. 94) por Monsenhor Caldas, que interrompe, logo na primeira linha, a exposição do desconhecido para pedir ao preto velho, seu servente, que este chamasse o comandante e mais

um ou dois homens, a fim de conter o estranho sujeito que contaria sua história. A narrativa, assim, inicia-se de maneira abrupta, lançando o leitor em meio a uma cena que já estava ocorrendo, não lhe oferecendo uma introdução ou apresentação das personagens, em uma espécie de moldura – o narrador, onisciente, deixa aberto seu discurso para que, por meio de um foco narrativo em primeira pessoa, José Maria articulasse seu relato.

Esse inicia a descrição dos acontecimentos que lhe sucederam, afirmando que, no dia vinte de março de 1860, havia morrido, retornando à vida nove meses depois, no dia cinco de janeiro de 1861. José Maria garante estar vivendo uma segunda vida, após realizar um voo em direção ao céu – entretanto, não é para o céu da astronomia que este se dirige, mas, sim, para o que pode ser lido como o empíreo, representação criada no final da Idade Média:

> Minha alma voou pelo espaço, até perder a terra de vista, deixando muito abaixo a lua, as estrelas e o sol; penetrou finalmente num espaço em que não havia mais nada, e era clareado tão-somente por uma luz difusa. Continuei a subir, e comecei a ver um pontinho mais luminoso ao longe, muito longe. O ponto cresceu, fez-se sol. Fui por ali dentro, sem arder, porque as almas são incombustíveis. (ASSIS, 2005, p. 94)

A geografia do além transposta ao conto machadiano está alinhada aos preceitos culturais de outros tempos, recuperando a arquitetura do paraíso já vislumbrada por autores como Dante Alighieri. A tomada verticalizante da representação paradisíaca, como visto, se tornou constante no imaginário medieval, ao propor uma visão com os olhos voltados para o céu e, logo, para o divino. O uso de expressões e de verbos que demonstram essa subida no trecho acima reafirma esse movimento de ascensão da alma: "voou [...] até perder a terra de vista" (ASSIS, 2005, p. 94), deixando abaixo de si os corpos celestes. Recuperando a hierarquia do Areopagita, concretizada por Alighieri, José Maria teria ultrapassado o primeiro dos céus fixos da Idade Média: o céu das estrelas – adentrando, a seguir, na segunda esfera: o céu cristalino, ou o primeiro motor. Em seguida, de longe, ele reconhece uma luz forte, que brilha, mas não arde – se aproximando cada vez mais da fonte luminosa, que, para a mística cristã, representa o topo da escalada paradisíaca: o empíreo, ou seja, "o paraíso, a morada de Deus, dos anjos e dos santos [...]. É assim chamado por causa de seu esplendor e de sua luz" (DELUMEAU, 2003, p. 427). Tal assertiva é ratificada pela continuação da descrição desse movimento ascensional do protagonista:

> Fui subindo, subindo; na distância de quarenta mil léguas, ouvi uma deliciosa música, e logo que cheguei a cinco mil léguas, desceu um enxame de almas,

> que me levaram num palanquim feito de éter e plumas. Entrei daí a pouco no novo sol, que é o planeta dos virtuosos da terra. (ASSIS, 2005, p. 94)

José Maria, enfim, chega ao empíreo – morada definitiva dos escolhidos, de Deus e de todo coro beatífico e angélico. Neste posto, o tempo mostrava-se difuso, já que as festas ofertadas a José Maria, com música e arranjos de cores, teriam durado dois séculos celestiais e quarenta e oito horas, na divisão temporal terrena. A difusão do tempo sentida pelo protagonista reafirma o invólucro da retomada do signo paradisíaco tradicional por Machado de Assis, reafirmando os preceitos cristãos, como é explicado pelo historiador francês, Jean Delumeau (2003, p. 480):

> Enquanto escritores inovadores enfatizavam, no século XIX, a incessante atividade dos eleitos no universo paradisíaco, a neo-escolástica católica e protestante combateu essa concepção, que parecia contrária à essência da visão beatífica. [...] O bispo alemão Wilhelm Schneider explicou que o repouso na visão beatífica inclui a atividade máxima do espírito e relembrou que, diante do Senhor, mil anos são como um dia.

A percepção difusa do tempo, assim, presente no conto machadiano apresenta-se como fiel à iconografia paradisíaca reafirmada pelas igrejas contemporâneas ao autor em sua vertente mais tradicional. A experiência de José Maria, dessa forma, funda-se nas referências escatológicas puramente cristãs – o signo da subida ao mundo celeste realizada por José Maria está concatenado firmemente à representação do céu e das viagens ao além, descritos com mais detalhes no capítulo anterior. Do transcendental deslocamento a percepção do tempo, Machado de Assis parece deveras consciente dos elementos utilizados na composição dessa narrativa, logo nos primeiros parágrafos: os componentes desse cenário atestam um verdadeiro conhecimento que o autor fluminense possuiu das figuras de matriz religiosa, em especial, a católica. Reafirmando tal assertiva, em sua obra, Delumeau recupera uma tradução da *Ars moriendi*, de 1492, realizada por Antoine Vérard, que complementa a visão de José Maria em sua incursão celeste:

> [No paraíso, os eleitos] recebem os raios luminosos de Deus que é o grande e soberano sol, e eles recebem essa luz e raios da influência incomensurável e incompreensível da supracitada visão e claridade divina; não tanto apenas em sua superfície, assim como o espelho material recebe os ditos raios de sol, mas com isso as ditas almas recebem a dita claridade divina de tal modo que são todas penetradas da divina claridade e são também transformadas em uma mesma imagem com Deus. O que pode ser, sem nenhuma dúvida, iniciado no caminho deste mundo pela virtude da contemplação, como observa o apóstolo

> escrevendo aos coríntios: “Nós seremos transformados pela claridade em claridade”. (DELUMEAU, 2003, p. 151)

Machado de Assis, dessa forma, recupera o âmago do pensamento religioso e da representação medieval do empíreo – da luz divina que não cessa e não queima. O momento é de contemplação após toda a caminhada para cima em direção à rosa mística dantesca. Entretanto, não seria esta a morada definitiva do protagonista do conto, dada a obrigação que lhe é imposta: como seria ele a alma de número mil, teria a chance de retornar à terra para uma nova vida – da maneira que quisesse. Embora a arquitetura remeta à Idade Média quanto à ascensão da alma, o vislumbre que o protagonista possuiu e oferece desse cenário cosmológico-místico já é sinal das mudanças ocorridas nos séculos intermediários de XV a XIX, como também a própria ironia machadiana, como o fato do protagonista ter ganhado em uma espécie de loteria divina.

Neste momento da curta narrativa, as declarações de José Maria saltam à vista e mostram-se incongruentes com o parâmetro de paraíso medieval, até então proeminente no desenrolar do enredo: embora mencionados alguns dos elementos cosmográficos desse período, a recusa de José Maria em corporificar os elementos divinos e traduzi-los em expressões terrenas já é um realce pós-Renascença, em que há grandes mudanças conceptuais:

> Poeta que fosse, não poderia, usando a linguagem humana, transmitir-lhe a emoção da grandeza, do deslumbramento, da felicidade, os êxtases, as melodias, os arrojos de luz e cores, uma coisa indefinível e incompreensível. Só vendo. (ASSIS, 2005, p. 94-5).

O excerto demonstra a atitude de negação artístico-religiosa que se desenvolve a partir do século XVI quanto ao engendro de figuras paradisíacas, preferindo a sua virtualidade: diante dos fiéis, desejosos pelo perdão, assolados pelos discursos sobre o pecado da Contrarreforma, o céu torna-se mais abstrato em sua iconografia e discursos, oferecendo aos crentes lampejos de figuras paradisíacas, como a representação de anjos e da ascensão de Maria aos céus. Alinhado a este segundo momento histórico, ao chegar ao topo da escalada vertical, o personagem renega-se em descrever, mínima ou minuciosamente, os elementos divinos por não se julgar capaz de tal feito. O autor brasileiro propõe uma visão paradisíaca mais abstrata – a exemplo de José Maria, que não consegue expressar o indizível, a resplandecência divina, mantendo o invólucro de mistério, aquilo que não se pode compreender ou se descrever com olhos terrenos. Em comparação à mística cristã presente no transcorrer da Idade Média, constrói a passagem de José Maria pelo empíreo como uma espécie de mosaico iconográfico cristão.

Mescla a iconografia do Renascimento e do Barroco, que, como símbolos da arte de seus séculos, deram preferência ao voo para as alturas, cada um a sua maneira. O primeiro, através de ricas descrições, simbologias redescobertas da antiguidade e tendência para a verossimilhança, opulentou o céu e manteve estratificações celestes, estipulando níveis de salvação e de beatitude. O segundo, diante da sobriedade do discurso protestante, afastou-se do misticismo e da hierarquia celestial para propor lampejos divinos no cotidiano, formados de luz e de ouro, principalmente, dentro dos muros das igrejas, retratando cenas bíblicas e figuras individuais com tendência à dramaticidade, uma forma de envolver os fiéis e acalentá-los diante de um período de crises e mudanças sociais. Até aqui, a verticalidade do paraíso era basal.

Abandonada a mística para se prender à ideia de movimento, de gravitação e de ascensão para a luz divina, em ímpetos e aberturas celestes que lançam, momentaneamente, o espectador às alturas em um voo contemplativo-virtual – e, na pintura em igrejas, esse impulso rumo ao céu só pode ocorrer por efeito da tendência, desde a Renascença, em se trabalhar com ambientes circulares – como foi o caso das abóbadas. Em melhores palavras,

> Os paraísos da idade barroca resultaram, portanto, da conjunção de dois elementos essenciais: de um lado, o favor daí em diante concedido às cúpulas e às abóbodas e, de outro, as proezas permitidas pelo domínio da perspectiva, das reduções e do trompe l'oeil. [...] O problema da transposição sobre um plano, e logo sobre superfícies curvas, de um espaço de três dimensões, estimulou de maneira crescente o virtuosismo dos artistas, que se serviram com mais e mais habilidade da perspectiva central ou a cavaleiro, dos pontos de fuga e dos pontos de distância. Então se tornaram possível trompe l'oiel assombrosos e reduções de tirar o fôlego. A arte barroca pôde, assim, expandir-se no virtual. Portanto, nunca seria demais insistir nas imensas conseqüências culturais induzidas pelo domínio da perspectiva. Com isso "a antiga ordem do olhar" viu-se modificada. Estabeleceu-se uma distância entre o olho e a cena pintada. Esta perdeu seu caráter imediato. A perspectiva afastou o paraíso dos fiéis. (DELUMEAU, 2003, p. 311)

Virtual. Essa é a palavra que melhor designa a trajetória do protagonista de A Segunda Vida. Se for considerado o sentido lato do vocábulo, significando algo que existe como potência e não como realidade, a afirmação torna-se ainda mais verificável. Desde o início do conto, quando Monsenhor Romualdo de Sousa Caldas dá ordem ao servente para chamar as autoridades policiais, o protagonista apresenta-se como alguém que, no mínimo, está em um delírio – o "lunático" (ASSIS, 2005, p. 96). Após almoçar, o clérigo atende ao pedido do desconhecido que lhe pede uma reunião "grave e urgente" (ASSIS, 2005, p. 95) – queria, assim, José Maria contar a sua experiência, iniciando por sua visita ao além e o subsequente prêmio por ter completado um milheiro de almas, fazendo-o retornar à vida após 9 meses de sua morte.

Interessante frisar que este tipo de narrativas que relatavam visitas do além, durante os séculos empreendidos até aqui nesta tese, era muito comum. ““Enlevos”, “êxtases” e visões foram, no “século dos santos”, um século com um pé no XVI e outro no XVII, privilégios experimentados por muitos místicos, homens e, sobretudo, mulheres” (DELUMEAU, 2003, p. 357) – ou seja, suas vidas eram repletas de manifestações ou aparições extraordinárias. Neste ponto do conto machadiano, reside uma problemática – como visto acima, o voo ascensional de José Maria poderia posicioná-lo na esteira da tradição medieval-humanista. Entretanto, a ausência de descrições e a recusa em fazê-las o transfere para uma postura mais alinhada ao pensamento artístico-teológico dos séculos pré-iluministas:

> Na sensibilidade e na experiência religiosas da época barroca, o vôo vertiginoso dos anjos assemelha-se ao êxtase com que são favorecidos muitos santos. [...] Arte e literatura espiritual exaltaram então a rapidez com que santos podiam, num instante, transpor a distância, comumente incomensurável, que separa este mundo do além. O santo ou a santa em êxtase parecia então "tão ligeiro quanto o anjo”. (DELUMEAU, 2003, p. 354)

O protagonista de A Segunda Vida, pelo seu relato, foi ligeiro em sua ascensão aos céus. No entanto, analisando pela perspectiva escatológica, existe uma dissonância com as influências barrocas até aqui sentidas, porque não há relatos de pessoas que tenham, mesmo que momentaneamente ido aos confins do paraíso, como em um sonho, e retornado. Pelo contrário: as visões do além descrevem a descida dos elementos celestiais para o plano terreno: “São muitos os textos que nos revelam as experiências sobrenaturais – visões, aparições, êxtases, levitações, estigmas – com que foram favorecidos os santos ou as santas do fim da Idade Média e dos séculos XVI-XVII” (DELUMEAU, 2003, p. 355).

José Maria permanece na corda bamba das duas representações paradisíacas – em uma instância, nega concretizar o que viu, pois, aos moldes da *devotio moderna*, presente no pensamento de Inácio de Loiola, há um distanciamento necessário para a contemplação do divino – por meio da interiorização – sendo impossível descrever com expressões terrenas a vastidão da opulência de Deus. Em contrapartida, realiza uma visita ao reino dos céus, antes de ser mandado de volta para a Terra, passando por um constructo celeste que rememora a hierarquia do Areopagita e o percurso realizado n’*A Divina Comédia* por Dante Alighieri. Estaria Machado de Assis preso a convenções e pensamentos mais tradicionais, realizando uma releitura clássica dessa experiência?

A resposta é negativa. A narrativa de José Maria ainda não esgotou o seu reservatório de referências escatológicas. José Maria em sua nova oportunidade no plano terreno, tenta

aproveitar a sua infância e sua mocidade, mas a cautela excessiva sempre o impedia ou o colocava em fuga – ao aprender a andar, tinha medo de cair, logo o fez tarde; não corria, não escorregava; em festas, retraía diante das "damas" que se ofereciam. Então define a sua vivência: "A minha segunda vida é assim uma mocidade expansiva e impetuosa, enfreada por uma experiência virtual e tradicional" (ASSIS, 2005, p. 97). É, então, que revela o motivo de sua visita ao padre: contar sua relação com Clemência, uma viúva de 26 anos. Após se aproximarem e, depois de muita hesitação, se beijarem, começou na mesma noite, caminhando pela cidade por duas horas, a planejar o casamento. Quando chegou em casa, fica inebriado de tantas cogitações: "o amor podia acabar depressa", "podia ficar o fastio", "pensei que o costume, a convivência, podia salvar tudo", "as duas índoles podiam ser incompatíveis" (ASSIS, 2005, p. 98), e decide não mais casar, deixando de visitar a moça. Quase uma semana havia se passado, "ele correu para lá, e confessou-lhe tudo, tudo" (ASSIS, 2005, p. 99), e Clemência questiona o que seria necessário para que ele não tivesse tantas cismas.

O protagonista exige um sacrifício: que ela abandonasse o convívio familiar e social e fosse morar com ele. E, mesmo rebaixada e chorando, aceita as condições impostas, sendo recebida com festa pelo pretendente – o qual lhe adorou, beijou os pés, lhe fez declarações apaixonadas. Mas sua euforia não demoraria muito. Ele recebe uma carta que o avisava do falecimento de um tio e de uma herança a ser, então, recebida – é quando a acusa de saber dos vinte mil contos e, por isso, teria aceitado o casamento. Ao ouvir tais palavras, a moça simplesmente se afasta, mesmo com o noivo pedindo-lhe desculpas. "Um dia, dois dias, três dias, foi tudo vão; Clemência não cedia nada, não falava sequer." (ASSIS, 2005, p. 99). José Maria ameaça, por fim, se suicidar, comprando o revólver – que aliás, chega a mostrar a Caldas sem titubear. Após dar um tiro, ela perdoa o futuro marido, que propõe doar a herança para a Biblioteca Nacional, e ambos decidem precipitar o casamento – o que não pôs fim à constante indecisão de José Maria.

Ao final da história, o protagonista conta ao Monsenhor, o qual estava em sobressalto diante das desproporções de seu visitante, sobre toda a sua insegurança, "desgostos e desconfianças" (ASSIS, 2005, p. 100) mesmo tendo escolhido retornar ao mundo como uma pessoa versada, ou seja, estando vivendo a sua segunda vida, a sua segunda chance – "A experiência dera-lhe o terror de ser empulhado" (ASSIS, 2005, p. 100). Conta, assim, que havia sonhado e neste o diabo lia-lhe o Evangelho – o que, de forma alguma, torna-se usual na tradição cristã, sendo, possivelmente, considerado uma heresia aos olhos dos cristãos. E continua afirmando que, ao chegar no momento em que Cristo fala dos lírios do campo, o diabo colheu alguns e lhe ofereceu, dizendo: "Toma, disse-me ele; são os lírios da Escritura; segundo ouviste,

nem Salomão em toda a pompa, pode ombrear com eles. Salomão é a sapiência. E sabes o que são estes lírios, José? São os teus vinte anos." (ASSIS, 2005, p. 100). Fascinado com a beleza das flores, ameaça sentir seu perfume, depois de incentivado pela figura infernal – porém, ao aproximá-las ao nariz, vê sair delas "um réptil fedorento e torpe", lançando-as, a seguir, para longe. É então que o Diabo começa dar gargalhadas, a falar: "José Maria, são os teus vinte anos." (ASSIS, 2005, p. 101).

À primeira vista, salta aos olhos a presença do Diabo em uma postura um tanto herética no pensamento cristão: este estaria lendo a Bíblia, mais especificamente, um trecho do Novo Testamento. A macabra imagem descrita por José Maria e concebida em sonho está plena de significado – mais por duas menções intertextuais do que pela própria figuração do presidente do inferno. De qualquer modo, a enunciação das Escrituras realizada pelo anjo caído revela o caráter nefasto em que a narrativa de A Segunda Vida culminou: em extrema oposição ao voo celestial realizado no início do conto, permeado de glória e de prazeres, surge, após a (re)construção da segunda trajetória do protagonista, um devaneio, um sonho que indica, antes de tudo, a senilidade e a tóxica postura tomada por ele em sua nova oportunidade terrena.

De tanto recear ser ridicularizado, este se torna objeto de principal escárnio. De tanto temer errar em vida, erra ao não viver – a experiência e a sabedoria, rememorada nas falas de pessoas mais velhas diante da mocidade ""Quem me dera aquela idade, sabendo o que sei hoje!"" (ASSIS, 1984, não p.), de nada servem se a vida não for praticada. Inclusive, a própria descrição física do protagonista, que está com aproximadamente trinta anos de idade no primeiro plano da narrativa, assemelha-se a uma figura senil: "[...] sem perder de vista a bengala que José Maria conservava atravessada sobre as pernas.", "[...] pálido, com um olhar ora mole e apagado, ora inquieto e centelhante [...]", "[...] ele falava em termos polidos, e, que apesar dos rompantes mórbidos, tinha maneiras." (ASSIS, 2005, p. 95). Assim, tanto suas escolhas quanto a sua representação física indicavam um sujeito que, mesmo jovem, agia como alguém que havia perdido a força ou o motor da vida.

Quanto a isso, é possível realizar relações entre o sonho de José Maria e o pensamento encontrado na arte dos séculos XVI e XVII. Sobre o barroco – concretização artística de todo um pensamento religioso, de todo um frenético estado de mudança social – Delumeau afirma: "Trata-se, então, de um estilo dinâmico, lírico, patético e sintético, exprimindo-se em todas as formas de arte e apelando particularmente aos sentidos e à emoção." (DELUMEAU, 2003, p. 341). O devaneio do protagonista incita as sensibilidades ao passo que causa horror, tanto no próprio personagem, quanto no leitor, diante de uma história insólita, surreal e enigmática, que suprime tanto a realidade quanto a fabulação. O conto deseja imprimir no leitor um sentido

análogo ao que é encontrado nas inscrições da *devotio moderna*: ao tributar uma teatralidade maquiavélica no plano da ilusão, exprime ânsias de sociedades "imbuídas de um senso agudo do transitório e convencidas de que "a vida é um sonho"" (DELUMEAU, 2003, p. 338).

Esse significado é reiterado pela retomada de signos e de elementos retirados da própria Bíblia. Paulo Sérgio de Proença (2011), em sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo/SP, faz um apanhado da biografia machadiana e das influências religiosas desde a infância até a vida adulta às quais o autor carioca foi submetido. Com o título *Sob o signo de Caim: O uso da Bíblia por Machado de Assis*, o pesquisador estabeleceu elos entre os teóricos do literato, expôs os pseudônimos utilizados em seu período de formação e refletiu sobre o uso de fontes bíblicas em alguns de seus contos, crônicas e romances. Sobre este ponto, Proença (2011, p. 124) pondera:

> Machado de Assis explorou a intertextualidade bíblica, projetando-a numa relação interdiscursiva polêmica com os temas que foram relevantes para a sua época e contexto histórico, para os quais a Bíblia serviu de referência, seja para apoio a ideias e convicções, seja para reavaliar o significado dos escritos bíblicos que não reforçam a autoridade do magistério eclesiástico católico nem a ortodoxia religiosa protestante: a Bíblia é patrimônio da cultura humana e não de guetos religiosos.

Machado de Assis foi, assim, um conhecedor do texto bíblico, dada a sua formação e seus contatos no decorrer de sua vida, e que, embora seja muito utilizado pelo autor, não o faz valendo-se diretamente de fonte teológica ou religiosa, mas, sim, como inspiração, ao desnudar, por muitas vezes a condição frágil, corruptível e complexa da natureza humana. Ademais, quanto ao conto aqui analisado, ressalta-se a variedade das fontes de inspiração absorvidas pelo autor carioca: a figuração concreta do Diabo e ascendência aos céus, da escatologia medieval-humanista, até a fonte de luz e a glória inexpressível, caracterizando a teologia do início dos tempos modernos. O bruxo de Cosme Velho consegue ressignificar elementos sedimentados historicamente nas mentalidades ocidentais com destreza, vislumbrando as dinâmicas sociais de seu tempo.

Do sonho relatado por José Maria, é necessário deter atenção para alguns elementos: os lírios e a menção a Salomão, do Antigo Testamento. Ao oferecer as flores para o protagonista, o Diabo acaba fazendo uma prenda – de dentro da beleza e do perfume dos lírios, sai um réptil "fedorento e torpe" (ASSIS, 2005, p. 100). Primeiramente, importante frisar que o sonho, seja como categoria narrativa ou do pensamento natural humano, está impregnado de simbologias

– o pai da psicanálise, Sigmund Freud (1969, p. 16), em *A Interpretação dos Sonhos*, ao abordar as obras de Aristóteles percebeu a visão que os povos da antiguidade tinham destes, a saber

> os sonhos não são enviados pelos deuses e não são de natureza divina, mas que são "demoníacos", visto que a natureza é "demoníaca", e não divina. Os sonhos, em outras palavras, não decorrem de manifestações sobrenaturais, mas seguem as leis do espírito humano, embora este, é verdade, seja afim do divino.

Todavia seja de caráter místico, encarando os devaneios noturnos como influências extracorpóreas, o pensamento aristotélico deixa transparecer que, desde os gregos, a vigília do sono foi encarada como a expressão sumária da mente e das ânsias humanas. Já adiante, e agora, em ponderações concernentes aos tempos modernos, Freud aponta para a relação entre os sonhos e os símbolos: "os sonhos se servem de quaisquer simbolizações que já estejam presentes no pensamento inconsciente, por se ajustarem melhor aos requisitos da formação do sonho, em virtude de sua representabilidade, e também, em geral, por escaparem da censura." (FREUD, 1969b, p. 9).

É preeminente analisar a categoria dos sonhos como imagens, símbolos e exasperações de um inconsciente, muitas vezes rechaçados no cotidiano. Aplica-se este mesmo preceito ao caso de José Maria: por meio da descrição do que viu em vias oníricas, pode-se perceber a inquietação de seu espírito/mente. A princípio, os lírios, para o cristianismo, sempre foram signos recorrentemente utilizados: de pinturas e afrescos até vestimentas de religiosos. Popularmente conhecida, esta flor esteve associada à pureza da Virgem, que conceberia o filho de Deus, bem como à renovação e à devoção espiritual – sua ilustração nos mais diversos vitrais, brasões ou ornamentos eclesiásticos relaciona-se, igualmente, à Trindade Santa, uma vez que já foi representada com três folhas. Contudo, na narrativa machadiana, os lírios assumem uma outra interpretação, também existente no meio religioso. Para tal, se faz preciso retornar à fonte da paródia realizada por Machado: o livro de Mateus, da Bíblia.

> Não podeis servir a Deus e à riqueza. Portanto, eis que vos digo: não vos preocupeis por vossa vida, pelo que comereis, nem por vosso corpo, pelo que vestireis. A vida não é mais do que o alimento e o corpo não mais que as vestes? Olhai as aves do céu: não semeiam nem ceifam, nem recolhem nos celeiros e vosso Pai celeste as alimenta. Não valeis vós muito mais que elas? Qual de vós, por mais que se esforce, pode acrescentar um só côvado à duração de sua vida? E por que vos inquietais com as vestes? Considerai como crescem os lírios do campo; não trabalham nem fiam. Entretanto, eu vos digo que o próprio Salomão no auge de sua glória não se vestiu como um deles. Se Deus veste assim a erva dos campos, que hoje cresce e amanhã será lançada ao fogo, quanto mais a vós, homens de pouca fé? Não vos aflijais, nem digais: Que

> comeremos? Que beberemos? Com que nos vestiremos? [...] Não vos preocupeis, pois, com o dia de amanhã: o dia de amanhã terá as suas preocupações próprias. A cada dia basta o seu cuidado. (Mt, 6, 24-34)

O signo dos lírios está imerso em um contexto bíblico bem específico: o Sermão da Montanha, proferido por Jesus. Na ocasião, o filho de Deus, vendo a multidão que o seguia por toda a Galileia, diante de seus ensinamentos e das curas a enfermidades realizadas, subiu ao monte, seguido por seus discípulos, e proferiu um extenso discurso, apresentando as bem-aventuranças, ou seja, as virtudes, os dons e as condutas de um bom cristão para receber as bênçãos divinas. Este é um dos textos mais utilizados nas liturgias, orações e pregações da Igreja Católica, por conseguir ser, ao mesmo tempo que transmite uma mensagem simples, reservatório metafórico rico. Centralmente, o trecho acima é um convite à simplicidade e à confiança em Deus e na vida, como também, paralelamente, é um incentivo à paciência e à obstinação, uma vez que o amparo divino nunca deixaria de existir.

O Diabo colhe os lírios, dando-os a José Maria, afirmando que nem mesmo Salomão pode se igualar à planta. À interpretação dos lírios, une-se outra retomada bíblica que merece atenção: Salomão foi o rei de Israel no primeiro milênio antes de Cristo, ou seja, no Antigo Testamento. O filho de Davi chega ao trono muito jovem, mas foi considerado como o rei mais sábio de seu tempo – e tal sabedoria lhe foi concedida por Deus, após as suas preces. É ele quem protagoniza a célebre passagem das mães, que chegam a seu palácio reclamando a maternidade de apenas um bebê, após a morte de outro. Em uma possível troca, já que haviam dado à luz juntas, as mulheres querem a resolução do impasse: Salomão ordena, então, cortar o bebê ao meio e dar uma metade a cada uma, revelando, através da manipulação, quem mentia e quem falava a verdade.

Foi quem construiu o Tempo de Jerusalém e era um dos reis mais ricos da narrativa bíblico-histórica: “Graças ao rei, tornou-se a prata em Jerusalém tão comum como as pedras, e os cedros tão numerosos como os sicômoros que crescem na planície” (I Re, 10-27). Sua opulência foi conhecida por todo o mundo palestino. Teve, de acordo com o Antigo Testamento, muitas mulheres, além de concubinas – “Sendo já velho, elas seduziram o seu coração para seguir outros deuses” (I Re, 11-4). Como o Deus dos primeiros livros da Bíblia não era o do perdão, pune Salomão alertando que seu reino entraria em declínio, mas, que em respeito ao Davi, seu pai, apenas o faria após a sua morte. A palavra divina é cumprida e, após Salomão morrer, o reino é divido em dois: Israel e Judá.

Retornando ao conto: na fala do Diabo, nem Salomão, símbolo da sabedoria, com toda a sua glória, conseguiu se igualar aos lírios, em sua simplicidade e sua perseverança, como

apontado por Jesus em pregação na montanha. Machado reutiliza signos do Antigo e do Novo Testamentos, atando-os ao sonho macabro de José Maria – os lírios são fruto da espera confiante, pois, mesmo sem agir ou se preocupar, florescem no meio dos campos. Ao entregar o prêmio ao protagonista do conto afirmando "José Maria, são os teus vinte anos." (ASSIS, 2005, p. 101), a figura infernal estaria oferecendo-lhe metaforicamente os louros, a glória pela mansidão e pela resignação aos desejos de Deus. Entretanto, de dentro, sai um animal rastejante asqueroso, causando uma ruptura no encanto onírico. José Maria não merecia congratulações. Sua espera não era ativa. Só lhe restou, diante de tais compreensões sobre a vida, a loucura – ou viver como um louco, torpe e rastejante.

Evidentemente, o caráter irônico deste momento da narrativa se torna visível por conta de a figura infernal fazer uma pilhéria com o protagonista. Este, em sonho, estaria, em vias freudianas, consciente que sua parcimônia é exagerada. Sua indecisão, cisma e constante hesitação, advindas da sabedoria pedida quando do retorno ao mundo dos vivos, lhe impediram de gozar propriamente dessa experiência – de se experenciar a vida como os lírios do campo. Com receio de se machucar ou de ser escarnecido, ao fim, mesmo tendo uma segunda oportunidade e escolhesse retornar à Terra como um homem experiente, não vive, não se arrisca em momentos oportunos, e, quando o faz, está tomado de uma urgência, de um imediatismo estapafúrdio, de preocupações exageradas – sendo zombado até pelo próprio Diabo. Sua existência não ocorreu de verdade, ficou apenas na potencialidade, naquilo que poderia ter sido – como é a primeira (e única) vida de todos os mortais. José Maria amalgama as escatologias medieval, renascentista e barroca – para mostrar que a maior virtualidade ainda ocorre no plano terreno, em plena esteira do capitalismo industrial.

3.3.2 O paraíso estaria aqui

O medo de José Maria diante da experiência de vida, extremamente cauteloso e cuidadoso com o privilégio recebido, é perceptivelmente uma crítica à condição humana dos séculos XIX e XX: a realidade inebria a vivência, alienando os sujeitos da própria configuração dessa trajetória. Na mentalidade da era industrial, racional e capitalista em essência, o erro é sinônimo de falha na esteira de produção e deve ser evitado, metonimicamente, em todas as instâncias da vida. Logo, a busca pelo ideal de perfeição, de vida plena e de pureza, juntamente com os dispositivos de controle pautados no olhar, também tolhe o comportamento dos seres humanos, estreitamente próximos aos binômios normal/anormal e útil/inútil. José Maria é uma metáfora aos sujeitos imersos neste contexto de produção seriada, que não podem falhar, que devem fazer escolhas pautadas na razão e que se afastam, paulatinamente, de viver as suas vidas de maneira

absoluta – sendo erros, caídas e desvios fatos inerentes à experiência terrena. Mesmo possuindo uma segunda oportunidade, não a aproveita completamente por receio de se equivocar e por medo do julgamento e olhares alheios. Tolhimentos de fora para dentro e, de dentro para fora: eis a ânsia, o mal-estar dos sujeitos das modernidades.

Vem à tona, a partir deste momento, a análise do segundo objeto de estudo, *San Junipero*, narrativa da terceira temporada da série *Black Mirror*. O empreendimento aqui proposto é o de identificar, primeira e paralelamente ao labor realizado sob o conto machadiano, as fontes e as influências que a simbologia cristã incutiu na retomada desta temática pelo episódio em questão, dada a rica herança sedimentada na cultura ocidental que a escatologia proporcionou, paralelamente à condição do paraíso nas mentalidades contemporâneas. A princípio, deve-se afirmar: *San Junipero*, embora com o invólucro de ficção científica midiática, ata a esta ao espírito paradisíaco-religioso de maneira implícita, expondo a sensibilidade do homem contemporâneo e apontando, ficcionalmente, para o horizonte dos tempos atuais.

San Junipero é um dos episódios mais convidativos da antologia, agora, da Netflix. A narrativa foi lançada em 21 de outubro de 2016 na plataforma *streaming*, sendo escrita pelo criador da série Charlie Brooker e dirigida por Owen Harris, parceria que se repete em *Be Right Back*, primeiro episódio da segunda temporada – também foco de análise no próximo tópico desta tese. O episódio ganhou, em 2017, duas estatuetas do *Emmy*, por Melhor filme para a televisão e por Melhor roteiro em filme para a televisão ou minissérie, além de outros sete prêmios, o que indica uma boa recepção da crítica em relação à narrativa (BLACK..., 2019). Quanto ao público, suscitou polêmica quanto ao seu desenlace: para alguns, seria a primeira vez que um episódio desse seriado termina de modo otimista, afastando-se do tom distópico presente na antologia; para outros, o final revela-se um pouco amargo, dadas as relações com a contemporaneidade.

O diretor Owen Harris, em matéria publicada no *Vulture*, site de entretenimento do *New York Magazine*, afirma que grande parte do sentimento de otimismo advindo deste episódio se deve também à sua ambientação nos anos 80, aos moldes de filmes escritos e dirigidos por John Hughes, responsável por títulos renomados do cinema comercial como *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), *Ela vai ter um bebê* (1988) e *Esqueceram de mim* (1990). Ele observa que foi bom, dentro de uma produção de fundo satírico, que é por essência cínico, adotar um ponto de vista mais positivo (BROOKER et al., 2018). Sem dúvida, *San Junipero* é um episódio muito convidativo desde os primeiros minutos pois apela para um sentimento nostálgico da década de 80 do século passado. Não é de se negligenciar o fato de que a maioria dos telespectadores adultos hoje possuam como ponto de referência da infância, da adolescência e da juventude

estes anos, tidos como mais vivos, coloridos, alegres e espontâneos em contraposição à insipidez contemporânea, opaca, branca e distante.

Entretanto, se é que seja possível discordar dos criadores dessa narrativa, a segunda percepção, aos olhos deste trabalho, parece mais assertiva, uma vez que o projeto narratológico intentado tem se demonstrado claro: a crítica à humanidade, especificamente a contemporânea a qual é organicamente tecnológica, dá a tônica a essa produção e dita o seu ritmo. Embora seja um episódio mais inspirador, esperançoso e reconfortante, em seu sentido há algo de agridoce, de um leve reconforto digital face à bruta materialidade da realidade. Como o presente trabalho pretende debruçar-se e decupar as narrativas, em vias de análise, cabe expor aqui uma breve síntese desse episódio, para, em momento seguinte, identificar sentidos e esmiuçá-los. André Lemos em seu livro *Isso (não) é muito Black Mirror*: passado, presente e futuro das tecnologias de comunicação e informação (2018), propõe identificar as temáticas mais gerais de cada episódio, estipulando alguns elos com a ciência da informação e a sociologia. Por se tratar de uma boa obra introdutória a assuntos inseridos no universo da antologia, abaixo são recuperados alguns trechos que sintetizam *San Junipero*, para posterior aprofundamento:

> Na localidade chamada de San Junipero, Yorkie e Kelly se conhecem em um bar e acabam se apaixonando. Este é um ambiente criado em um sistema de realidade simulada, tendo como objetivo servir de extensão da vida, onde pessoas mortas podem viver eternamente, ou pessoas com o corpo debilitado podem viver experiências impossíveis na "vida real".
> .....
> Em San Junipero, é possível viver em festa e libertar-se de um corpo sofrido. O mundo simulado é construído para permitir uma vida plena do espírito. (LEMOS, 2018, p. 101-3)

O que chama a atenção na leitura realizada pelo pesquisador, e que se torna recorrente nas leituras midiáticas desse episódio, é encarar a experiência de Yorkie e Kelly como um prolongamento da vida em uma realidade simulada – ou talvez, virtual (agora, no sentido tecnológico da palavra). Poderia ser uma espécie de simulação, como o foi no segundo episódio desta mesma temporada, intitulado *Playtest* (Versão de Testes) ou algo semelhante ao popular jogo de computador *The Sims*, em que avatares são controlados por pessoas – sendo, assim, uma projeção. Entretanto, não é este ranço que permanece ao ler tal narrativa. A interpretação de que *San Junipero* trata de uma realidade paralela à palpável se torna preponderante e imperativa. Porém, a indagação que fica é: seria a realidade paralela pintada por Brooker e enquadrada por Owen uma extensão da ideia metafísico-escatológica do paraíso ou seria fruto

de uma mente criativa sobre os espectros e avanços científicos da contemporaneidade? A resposta dessa pergunta será o guia diante da análise deste episódio.

Tal indagação justifica-se dada a condição do paraíso na atualidade. Embora não faça menções diretas a nenhuma vertente ou prática religiosas, *San Junipero* utiliza-se de signos da religiosidade ocidental para representar essa realidade virtual-paradisíaca. O episódio inicia, assim, mergulhando o espectador nas ruas dessa pequena cidade à beira mar, acompanhando o caminhar de Yorkie pela rua, enquanto outros moradores interagem e conversam. Claramente, o estilo das pessoas, os carros conversíveis, a música que toca no rádio, anunciada pelo locutor como sendo de Belinda Carlisle, uma das canções de maior sucesso de 1987, o cartaz de *Os garotos perdidos* (1987) e os televisores de tubo em cores na vitrine das lojas indicam e reafirmam: os anos 80 estão (momentaneamente) de volta.

Yorkie, intepretada por Mackenzie Davis, uma das protagonistas, parece estar confusa, deslumbrada, ao mesmo tempo que hesitante, quando, de longe, desperta a atenção para um casal que parecia discutir – Kelly (Gugu Mbatha-Raw) e Wes (Gavin Stenhouse). Este, atrás da moça, afirmava que eles tinham pouco tempo, logo deveriam aproveitar, obtendo como resposta de Kelly: "Eu estou aproveitando", deixando o rapaz para trás e entrando no clube *Tucker's* – clube no sentido apropriado aos anos 80, um espaço fechado que possui tanto uma pista de dança, discoteca, bar e salão de arcades. A ruiva, então, observa os dois personagens, seguindo-os. A câmera, logo o espectador, a acompanha em um ângulo sobre sua nuca, varrendo todo o ambiente e deparando-se com um local cheio de luzes *neon*, pessoas dançando, bebendo e rindo, ao som de *C'est la vie* (1986), de Robbie Nevil. Visivelmente inibida, ela decide ir para a sala de fliperamas e começa a jogar *Bubble Bobble*, quando Davis (Billy Griffin Jr) aproxima-se, puxando conversa, afirmando que aquele jogo possuiria dois finais diferentes – dependeria se ela jogasse sozinha ou não. Em seguida, ele mostra outro fliperama: o *Top Speed*, jogo de corrida reconhecido mundialmente. A protagonista exprime interesse – porém, se assusta e recusa a oferta após, na tela, o carro bater e capotar, se dirigindo para outro ambiente do clube.

É quando ela se aproxima de Kelly, a outra protagonista, que foge ainda de Wes. Para enganar o moço, que insistia em querer estar com ela depois da semana anterior, a desinibida personagem inventa a história de que Yorkie, a antiga amiga (que ela acabara de conhecer), estaria doente, com apenas alguns meses de vida – o que, no decorrer da narrativa se mostraria verídico. Ludibriado o moço, ambas se apresentam e começam a conversar. Kelly, afrodescendente com roupas típicas de um clipe do Michael Jackson, admira e analisa a ruiva, retraída, com roupas mais contidas – o que se torna alvo de comentário. Yorkie fica constrangida, porém a negra afirma "Não me leva a mal. É revigorante. Olha ao redor. As

pessoas se esforçam para ter um estilo que não é delas. [...] Você é autêntica.". Após a ruiva ter dito que seria a sua primeira noite ali, pois não mora em San Junipero, começa a tocar *Fake*, de Alexander O'Neal (1987), e Kelly a puxa para a pista de dança, sob resistência da acompanhante. Durante a dança, o registro da filmagem vai assumindo a câmera lenta – demonstrando o deslumbramento de Yorkie, que inicialmente apenas vê a sua parceira de dança, mas que começa a reparar nos olhares das pessoas que dançavam à volta. É então que a ruiva foge da pista de dança, deixando a desinibida Kelly na pista, à sua procura.

Esses são os momentos iniciais de *San Junipero*. Embora possa parecer exagero de detalhes, tornam-se essenciais e índices do próprio desenrolar da história. Aliás, essa é umas das marcas de herança literária recorrentes no universo de *Black Mirror*: através de sugestões de falas, imagens e arremates do enredo, enfim, de signos, a narrativa adianta para seu telespectador elementos que serão importantes para o conhecido *plot twist* ou para o seu desfecho. A história, assim, está imbricada na própria história, demonstrando um labor audiovisual bem roteirizado e que exige uma atenção maior daqueles que se propõem a realmente fruir e interpretar seus sentidos, estabelecendo relações lógicas, fomentadas pela reunião de informações que se apresentam dispersas. Por exemplo, *Bubble Bobble* não surge aleatoriamente no enredo – o comentário proferido por Davis não é apenas um artifício para o flerte, já que antecipa o destino da narrativa: o final do jogo, e em analogia, desse episódio, seria diferente se fosse completado individualmente – os acontecimentos e as reviravoltas neste universo de *San Junipero* não teriam o mesmo efeito se Yorkie estivesse sozinha. A sua experiência virtual seria diferente.

Além disso, a menção a *Top Speed* também não é gratuita. Ao acompanhar a narrativa das duas protagonistas, o telespectador toma conhecimento de que, há 40 anos, Yorkie sofreu um acidente de carro, ao fugir de casa quando se revelou *gay* ao seus pais, ficando em estado vegetativo. Quanto à matriz de áudio, cabe salientar a escolha das canções que, além de estarem alinhadas com a cronologia proposta nestas cenas iniciais, também oferece indícios e reforça sentidos – *Fake*, de O'Neal, além de reafirmar o caráter crítico da fala de Kelly ao apontar as pessoas como falsas e forjadas, contrário à autenticidade e naturalidade de Yorkie, também indica, em sua letra, o cerne da narrativa: "*Your name was Patty / but now it's Kay / Girl / you seem to change it every day*" (O'NEAL, 2019). O caráter da mudança, da escolha de personalidade é a liberdade oferecida aos que ingressam no sistema de San Junipero. Além disso, também serve de aviso para Yorkie: a sua companheira da noite é uma mudança constante – para aproveitar San Junipero, a cada semana, ela transforma-se, usando e abusando de sua

liberdade. Na semana anterior, havia sido Wes. Nesta, teria ocorrido o mesmo com ela – se a ruiva não tivesse recusado a sua presença.

A narrativa continua, agora com um salto de uma semana. Vendo pela primeira vez o episódio, o leitor pode se confundir com essa linearidade mal explicada. Após determinadas sequências, a tela preta surge com o escrito "Uma semana depois". É então que surge Yorkie provando roupas e estilos em frente ao espelho. Depois de algumas trocas, retorna ao seu estilo original: a de uma jovem tímida, com óculos e jaqueta jeans, sem o suéter listrado que havia usado quando debutou na cidade. De volta ao *Tucker's,* encontra Kelly e resolvem ir para o bangalô na praia da personagem vivida por Gugu, onde as duas finalmente se beijam e fazem sexo. Após isso, ainda deitadas, Kelly se abre: sempre soube que tinha atração por mulheres também, mas nunca havia feito nada, pois era apaixonada pelo marido. Então, agora que era apenas ela, já que o marido havia morrido, ela estava vivendo enquanto podia, se divertindo. O relógio marca 23:59. Ao dar meia-noite, novamente, a tela apaga-se.

Uma semana passa-se e Yorkie está à procura de Kelly pelo Tucker's. Não encontrando a afrodescendente, questiona ao garçom, que lhe orienta procurar no Quagmire, o "inferninho" de San Junipero. A ruiva, então, vai até essa boate, em que toca ao fundo *Something Against You*, do Pixies (1988) – cenário underground, BDSM (*bondage*, dominação e sadomasoquismo), fetichista e violento, cheio de motoqueiros, roqueiros e desajustados frente aos padrões sociais. Assustada com o ambiente, a protagonista sai em retirada quando esbarra em Wes, que lhe indica procurar por Kelly em outro tempo.

É neste momento que a narrativa de *San Junipero* começa a ficar complexa. O lapso de uma semana entre as ações dos personagens, até então não chegava a causar tantos conflitos por manter uma linearidade – mesmo que, durante as conversas das protagonistas, como na cena em que estão na cama, elas se refiram a um tempo muito maior do que aparentam ter. Agora, as relações entre tempo e espaço da narrativa entram em conflito, uma vez que são indicados saltos de décadas que, a princípio, não seriam realísticos, além de serem realizados de maneira abrupta, sem aviso prévio ou explicações para o telespectador, sendo indicados pelos efeitos do audiovisual: seja a trilha sonora, que acompanha os *hits* dos anos representados, seja pela moda de cada época, seja pelo tipo de fonte utilizada para indicar o avanço (ou recuo) na cronologia.

Yorkie, assim, empreende uma busca por Kelly em todas as décadas – dos anos 70 até o início do século XXI. Em um desses flashes, ela novamente encontra Davis, que está jogando *Pac-Man*, o famoso arcade que consiste em, nada mais, ser um jogo de esconde-esconde. Finalmente, a ruiva encontra seu alvo de admiração nos anos 2000, ao som de *Can't Get You*

Out of my Head, da música pop de 2001, interpretada por Kylie Minogue – a julgar pelos esforços de Yorkie, realmente, ela não conseguiu tirar a bela afrodescendente de sua cabeça. É neste contexto que as duas discutem no banheiro do Tucker's, uma vez que Kelly afirma que está ali para se divertir e não estava mais conseguindo isso. Frustrada, ela soca o espelho, regenerado instantaneamente, depois de ter sido afrontada pela personagem de Mackenzie quanto aos seus sentimentos.

Necessária a pausa na retomada do enredo e seus detalhes para se fixar em alguns elementos que surgem até aqui na narrativa audiovisual. Em primeiro lugar, é preciso voltar a atenção para o símbolo do clube *Tucker's* e sua fachada. Mesmo com as passagens de tempo, e alterando-se os elementos à sua volta – como os produtos das vitrines que se modernizaram de uma década a outra ou os pôsteres de filme que também foram atualizados (De *Os garotos perdidos*, de San Junipero dos anos 1980, para *Pânico*, dos anos 1990, e *A Identidade Bourne*, de 2002) – o símbolo do espaço de entretenimento da cidade manteve os mesmos elementos: as palmeiras. Quando Yorkie entra pela primeira vez no bar e logo quando ela e Kelly se conhecem, ao fundo, em destaque, está o logotipo do local: um círculo *neon* rosa, com a figura de duas palmeiras nas extremidades, as faixas de uma estrada entre elas logo abaixo e, no topo da esfera, o nome do bar. Nos anos 1990, as luzes roseada e azuladas desaparecem para dar espaço ao branco, permanecendo sempre as palmeiras como símbolo do clube.

Embora pareça mero acaso ou uma referência à posição litorânea da cidade, historicamente, o signo das palmeiras torna-se uma coincidência extremamente pertinente. Como visto, a tendência em preencher o espaço paradisíaco com elementos da realidade palpável foi um movimento presente desde o final da Idade Média que alcançou seu auge durante a Renascença. Neste período, as descrições do além ficaram extremamente ricas, o céu tornava-se bem terreno – inclusive retratando as mudanças da organização em sociedade que estavam ocorrendo, como o processo de urbanização, que fez erguer no alto dos céus cidades inteiras, muros e jardins. As flores, os campos e as plantas, de um modo geral, sempre tiveram um lugar honroso na iconografia cristã – como é o caso dos lírios do campo, analisado anteriormente – e isso se deu pois eram associadas à evocação de diversas cenas religiosas, em particular as que antecipavam a felicidade do além ou as virtudes do cristão (DELUMEAU, 2003, p. 147). Especificamente, as palmeiras simbolizavam a eternidade, a chegada ao paraíso e o encontro com a felicidade sem fim, e foram, dos elementos vegetais, os mais recorrentes na arte dos séculos XIV e XV. O historiador francês aponta para duas passagens bíblicas, sintetizando:

> Um versículo de salmo (92, 13) afirma que "o justo brota como uma palmeira". O Cântico dos cânticos (7, 8) faz o amante dizer, dirigindo-se à sua noiva: "Tens o talhe da palmeira e teus seios são os cachos". O autor do Apocalipse (7, 9), descobrindo na Jerusalém celeste a multidão dos eleitos, os vê "trajados com vestes brancas, e com palmas nas mãos". A arte antiga fizera da palma o símbolo das vitórias militares, e a iconografia cristã bem cedo a transformou em símbolo do triunfo dos mártires sobre a morte e, depois, da ressureição dos eleitos. (DELUMEAU, 2003, p. 141)

Ao adentrar, junto com Yorkie, ao Tucker's e se deparar com o seu símbolo, bem como ao caminhar pela praia iluminada pelo sol ou dirigir pelos campos, o telespectador vai sendo apresentado a elementos que, historicamente, remetem e significam a eternidade. A escolha, assim, dos elementos gráficos e visuais que compõem esse episódio estão em sintonia com seu objetivo: a realidade simulada em *San Junipero* poderia ser de caráter mais etéreo, lívido, preenchido pelo nada – mas a escolha foi clara: o paraíso da contemporaneidade, por ser um simulacro da realidade, será reflexo desta mesma realidade. O paraíso não é aquele do outono medieval, no qual a materialidade sobe aos céus – pelo contrário, agora, é a nuvem (em seu duplo sentido) que desce e se faz presente na realidade física.

Retoma-se a explicação do enredo. Kelly, que deixa claro estar em San Junipero para se divertir, ou seja, fazer o que não pode na vida, é confrontada por Yorkie, a qual se retira desapontada com a reação negativa. Neste momento, ocorre o *plot twist* de *San Junipero*: Yorkie vai atrás de Kelly no terraço de um prédio e lhe indaga quantas pessoas que estavam ali estariam mortas. A dúvida sobre a narrativa se instaura: como explicar os lapsos temporais? Como compreender a natureza desta experiência? Seria tudo parte de um sonho?

É então que, à beira da praia, na casa onde elas tiveram sua primeira noite, o véu do enredo e a verdadeira narrativa revela-se: Kelly e Yorkie estão morrendo na vida real e possuem mais anos do que aparentam. A afrodescendente está com câncer e possui apenas três meses de vida. Yorkie está em estado vegetativo em um instituto médico. Questionada se ficaria ali depois de sua passagem, Kelly responde que não, devido à memória do marido, que também teve a oportunidade de conhecer San Junipero, mas por conta de suas crenças, não aceitou. A personagem de Gugu decide ir visitar a Yorkie do mundo real – e novamente a tela preta ocupa o ecrã, só que desta vez sem inscrições indicativas de tempo. A história estava desvelando sua máscara.

Kelly, agora da vida real e interpretada por Denise Burse, residente em uma casa de repouso, a *Sienna Trust*, vai ao encontro de Yorkie, em estado vegetativo. Descobre que ela está aguardando a eutanásia e, para isso, irá se casar com o enfermeiro Greg, pois sua família, autoridade legal responsável, refuta a ideia do sistema por motivos religiosos – este

possibilitaria que doentes tivessem suas consciências replicadas em um novo mundo, uma espécie de terra simulada, uma verdadeira nuvem (aqui empregada no sentido digital da palavra, ou seja, a tecnologia *cloud*, que permite enviar e armazenar informações e documentos no espectro virtual, não necessitando de espaço rígido ou computadores físicos). A afrodescendente pede, então, para que ingressasse momentaneamente no sistema, e lá ela propõe o casamento a Yorkie, autorizando, por fim, a sua morte.

A ruiva foi "carregada" integralmente no sistema de San Junipero e explicitamente fica feliz por sua decisão, Yorkie começa a questionar porque Kelly não se une a ela definitivamente, depois de sua morte, ao invés de passar apenas cinco horas semanais, limite estipulado pela empresa para que os sujeitos não viciem. Kelly recusa ingressar em San Junipero definitivamente, como seu ex-marido o fez. "Você pode ficar aqui para sempre", diz a ruiva. "Para sempre? Qual é a dimensão do sempre?", replica a agora esposa. Em um momento de tensão e já caminhando para o fim da narrativa, Yorkie pressiona ainda mais a amada, mostrando que, mesmo em sistema virtual, ela poderia sentir, tocar nos objetos, ser *real*. "Eu tenho essa chance. Nós temos essa chance. Quero compartilhá-la com você", declara a moça que tinha acabado de entrar para a eternidade tecnológica. Percebe-se a insistência na ideia de segunda chance – ponto chave para as narrativas aqui dispostas. Yorkie acredita estar vivendo uma segunda vida e vê nisso a oportunidade que não teve no transcorrer da vida: a de ser quem realmente é.

Yorkie comemora, feliz, o seu ingresso definitivo em San Junipero. Ou seja, ao morrer, através da eutanásia, sua consciência é alojada nesta realidade simulada – onde vivem, pela segunda vez, outras pessoas que já morreram. Esses aparecem, já que o foco é na história de amor das duas protagonistas, em segundo plano, mas sempre com uma qualidade: a alegria ou a euforia. Em San Junipero, não há espaço para drama – como a própria Kelly afirma, quando sua relação começa a ficar mais complicada, que ali era espaço da diversão. Logo, torna-se local da felicidade. E esta seria, talvez, a maior herança escatológica que a contemporaneidade tem ainda em mente: o paraíso significa hodiernamente menos um espaço de transcendência reluzente próxima ou no seio de Deus, e mais um local de felicidade eterna, de júbilo e de festa. José Maria, em A Segunda Vida, é recebido no céu por uma festa que teria demorado "dois séculos, ou, pelas nossas contas, quarenta e oito horas" (ASSIS, 2005, p. 95). Em *San Junipero*, no início da narrativa, Kelly afirma que ali era uma "cidade baladeira" – comprovado desde os primeiros minutos com a incessante felicidade e danças, em todos os lapsos temporais, na discoteca do *Tucker's*.

Este é outro elemento pertencente à escatologia – a felicidade paradisíaca, sinônimo de prazer, de vivência harmoniosa, de algo idílico até os dias atuais. A recorrência de se recuperar a instância paradisíaca, quando as narrativas o fazem, também pertence a uma tradição religiosa que ecoa até os dias atuais – o paraíso sempre foi espaço de canto, de música, onde os bem-aventurados estariam em constante júbilo e louvor a Deus, sendo contínua tal representação no discurso eclesiástico. No episódio da antologia, a música, além de grande caráter significativo para composição da história, como matriz do pensamento audiovisual, também está atrelada à alegria deste céu virtual, sendo, portanto, tanto parte como efeito das imbricações narrativas. A presença musical em *San Junipero* é elemento essencial para pintar o quadro paradisíaco.

Para poetas da antiguidade clássica, seria fonte de "harmonia universal, do curso dos astros, do movimento dos elementos, do acordo entre a alma e o corpo e entre o homem e o universo" (DELUMEAU, 2003, p. 220). Essa concepção filosófica da música iria se perpetuar e retomar sua popularidade na Europa renascentista, dada a proposta de recuperar os preceitos clássicos platônicos e aristotélicos. Contudo, durante a Idade Média e após a Contrarreforma, a música perde seu estatuto divino, tornando-se culpada, ou minimamente suspeita, da tentação extremamente terrena, da fruição violenta, dando expressão e vazão a sentimentos por demais humanos. No decorrer da Idade Média, influenciada por filósofos e teólogos como Santo Agostinho, a postura diante da música era dualística: por causa da tentação do pecado original, na terra, e era tida como fonte de tentação, mas, por outro lado, no céu, é sinônimo de júbilo e de alegria, assinalando a felicidade dos eleitos. A postura mais fechada diante da execução de canções ou melodias foi igualmente adotada pelo protestantismo de Lutero e de Calvino, que assumem uma reação mais séria diante da prática e dos discursos eclesiásticos, sendo tida como uma forma de desvio da crença. A atitude mais aberta à música foi reiterada durante o Humanismo, tornando-se presente em todas as esferas sociais e, dessa maneira, na iconografia escatológica. Sobre este ponto, convém expressar os exemplos dados por Delumeau (2003, p. 240):

> Ela [a música] governa a harmonia das esferas. Ela permanece um remédio contra a melancolia, utilizado pelos jovens florentinos do Decamerão e preconizado por Ambroise Paré. [...] Mas daí em diante a música é muito mais que isso. Tornou-se sinônimo de felicidade – no céu e na terra – e a indispensável companheira do amor. Ora, no céu, só haverá amor.

Não é à toa que n'*A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, anjos e santos estão em constante alegria, acompanhados por instrumentos musicais. No poema dantesco, as almas do paraíso são clarões que cantam e dançam, sendo basicamente feitas de música e de luz –

inclusive, imagens que serão perpetuadas também pelo barroco, ao criar esculturas e pinturas de anjos que constantemente estão acompanhados de harpas ou cítaras. Após este período, da mesma forma que ocorre com o discurso católico, há um constante afastamento da música e da religião, dada a dessacralização do cotidiano – os ritos litúrgicos começam a ser entoados e lidos mais que cantados ou acompanhados de acordes instrumentais, enquanto que, na sociedade, a música encontra amparo e receptividade, e sua expansão torna-se elementar para a cultura da era moderna – do desenvolvimento da música clássica e elitizada, ao seu perfil evasivo, explorado pela Comunicação de Massa. Enfim, a presença da banda sonora em *San Junipero*, um dos episódios com mais canções de toda a série (há episódios que não há nenhuma música, apenas melodias que acompanham a narrativa de maneira bem distante), justifica-se duplamente: é incremento do enredo, ressignificando ou reafirmando sentidos da narrativa audiovisual, e igualmente é parte da pintura de um quadro paradisíaco, afinada com as influências renascentistas presentes no texto televisivo.

Continuando pelo enredo: a afrodescendente é resiliente às tentativas de persuasão de Kelly a ingressar para sempre no sistema e possui uma explicação. Por 49 anos, ela foi casada com Richard, que adoeceu gravemente depois da morte da filha do casal, aos 39 anos. Durante seu processo enfermo, ofereceram a ele a oportunidade de ingressar em San Junipero, porém recusou, pois sua filha não teve essa chance – e sem ela, ele não poderia. Kelly revela maior apreço à memória da família do que a crenças metafísicas, já que afirma: "Eu gostaria de acreditar que ele está com ela, que estão juntos, mas não. Acho que não estão em lugar nenhum, [...]", desvelando uma das sensibilidades do homem contemporâneo quanto à morte e à vida além-túmulo: como visto, com a emersão da ciência no bojo da sociedade, intensificada ainda mais pelas Revoluções Industriais e mudanças nas dinâmicas sociais, a atitude torna-se mais cética face assuntos escatológicos ou possibilidades de prolongamento da alma em outros planos espirituais. A questão de Kelly, assim, não é religiosa, mas, primordialmente, referente à memória das pessoas que ela amou.

Nervosa com o diálogo, e com pouco tempo para meia-noite, Kelly sai em alta velocidade com seu jipe e avança em uma estrada fechada. Ao bater incidentalmente, é lançada pelo para-brisa, rolando no chão. Se fosse no mundo real, obviamente e minimamente, ela sairia ferida – entretanto, no sistema da eternidade de *San Junipero*, após instantes deitada no chão, ela não sofre nenhum arranhão, como já havia percebido ao dar um soco no espelho do Tucker's e começa a se erguer, quando vê Yorkie oferecendo-lhe ajuda para levantar. Antes que elas pudessem se tocar, o relógio marca meia-noite. A tela volta a escurecer. Yorkie fica no sistema. Kelly, a senhora da vida real, desperta agitada.

Cabe, neste momento, fazer algumas considerações quanto ao caráter dessa regeneração "física" presente na narrativa – ao socar o espelho, no meio do episódio, Kelly não se machuca. Ao avançar sobre a pista interditada, sendo lançada à terra, não sofre fraturas. No céu de *San Junipero*, há segurança. Não há problemas, mazelas. Os moribundos no plano da realidade tornam-se sãos, sem resquícios de sua fragilidade humana. Embora seja efeito de um mundo virtual, em que a fisicalidade é abolida em detrimento de uma vivência não-corpórea, a instantânea cura à qual estão submetidas as almas simuladas, coincidem também com a concepção tradicional de paraíso renascentista. Na esteira da escatologia cristã, no reino dos céus, na Jerusalém celeste, gloriosa, impetuosa e infinita, a felicidade advém da abolição do contrato frágil da natureza humana – a dor, a doença, o sofrimento:

> Lá estão as verdadeiras riquezas, os tesouros de sabedoria, a vida feliz e duradoura. Lá está o pleno poder, pois toda fraqueza está ausente e nada falta à força. Lá está a plena sabedoria, pois toda a ignorância está ausente e nada falta ao verdadeiro conhecimento. Lá está a felicidade suprema, pois toda a adversidade está ausente e nada falta à bondade. Lá está a plena saúde, pois há plena caridade. Lá está a pena beatitude, pois há plena visão de Deus. Pois a visão está no conhecimento, o conhecimento, no amor, o amor, com o louvor, o louvor, com a segurança e tudo isso eternamente. (DELUMEAU, 2003, p. 204)

O paraíso é o local da segurança eterna por excelência. O símbolo da infinitude, o tempo é abolido, uma vez que ele seria a fonte da mudança, e, para uma teologia calcada nos ditames platônicos e aristotélicos de matéria/espírito e imperfeição-perfeição, a mudança, a transitoriedade da vida causa adversidades, problemas e infortúnios. Os eleitos estão, portanto, diante de uma realidade que não se altera, que não se transforma, em uma estabilidade definitiva, graças à anulação do tempo – princípio da vulnerabilidade humana e todas as suas vicissitudes, como as doenças, o desestímulo, a senilidade, o medo e a intemperança. No episódio da série, o tempo é suprimido para aqueles que já habitam essa realidade simulada, sendo um problema maior para aqueles que são turistas no projeto, os quais possuem um limite de uso para evitar o vício.

Em síntese, em *San Junipero*, há a renovação, em vias científicas, de um dos sentidos mais íntimos da carga significativa do paraíso cristão. O *pue aeternus*, ou seja, a busca pela juventude eterna, foi fonte da iconografia escatológica durante milênios – não sendo abandonada em nenhum dos períodos históricos. Na realidade, esta é uma questão muito cara ao próprio ser humano: no transcorrer dos séculos, principalmente após as Revoluções científicas, não seria a busca pela juventude e a manutenção da vida o grande motor que

impulsionou o homem à ciência? É perceptível que, na contemporaneidade, a busca pela juventude está em todos os lugares – tornando-se, inclusive, marca destes tempos. De acordo com dados e relatórios, nunca se consumiu tantos cosméticos como atualmente. Inclusive, o próprio Brasil é o quarto maior consumidor deste tipo de produtos, perdendo apenas para os Estados Unidos, a China e Japão (BABADOBULOS, 2018). Além disso, o país também é o segundo em intervenções estéticas (GRAMINHA, 2017), que possuem uma procura cada vez mais alta em todas as sociedades ocidentais. A sociedade hodierna é reflexo da busca pela beleza iniciática e pueril: a tentativa de conservação e apagamento dos indicadores da velhice joga luz em um dos aspectos mais humanos, rechaçados pela modernidade – a consciência da senectude e da efemeridade da vivência humana deve ser afastada, prolongando-se, ao menos esteticamente, a vida. A fuga da condição humana marca os dois últimos séculos, mas já se faziam presentes nos discursos escatológicos da fundação cristã – agora, devido aos avanços técnico-científicos, o ser humano tem a oportunidade de estender e prorrogar esse encontro malquisto com a velhice, com a doença e, por consequência, com a morte, o que é representado no desfile de jovens que cantam, que dançam e que se divertem, em uma alegria incessante no céu de *Black Mirror*.

Aqui, cabe realizar um comentário que pode passar despercebido, mas não para esta tese: no início da narrativa, Yorkie assusta-se e recusa jogar *Top Speed* por rememorar seu próprio desastre e sua prisão corpórea no plano real. Quase no final da narrativa, após o confronto entre as duas esposas, Kelly revive o acidente que deixou a amada em estado vegetativo – para este trabalho, seria uma forma da narrativa encerrar em si mesma. A dor sentida por uma através de uma experiência traumática torna-se a da outra também – em mais uma narrativa de *Black Mirror*, a utilização da mecânica do espelhamento: o que ocorreu no passado de Yorkie é refeito por Kelly, invertendo seus papeis. Antes era Kelly a mais livre, entretanto a ruiva se desvencilha do passado e lança-se sem medo na realidade simulada, revelando que a afrodescendente estava mais presa às antigas memórias e práticas do que demonstrava.

As últimas sequências do episódio mostram o estado de saúde da verdadeira Kelly se deteriorar. Com uma acompanhante de um lado e uma máquina de oxigênio do outro, observando o horizonte da sacada, ela então profere reticente: “Está na hora. Levando tudo em consideração, acho que estou pronta”. A cuidadora curiosa indaga: “Para o quê?”, obtendo uma resposta definitiva da senhora: “Para o resto.”.

A análise das cenas pré e durante-créditos, por fim, atinge a interpretação de que o telespectador foi lançado à representação do paraíso contemporâneo realizada pelos criadores de *Black Mirror*. É necessário sintetizar que, de modo geral, a maior influência sígnica desse

episódio foi a arte produzida no fim do período medieval até a renascença. Embora a virtualidade seja uma das marcas do período compreendido pela arte barroca, e consista a base para o mundo digital, os signos aqui apresentados fogem da sensibilidade pós-reforma protestante – a vivacidade pela qual é traduzida a experiência em *San Junipero*, permeada de cores, luzes, música e alegria dos eleitos (aqui, no caso, consumidores e clientes) aponta para uma tradição que apregoava a corporificação, transferindo para o plano metafísico as características da realidade palpável. Além disso, a ideia de *homo viator*, cunhada por Le Goff, é sentida ao passo que o episódio incute na consciência do leitor a percepção de que a vida humana é transitória, encarada como uma espécie de passagem. Entretanto, e em uma esteira não contrária, mas paralela a esta, é um céu que mantém sua posição de mundo paralelo sentido após Reformas, sendo dessacralizado, desmistificado e estilhaçado pela força da ciência e pela solidificação da autonomia do pensamento.

Esse espírito contemporâneo é perceptível diante do espelho de *San Junipero*: o paraíso aqui é secular, sinônimo de felicidade eterna e promovido pelas revoluções da ciência. Todavia não esteja ileso de retomar signos presentes e perpetuados pela cultura, em um *continuum* semiótico, a obra retrata a percepção de Brooke e de Owen acerca das cogitações escatológicas de um futuro próximo, ainda que muito atual. E as sequências a seguir consideradas sintetizam o esforço de seus autores em pintar esse cenário paradisíaco – talvez servindo, futuramente, como índices das ânsias e das necessidades dos indivíduos hodiernos.

Após a idosa Kelly afirmar que estava pronta para "o resto", há um corte na cena – mostrando logo a seguir um avião alçando voo sobre os rochedos litorâneos. Yorkie surge, caminhando até seu carro, e, ao fundo, um cenário bucólico figura com destaque – que se pressupõe ser a pequena cidade de San Junipero – e dos montes cobertos de verde pastagem. A protagonista entra no carro e coloca uma fita cassete – então, a matriz sonora é preenchida e começa a tocar o *hit* de 1987, de Belinda Carlisle, *Heaven is a Place on Earth*, abrindo os créditos da narrativa. Esta foi a música que surgiu no início do episódio, apenas de fundo, anunciada pelo locutor da rádio – dessa forma, a história propõe-se de maneira cíclica: seu início já apontava para seu final. A letra da canção torna-se a chave da interpretação do episódio, aos modelos de Umberto Eco, ao inferir diretamente no assunto abordado pela exibição: seria esse o paraíso?

"*Ooh, baby, do you know what that's worth? / Ooh, heaven is a place on Earth / They say in heaven, love comes first / We'll make heaven a place on Earth*" (CARLISLE, 2019). A canção reafirma a interpretação aqui desenvolvida: esse é o paraíso, construído na própria Terra, construído pelos seres humanos e onde o amor vem em primeiro lugar. Se restavam dúvidas

quanto ao caráter e à aura dirigida ao sistema de realidade simulada pela série, esta é praticamente dada ao telespectador atento e consciente. Porém, a matriz sonora, individualizada, ou seja, sem estabelecer relações com a matriz visual ou verbal, pode acarretar leituras aberrantes. Sozinha, a letra da canção aponta para a felicidade que determinado indivíduo sente ao estar com a pessoa amada. Aplicada ao enredo, uma percepção diferente é outorgada à música: Kelly estava receosa quanto ao ingresso definitivo ao sistema de San Junipero, enquanto Yorkie a pressionava a ficar, ou seja, a morrer na vida real – o que significaria abandonar, ao menos um pouco, a memória do marido e da filha para se jogar na felicidade recém-descoberta ao lado da ruiva. Uma felicidade idílica. Em um local virtual. Sob representação bucólica e cheia de cores e música. Como a percorrida por Yorkie na apresentação dos créditos, dirigindo seu conversível em meio ao pasto, com cabelos ao vento – enfim, livre. A decisão de Kelly, portanto, resumiria-se em: morrer e ir para lugar nenhum, como Richard e Alison – posição que ela assume no decorrer da narrativa, ou morrer e ir para o paraíso tecnológico.

É então que a parte instrumental da canção assume um ritmo maior e mais forte – enquanto que o ecrã reafirma para onde Kelly está indo – o que seria o "estar pronta para o resto"? Em uma sequência de três tomadas, o telespectador depara-se com o fluido injetado para a eutanásia da moribunda – que sobe pela tela. Em seguida, é registrada Kelly deitada de olhos fechados e a câmera começa a esfumaçar, a perder o foco. A terceira tomada é a mais significativa: o caixão de Kelly é enterrado na mesma sepultura de seu ex-marido e de sua filha – interessante o jogo de câmera proposto: ao invés de focalizar o caixão descendendo, é dado destaque à lápide que parece subir. Unindo as imagens, desde o avião que levanta voo até a subida da lápide, percebe-se a escala e a preferência pela verticalidade, clássica representação da entrada no paraíso desde a Idade Média. Kelly vai para cima, em um movimento ascensional em direção a San Junipero.

E essa leitura comprova-se pelas reflexões em torno do paraíso que aqui foram propostas. Durante o processo de laicização das representações paradisíacas, houve também um outro movimento: a da valorização dos reencontros no além com os seres amados – principalmente a partir do século XVIII. Como visto acima, o "paraíso" deixa se ser evocado concretamente e, em seu lugar, imperou o costume de se referir ao "além", a um espaço, nada definido, onde as pessoas voltar a encontrar os entes queridos. É hábito na contemporaneidade, ao consolar alguém em luto, apostar na ideia de que a pessoa está descansando em paz e se reencontrando com as pessoas que amou na vida. O paraíso torna-se esvaziado do divino e preenche-se do contato humano significativo para cada indivíduo.

> Sobretudo no Ocidente, manifestamos hoje grande necessidade de sociabilidade, de convívio e de comunicação. Essas palavras são repetidas constantemente nas conversações e na mídia porque nossa civilização corre o risco de se tornar, ou já é, uma soma de solidões. Ora, o cristianismo sempre opôs às incompreensões e aos conflitos deste mundo a esperança de um mundo futuro em que haveria apenas amor e transparência recíprocos e em que a comunicação de coração para coração seria límpida como cristal, e permanente. (DELUMEAU, 2003, p. 483)

Diante de um mundo inconstante, permeado de crises, inseguranças e medos, o paraíso não é mais uma questão puramente religiosa, mas se torna afago para a solidão terrena. A valorização dos reencontros no plano metafísico desenvolveu-se, inicialmente, em um mundo protestante, no século das luzes, apregoando a convicção de que o amor terrestre continua no além, principalmente relacionado às pessoas que partilharam a vivência na Terra. Essa concepção foi absorvida igualmente pelas religiões de matriz cristã, que, desde o século XIX, expressa em seus discursos o grande desejo dos vivos em reencontrar no além-túmulo os seres amados. Essa nova atitude é mais afetiva que descritiva, sendo expressão de comemoração ou rememoração dos entes já mortos. Citando Ariès, Delumeau (2003, p. 494) fundamenta: "Até o começo do século XX as preces pelos mortos tornaram-se "a devoção mais difundida e mais popular da Igreja católica". Nos dias atuais, em alguns países, o Dia de todos os mortos, que foi fundado no século IX, e Finados em outras localidades, levam multidões aos cemitérios para prestar homenagem aos que já partiram, mantendo a relação entre as pessoas vivas e a memória dos mortos. Em comum, essas atitudes demonstram uma relação de amparo, um discurso de consolo, de alívio, que antes esteve, sim, presente nos traços escatológicos sub-repticiamente, porém agora se faz explícito.

Ocorreu um profundo processo de "desmitologização" das religiões, sendo sentida mais profundamente em localidades de grande desenvolvimento técnico-científico. Delumeau cita a fala do teólogo protestante Rudolf Bultmann, do século XX, que, de dentro do seio cristão, explica a visão predominante:

> [...] a esperança de "ir para o céu" depois da morte esteve ligada "à velha imagem mitológica representando o mundo transcendente e divino da salvação e da luz como uma esfera situada no espaço cósmico que se encontra acima de nossa terra". Mas "nós aprendemos que é absurdo falar de alto e de baixo do universo. A vinda do Cristo sobre as nuvens é uma representação que já não podemos honestamente conceber". (DELUMEAU, 2003, p. 460)

As representações divinas ou discursos supersticiosos sobre o paraíso foram despovoados. Os seres divinos, de carne e osso, surgem em imagens, mas não são concebidos mais como verdade totalizante. Persiste, sim, a crença em um plano metafísico, não palpável, referido como "além", onde as almas das pessoas que se amam estariam no amor de Cristo. Depois de duros golpes sentidos pelas religiões nos últimos séculos, deixa-se de conceber o paraíso como realidade física, para ser vislumbrado como um outro plano do espírito e da alma humana – não tomando forma, não estipulando níveis, como outrora faziam. Em diversas vertentes do cristianismo, os pregadores, padres ou pastores distanciam-se da querela renascentista, descrevendo o paraíso constantemente mais como local da paz, da vivência com o outro e com Deus, de sentir o amor divino, sem ao menos prenderem-se à tentativa de descrição dos elementos já integrantes do universo pós-túmulo.

Neste ponto, mais uma vez, as narrativas machadiana e audiovisual aqui analisadas voltam a se interpenetrar. O signo do paraíso, presente em ambas as composições, carrega, além da sua representação, o caráter da escatologia dos tempos pós-industriais – enquanto sobre a morte se almeja uma segunda oportunidade, face a uma vida desconcertante, caótica e permeada de crises. Em ambas as representações, o medo da vida torna-se preponderante traço da conjuntura narrativa empreendida tanto por Machado de Assis quanto por Charlie Brooker. José Maria tem medo de quase todas as possíveis consequências negativas das ações meramente humanas; Yorkie rechaça temerosa, em sua primeira vida, o confronto com os pais sobre a sua identidade; Kelly receia abandonar, em sua pós-vida, a memória de sua família. O sentimento de temor, cautela e cuidado eclipsa, em verdade, um sentimento caro ao estatuto da modernidade: o apagamento da identidade, da memória individual e da construção de suas escolhas, numa espécie de predestinação, impostas aos seres humanos desde o seu nascimento. O paraíso como júbilo coletivo compartilhado, no qual os sujeitos podem existir sem se preocuparem com o que são e com o que transmitem suas decisões, é uma metáfora para a libertação do estatuto condicional da liberdade impetrada no seio das sociedades ocidentais após a industrialização. Caso a segunda oportunidade (a segunda vida, em sentido ficcional) não seja suficiente ao indivíduo, repetindo-se a contínua caminhada por uma corda-bamba de inseguranças e temores, até mesmo o Diabo pode escarnecê-lo.

> São as incertezas concentradas na *identidade individual*, em sua construção nunca completa e em seu sempre tentado desmantelamento com o fim de reconstruir-se, que assombram os homens e mulheres modernas, deixando pouco espaço e tempo para as inquietações que procedem da insegurança *ontológica*. É nesta vida, neste lado do ser (se é que absolutamente há outro

> lado), que a insegurança existencial está entrincheirada, fere mais e precisa ser tratada. (BAUMAN, 1998, p. 221, grifo do autor)

A crença e a representação do paraíso em narrativas modernas explicitam o caráter de construção e desconstrução cotidiana da identidade dos sujeitos, pautada na dinâmica da inscrição-apagamento de traços comportamentais e da seleção, mesmo com feitio consumista, de suas escolhas, que dissolve, por sua vez, toda a carga existencial e essencialmente humana. E continua o sociólogo polonês:

> Ao contrário da insegurança ontológica, a incerteza concentrada na identidade não precisa nem de benesses do paraíso, nem da vara do inferno para causar insônia. Está tudo ao redor, saliente e tangível, tudo sobressaindo demais nas habilidades rapidamente envelhecedoras e abruptamente desvalorizadas, em laços humanos assumidos até segunda ordem, em empregos que podem ser subtraídos sem *qualquer* aviso, e nos sempre novos atrativos da festa do consumidor, cada um prometendo tipos de felicidade não experimentados, enquanto apagam o brilho dos já experimentados. (BAUMAN, 1998, p. 221, grifo do autor)

Dessa forma, a felicidade prometida pela organização da vida, no projeto de civilização moderna, não é experienciada em sua totalidade, uma vez que há um grande número de empecilhos que barram o acesso: as crises e os abismos sociais, a estigmatização de grupos, a maquinação das relações humanas, a utilização de dispositivos de controle sobre os corpos, entre outros. Como já desenvolvido nesta tese, a liberdade individual foi o principal escopo das diversas revoluções e conflitos no decorrer da História, sendo, ao menos em cogitação, o amparo e guia da solidificação do pensamento pós-iluminista de um projeto de civilização. Entretanto, a individualidade nunca esteve realmente livre de contratos, de tolhimentos e de reformulações na modernidade sólida ou na líquida. A promessa de uma vida autônoma aos indivíduos por meio do pensamento racional e da tecnologia veio acompanhada de uma constante segregação, de uma barreira para seu acesso: não são todos os indivíduos que, como José Maria, possuem a graça de receber um bilhete premiado; não são todos que, como Kelly e Yorkie, conseguem usufruir dos aparatos tecnológicos, já que não se trata de uma política social, mas, antes de tudo, de uma empresa – estando a vida e a morte, assim, submetidas igualmente a dinâmicas essencialmente excludentes.

> É um paradoxo (ou talvez nem tanto um paradoxo, afinal) e ironia da história (ou talvez não uma ironia, afinal) que um oferecimento realista (de qualquer maneira, mais realista do que alguma vez antes) de imortalidade biológica seja prometido pela *ciência*, numa época em que a mensagem *cultural* é o excesso ou redundância de vida, e quando, por conseguinte, o impedimento, a

> prevenção e limitação da vida se transforma em valor culturalmente aprovado e incentivado. (BAUMAN, 1998, p. 197)

É a constante privatização das instâncias da vida, que prevê a seleção de traços individualizantes, limitando suas expressões, que faz emergir na ficção o desejo de superar tais dinâmicas tolhedoras, do cuidado excessivo com a prática da vida, já que, no mundo da produção industrial, utilizando-se um sentido mais figurativo, a suposta falha na esteira de montagem da individualidade também significa a anulação dos corpos estranhos e sua demissão dos contratos sociais. Assim, o paraíso restabeleceria, em um Pentecostes eterno, a harmonia entre os homens e a plena vivência – tão fragilizada no plano terreno. Esse é o paraíso da contemporaneidade: não há uma formalidade quanto a concretude paradisíaca – os verdes campos, o caminho à luz dourada, a legião de santos e anjos à espera dissolve-se para dar espaço à referência a um lugar de paz, de reencontro com parentes que já partiram, com um reencontro espiritual de si mesmo.

> Entre os crentes a esperança dos reencontros além-túmulo, e entre os não-crentes o desejo melancólico do que lhes parece uma hipótese irrealizável, caracterizam há mais de um século a maneira de viver a morte de outrem: o que é provado por confissões diferentes, mas concordantes. (DELUMEAU, 2003, p. 501)

Destarte, na contemporaneidade, a vida além-túmulo torna-se um apaziguador discurso frente ao caótico frenesi cotidiano e suas inconstâncias. Talvez seja percepção aguçada do discurso religioso em compreender e absorver as nuances de seu tempo, porém é perceptível a coerência da escatologia com sua contemporaneidade, apontando para o além que não se consegue fazer na realidade do paraíso tecnológico. Obviamente, em algumas regiões com menos desenvolvimento tecnológico ou urbano, as matrizes religiosas ainda estão impregnadas de arcaísmos, de referências antepassadas que perduram pela tradição. Entretanto, não negam o caráter afetuoso, tranquilizador, emotivo e harmonizador que a maioria das religiões hoje apresentam, muitas vezes, em alguns casos, assumindo um feitio mais incentivador e motivador das pregações ou orações. Se no passado, a vida após a morte era fonte de dúvidas, nas modernidades, "é a *vida antes da morte* que oferece percepções cercadas de incerteza" (BAUMAN, 1998, p. 219, grifo do autor). A escatologia contemporânea é um dos catalisadores que exprimem a inconsistência deste século, propulsora do mal-estar da atualidade.

O paraíso na cultura ocidental da atualidade assemelha-se a um feriado religioso – a uma festa de todos os santos. Na entrevista mencionada anteriormente, para a *Vulture* norte-

americana, o criador da série afirmou que a ideia central do episódio, em processo de criação, foi a de representar um espaço, um parque temático, que mantivesse o universo de outro episódio, *Be Right Back*, analisado em sequência nesta tese. O mote principal deste parque seria, assim, o conceito essencial de paraíso – todos os entes queridos encontrar-se-iam nesse ambiente, como se fosse um grande feriado (BROOKER et al., 2018). Obviamente, aí reside o cerne de *San Junipero*, após sua roteirização: a ênfase no paraíso como esperança de sociabilidade plenamente bem-sucedida (DELUMEAU, 2003, p. 16) – que aliás seria uma das promessas do projeto de civilização pautado na racionalidade – coincidindo com o espírito escatológico da contemporaneidade.

Nos últimos instantes do episódio, Yorkie e Kelly, agora mortas, porém vivas dentro do sistema, encontram-se e, pela estrada em um conversível, dirigem-se rumo ao sol no horizonte. Estavam, portanto, em direção à luz, no caminho para o paraíso – retomando, inclusive, o símbolo do clube *Tucker's* – por entre palmeiras, que significam a eternidade, há a estrada para o sol, para a felicidade luminosa. Ainda com a música de Belinda Carlisle ao fundo, e no plano da realidade palpável, o telespectador vislumbra a fachada do TCKR Systems – empresa que revela-se a detentora da tecnologia de realidade simulada na série – e seu símbolo também é uma palmeira: agora dentro da empresa, a câmera acompanha um longo corredor em que máquinas colocam pequenos dispositivos redondos em espaços pré-determinados. A filmagem, realizada em *contra-plongée*, ou seja, registrada abaixo dos olhos ou ao rés do chão, dá a impressão de um corredor escuro, infinito, onde as luzes desses pequenos dispositivos, que parecem um *pen-drive*, estão piscando, rodando em círculos. A imagem de dois desses aparelhos é colocada em plano detalhe, quando corta-se a cena, para focalizar Yorkie e Kelly em San Junipero, na pista do *Tucker's*, dançando e rodando, em meio a outras pessoas alegres – movimentos circulares, assim, que se complementam, encerrando o episódio.

Esse seria o paraíso na Terra que a música reafirma. A cena em que elas dançam felizes e desinibidas na pista, com outros indivíduos em volta se divertindo joga luz no paraíso da atualidade: o homem paradisíaco de hoje é o homem sociável. Face ao mundo experimentado pós-Revoluções científicas, mas principalmente após a metade do século XX, o sentido análogo da palavra "paraíso", além de reencontro e de local idílico, é o de utopia – um grande sonho, uma grande ilusão, que conforta os espíritos inquietos e oprimidos da modernidade.

> Segundo a fé cristã, ela designa não um lugar, mas um futuro além da morte ou, mais precisamente, além da ressureição. Pois o "diamante" da esperança nascida dos Evangelhos não é que os homens são imortais, mas que os mortos, ao chamado de Deus que os toma pela mão, saem do buraco negro da morte.

> Eles entram então em uma segunda vida, desta vez, eterna, mas que transcorre em condições ainda inimagináveis por nós. (DELUMEAU, 2003, p. 508)

É o advento da esperança de uma segunda vida – pois a primeira foi desgastada, alijada e usurpada pelos processos e pelas crises atuais. Sonhar com o paraíso não é só uma atitude de um crente – em menor ou maior grau, torna-se conforto para uma realidade bruta e violenta, seja a esperança do encontro com as pessoas amadas em vida, seja, em vias mais religiosas, gozar da felicidade plena no reino de Deus. O "estar pronta para o resto" colocado por uma combalida Kelly significaria para o paraíso da pós-modernidade, a sua segunda chance, ou seja, passar o resto da "vida" ao lado de Yorkie. Diferente de José Maria, de A Segunda Vida, as protagonistas de Brooker souberam aproveitar melhor a sua nova oportunidade. Mas tiveram que o fazer superando obstáculos presentes nelas mesmas: o medo, velho companheiro da humanidade que se faz presente ainda mais nos atuais tempos.

Antes de fazer a passagem para o próximo momento da tese, é necessário apenas fazer algumas considerações sobre a prática religiosa dos tempos atuais – para evitar equívocos na leitura ou verossimilhança com a realidade. Quando se é afirmado que a religião perdeu espaço nos dias atuais, em comparação com a realidade, em que grupos extremamente conservadores, pautados por ditames quase reformistas, tomam o poder pelo mundo, tais assertivas parecem equivocadas (deve-se notar que não é utilizada a palavra medieval como sinônimo de ultrapassado ou conservador: perto da prática eclesiástica da Idade Média, a atitude tomada pela Igreja a partir do Concílio de Trento e suas consequências demonstram-se mais pertinentes ao parâmetros conservadores da atualidade, sendo assim a ideia de medievalidade associada a prerrogativas reacionárias ou tradicionalistas torna-se um preconceito histórico, incutido na mentalidade ocidental pelo Renascimento e reafirmado pelo Iluminismo. Mais obscura que a postura tridentina, na esteira da cronologia do cristianismo, não há).

Todavia haja um movimento, nos últimos séculos, tendente à laicização da figura do paraíso e até mesmo das civilizações, dadas as evoluções da ciência e da tecnologia, a sociedade contemporânea experimenta uma realidade, no mínimo, dualística: de um lado, as constantes invenções e descobertas digitais empurram o ser humano para uma descrença em relação a representações místicas, estando, assim, a fé subordinada aos limites científicos e palpáveis do conhecimento sobre o universo e a existência humana; por outro, o testemunho de uma guinada religiosa em grande parte do mundo ocidental, sustentada, principalmente, pelas teorias da prosperidade, que datam seu surgimento em meados da década de 40 do século passado.

O aparente paradoxo entre ciência e religião explicita o mal-estar contemporâneo, descrito em sua gênese por intelectuais já no início do século XX. Face a um sistema civilizatório visivelmente opressor e exaustivo, a ciência não oferece conforto ou meios de superação individual ou coletiva das dinâmicas que espoliam e diminuem os indivíduos a meros objetos dentro da performance capitalista. Nas religiões, principalmente aquelas que apregoam o bom retorno de todos os esforços – inequivocamente capitais ou materiais – os sujeitos encontram exílio, esperança e promessas de um futuro "acerto de contas". Principalmente em países de formação colonial, em que predomina um capitalismo tardio, onde a maioria da população não desfrutou do progresso, por estar restrito a quem detém capital, grupos fundamentalistas florescem – e podem ser descritos como sendo fruto e fenômeno puramente deste mundo: diante das ânsias, das escolhas arriscadas, da falta de segurança, o ser humano, ainda mais aquele que se encontra à margem dos processos de formação, sendo, assim, não emancipado, vê em grandes líderes – que normalmente regurgitam a obviedade – a solução para sua angústia e desejo de libertação imediata e simples.

Vive-se, atualmente, o período da religiosidade contratual, personalizada. Grupos religiosos, como os fundamentalistas ou conservadores, nada têm a ver com religiosidade: na prática, encontram nos dogmas religiosos, por vezes abandonados até mesmo pelos chefes das igrejas, como é o caso dos papas ou ministros leigos, as justificativas para suas tomadas de ações ou pensamentos retrógrados. Não há um grande levante religioso na atualidade. O que se apresenta são pessoas ora perdidas, ora nefastas, explicitando o grande mal-estar dessa época: contra a inconstância, a abrupta tomada de decisão (inclusive, pelos outros), contra o receio da pobreza, a promessa de uma vida financeira melhor, contra a exploração, a ideia de domínio de sua própria história. Contra o caos vivenciado, a ordem aplicada através da disciplina e do vigilantismo. Dessa maneira, e para esta tese, fundamentalistas não estão no âmbito da teologia propriamente dita, mas, sim, devem ser analisados pelo viés da sociologia e das dinâmicas coletivas. O que rege realmente estes grupos não é a crença em Deus, mas encontram em "Deus" os preceitos que, na base das armas e da violência, defendem (e há algum deus nisso?).

3.4 A MORTE ESTÁ EM CASA

A Iniciativa 2045 descrita anteriormente nesta tese é um projeto audacioso concebido pelo russo Dmitry Itskov (EMPRESÁRIO..., 2013). A ideia de se conceber um prolongamento pela máquina da vivência humana coloca em evidência diversos questionamentos que trazem um dissabor aos mais entusiastas desse tipo de revolução tecnológica: das reflexões ético-morais a indagações escatológicas, caso consiga se manter, essa proposta estremece as relações

do homem com seu mundo por suspender pressupostos e fundamentos que acompanham a existência do homem desde o advento das organizações civilizatórias. A dicotomia vida e morte mostra-se, em grande parte, basal às mentalidades e à organização espaço-temporal da humanidade, a qual, por sua vez, entraria em conflito com suas crenças e suas noções (sejam metafísicas, sejam científicas). Além de *Black Mirror*, outra série, *Westworld*, criada pelo canal HBO, explora este universo onde androides, dotados da transposição da consciência de pessoas já mortas, povoam uma espécie de parque de diversão, o qual serve como ambiente de total expressão do caráter destrutivo do homem: a violência física, o abuso sexual e a tortura tornam-se os chamarizes para os visitantes humanos.

Em termos freudianos, abolida a distinção entre vida e morte, dados o prolongamento da primeira e o afastamento da segunda figura, a pulsão de morte, isto é, o instinto destrutivo do ser humano, sobressair-se-ia sem limites, uma vez que a pulsão de vida, ou a libido das experiências humanas, voltar-se-ia à superação desse elemento até então vital e preponderante para a manutenção da matéria vivente. É diante da figura da morte que, psicologicamente, reconhece sua mortalidade, fazendo com que a pulsão de morte dê espaço, com o tempo, aos instintos de preservação da vida. Séries como as duas mencionadas acima exploram, em vias da distopia, as possíveis reverberações desse tipo de inovação que o mundo tecnológico está delineando, com a expressão máxima da violência e da melancolia, em vias patológicas, humanas, destacando o caráter mais perigosamente narcísico do ser humano atual. Entretanto, essas narrativas tornam-se ambivalentes: apontam concomitantemente a um universo distópico da mesma forma que reafirmam metaforicamente as relações que já se fazem no presente.

E as visões do paraíso, desenvolvidas no capítulo e no tópico anteriores, reafirmam a atualidade desconcertante dessas narrativas, bem como já esboçam, relativas ao futuro global, as ânsias dos seres contemporâneos:

> Entre os crentes a esperança dos reencontros além-túmulo, e entre os não-crentes o desejo melancólico do que lhes parece uma hipótese irrealizável, caracterizam há mais de um século a maneira de viver a morte de outrem: o que é provado por confissões diferentes, mas concordantes. (DELUMEAU, 2003, p. 501)

São duas reações presentes no mesmo signo da escatologia: a constante experiência de superação da figura mortuária em uma sociedade em que a pulsão de morte, isto é, a destruição, pela opressão, pelo tolhimento ou pela violência, se faz recorrente. A reação ao caos é a tentativa, mesmo em vias forçosas, de reestabelecimento da ordem – e quando a ordem natural começa a ser suspensa, qual atitude se faria notar? Se o luto é a reação mais genuína diante da

perda de alguém próximo, superadas as amarras que vinculam o homem à morte, quais seriam os sentimentos vinculados a esse fenômeno? Embora não seja próprio desta tese discutir, cabendo a reflexões mais aprofundadas da filosofia, da teologia e das novas ciências – como a da informação – as indagações servem como trampolim para a argumentação que se almeja neste momento: partindo da análise dos materiais ficcionais de Machado de Assis e de Charlie Brooker, e como forma de encerramento das comparações empreendidas até este ponto, é momento de a atitude do ser humano hodierno diante da morte fulgurar. Após toda a trajetória empreendida por este trabalho, desde as manifestações paradisíacas no início dos tempos cristãos, passando pelas dinâmicas mortos-viventes, até as características da contemporaneidade expressas pelas comparações realizadas, foi produzido um vasto repertório para que a análise deste tópico flua e fique restrita ao vislumbre das atitudes diante da morte nas mentalidades das modernidades, representadas pelos objetos ficcionais.

3.4.1 Melancólicos

No capítulo anterior desta tese, amparada pelo trajeto nas mentalidades ocidentais de Philippe Ariès, foi traçado um panorama das atitudes do ser humano face a morte desde a Antiguidade Clássica até meados do século XVIII. Foi comprovado, assim, que a reação do homem diante desse acontecimento nunca foi o mesmo, dada a organização social e as práticas presentes em cada momento histórico. Da resignação, a morte domada em Ariès, passando pela expressão de um reflexão quanto à existência, a morte de si para o historiador, até o recalcamento aos assuntos escatológicos, a morte do outro, para o francês, foi perceptível identificar que o estatuto da morte nas sociedades ocidentais passou por um processo de contínua modificação, extremamente interligado às relações que se faziam proeminentes na esfera social, bem como as conquistas e modificações da concepção humana – ora ligada a preceitos deveras religiosos, ora escamoteada pelas urgências das dinâmicas em voga.

É perceptível que a reação diante da morte na atualidade nunca existiu. O fenômeno experienciado hodiernamente pode ser percebido como inédito, ao mesmo passo que se configura como a reverberação dos sentidos consonantes ao período do Romantismo, de grande salto industrial e demográfico, afastando-se dos terrenos puramente sagrados. Auxilia na presente exposição o trajeto realizado por meio da iconografia paradisíaca dos momentos anteriores deste trabalho: de uma aproximação corpórea, demasiadamente realista, passa-se à sobriedade e ao afastamento dos discursos e símbolos escatológicos da vivência terrena, arquitetada agora por ditames científico-racionalistas. Embora seja uma nova era para a História

da humanidade, tais acepções, como a da vida após a morte, ainda se fazem ativas nas mentalidades ocidentais.

> Até à idade do progresso científico, os homens admitiram uma continuação depois da morte. Constata-se desde as primeiras sepulturas com oferendas do musteriense e, ainda hoje, em pleno período de cepticismo científico, aparecem modos debilitados de continuidade, ou recusas obstinadas do aniquilamento imediato. (ARIÈS, 2000, p. 117)

Para Ariès, assim, a crença na vida pós-túmulo, bem como as condolências à figura finada e os processos de luto, fizeram-se presentes na evolução da raça humana, como marca inexorável da sua existência. Acreditar que a civilização ocidental moderna inventou o estado de luto ou o afastamento da figura da morte e torná-las como marcas das modernidades é um equívoco a ser corrigido sem titubear, uma vez que acarreta um anacronismo gritante e de uma superficialidade no conhecimento dos processos históricos. A morte, como é concebida na atualidade, é fruto de uma construção social que diz respeito à mentalidade de seu tempo, impregnada intimamente pelas dinâmicas instauradas tanto vertical quanto horizontalmente na sociedade. Nunca fora da maneira que se apresenta hoje. E daqui séculos ou milênios, também não será vislumbrada da mesma forma que se é hodiernamente. Entretanto, em todas as suas vertentes, a morte sempre atuou como fato importante, visível ou escamoteado, exercendo papel de índice das relações de seu tempo e dos inconscientes coletivos.

A dor diante da morte de um ente próximo, desde a antiguidade, é a manifestação de sentimentos naturais ao ser humano – durante a Idade Média, o luto ritualizou-se e poderia durar meses ou anos; já ao fim do período medieval, se tornou expressão máxima dos sofrimentos de uma pessoa, transformando-se, na época romântica, no culto à lembrança e na veneração à sepultura do finado. Durante este período, contudo, o corpo social impunha aos familiares um período de isolamento: primeiro, para resguardar a sociedade da dor alheia, aguardando a sua atenuação; segundo, para evitar que os familiares esqueçam muito cedo do morto. Na Literatura, principalmente em produções oitocentistas, é constante o número de viúvos e viúvas, por exemplo, que vivem isolados das relações, o que corrobora este distanciamento impugnado ao círculo social do morto (ARIÈS, 2012, p. 226-230).

Analisada, por fim, por meio de uma visão histórica, é possível compreender que a percepção do homem diante da morte alterou-se substancialmente no decorrer dos séculos. A sociedade moderna, então, ratifica a dinâmica anterior e desloca o luto para outra instância: “a reclusão fora então transferida do plano físico para o plano moral” (ARIÈS, 2012, p. 231). Do luto excessivo e sentimental, a modernidade desenvolve a negação, a anulação e o

silenciamento de qualquer expressão de tristeza, beirando a indiferença. Por outro lado, sua figuração é constante no imaginário tecnológico-midiático, porém não passa de uma representação, de uma imagem de instantânea fruição.

A morte, assim, passa de algo familiar, dolorosamente sentida, para objeto de interdição e de vergonha. Tal interdito é reafirmado pela modernidade e pelo advento das revoluções industriais – o homem-máquina distancia-se dos tremores excessivos causados pela sua chegada, internaliza as dores e o receio, evitando sua menção – de uma idealização que escondia seu medo atrás de uma máscara de fascínio e de exacerbada sentimentalidade, o ser humano passa a encarar a morte como uma ruptura que deve ser silenciada, que atrapalha o curso "natural" das dinâmicas sociais. Do século XX, a humanidade herdou o temor e a comoção à morte dos românticos, entretanto, sua atitude modificou-se:

> [...] a sociedade moderna privou o homem de sua morte, só a devolvendo caso ele deixe de usá-la para perturbar os vivos. Reciprocamente, ela proíbe os vivos de parecerem comovidos com a morte dos outros, não lhes permite nem chorar os que se vão, nem fingir chorá-los. (ARIÈS, 2012, p. 227)

As revoluções industriais, em países de forte desenvolvimento ou tardios, incutiram novas dinâmicas no seio da sociedade: "[...] em certos aspectos a mais perturbadora, é a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente" (HOBSBAWN, 2003, p. 25). A devoção à memória do morto e o luto excessivo face ao esgotamento da vida, revelam um valor ao passado das coisas muito presente nas sociedades pré-industriais. Após a instauração desse tipo de sociedade, as relações humanas se automatizam, se burocratizam e se desfazem de relações permanentes e duradouros com a sua anterioridade – uma espécie de ruptura com os modelos precedentes. Embora em localidades mais rurais ou com pouco desenvolvimento urbano a atitude de cultuar a memória antiga e se apiedar do sofrimento alheio ainda exista, o cotidiano capitalista-industrial reafirmou uma maior dinamicidade e instantaneidade das relações, sendo incorporado agora em expressões de maior silenciamento face a assuntos escatológicos.

> Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebata o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. (ARIÈS, 2012, p. 67)

A morte e sua representação, na modernidade, estão submetidas a um silêncio duplo, desta forma: no que tange à coletividade, advinda de relações midiáticas, em suas mais diversas formas e plataformas, é esvaziada de sentido, tornando-se um objeto, apta a ser consumida. Já no plano individual, quando concretizada no círculo afetivo, é suprimido qualquer esboço de sentimentos, de reações ou de discursos por parte dos envolvidos, jogando-a na taciturnidade. Tal conjectura é sustentada, inclusive, pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman, autor do conceito de modernidade líquida, o qual observou também em seu livro *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, obra publicada em 1997. Nessa, Bauman realiza um diálogo com o austríaco psicanalista Sigmund Freud ao interpretar os fenômenos contemporâneos e esboçar consequências de uma experiência pós-moderna. Em sua introdução, afirma perseguir e produzir um texto "capaz de fazer os leitores se debruçarem sobre coisas que tenderiam a não considerar" (1998, p. 11). Assim, para ele, a relação do homem hodierno com a morte e a ideia de imortalidade estabelece-se nos seguintes termos:

> A morte próxima de casa é dissimulada, enquanto a morte como um transe humano universal, a morte dos anônimos e "generalizados" outros, é exibida espalhafatosamente, convertida num espetáculo de rua nunca findo que, não mais evento sagrado ou de carnaval, é apenas um dentre muitos dos acessórios da vida diária. Assim banalizada, a morte torna-se demasiado habitual para ser notada e excessivamente habitual para despertar emoções intensas. (BAUMAN, 1998, p. 199)

A relação conflituosa do homem contemporâneo com a morte não é exclusiva de seu século. Ariès constatou tal percepção na sinuosa curva da modernidade, quando seus assuntos foram, paulatinamente, deslocados para a margem dos discursos, tornando-se tabu e sendo considerados potenciais distúrbios à ordem do projeto de civilização moderno. Neste, em uma lógica mercantil-industrial, indivíduos com uma maior expectativa de vida devem produzir mais para consumir ainda mais. O horror herdado dos românticos diante da morte do outro se torna "exorcizado pela sua onipresença, tornado ausente pelo excesso de visibilidade, tornado ínfimo por ser ubíquo, silenciado pelo barulho ensurdecedor" (BAUMAN, 1998, p. 199) e se demonstra incompatível com a regularidade da vida cotidiana.

Talvez a expressão mais significativa entre os séculos XX e XXI tenha sido a laicização do momento da morte: antes, assistida pelos familiares e acompanhada por religiosos, os quais exerciam cada vez mais influência, principalmente em épocas barrocas, agora apresenta um distanciamento imposto pela ciência, norte do modelo de civilização fundada a partir do século XVIII. Explicita, quanto a este ponto, o filósofo francês, arqueólogo do conhecimento, Michel

Foucault (1984, p. 110), em uma de suas obras essenciais, *A Microfísica do Poder*: “O grande médico de hospital, aquele que será mais sábio quanto maior for sua experiência hospitalar, é uma invenção do final do século XVIII”. A figura do médico, de sua equipe e do hospital torna-se preponderante e dita as normas e as regras a serem seguidas. Face o contínuo processo de higienização, fundado desde a retirada dos cemitérios dos centros urbanos, a morte torna-se uma questão de saúde prioritariamente, negligenciando o caráter religioso e familiar até então mais proeminente. “Entre 1930 e 1950, a evolução vai se precipitar. Esta aceleração é devida a um fenômeno material importante: o deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho” (ARIÈS, 2012, p. 85).

A morte em casa é uma morte suja, inconveniente e macabra. Com a evolução das ciências, principalmente da área médica e sanitária, os cuidados prestados ao moribundo deixam de ser oferecidos em casa para se transpor ao hospital. Antes, era espaço do apoio à cura, para, então, ser local onde se a evita e onde se a encontra. É o seu lugar privilegiado, nas expressões do historiador francês. Não é mera coincidência que, em países de forte tradição religiosa, principalmente cristã, existam tantos centros de apoio e auxílio à saúde com fortes tendências religiosas, uma vez que essa mudança no estatuto do local da morte não tenha sido abrupta: os trabalhos pastorais, pulverizados pela sociedade, através das ordens religiosas, presentes na história desde a Idade Média, desenvolveram trabalhos em paralelo ao clero litúrgico nas áreas de assistência a miseráveis e a peregrinos. Como expõe Foucault (1984, p. 101):

> O personagem ideal do hospital, até o século XVIII, não é o doente que é preciso curar, mas o pobre que está morrendo. E alguém que deve ser assistido material e espiritualmente, alguém a quem se deve dar os últimos cuidados e o último sacramento. Esta é a função essencial do hospital.

Tal característica possibilitou que, no decorrer dos tempos, os hospitais tornassem-se centros buscados por pessoas que necessitem de auxílio, abrindo as portas para o futuro ingresso, e definitivo, da morte em seus territórios. Por volta do Iluminismo, a maioria da equipe hospitalar estava realizando “uma obra de caridade que lhe assegurasse a salvação eterna. Assegurava-se, portanto, a salvação da alma do pobre no momento da morte e a salvação do pessoal hospitalar que cuidava dos pobres” (FOUCAULT, 1984, p. 102). Dessa maneira, a prática do corpo que formava estes centros não possuía fundamentação clara na ciência, sendo orientados pelas práticas religiosas, uma espécie de predestinação filantrópica que acolhia principalmente quem necessitava de abrigo e de cuidados – não é de se espantar que as palavras “hospedaria” e “hospital” possuam o mesmo radical latino *hospes*, de hóspede.

Escolhia-se morrer prioritariamente em casa até meados da Segunda Revolução Industrial – a presença dos médicos nas casas das famílias era o costume mesmo em casos mais graves. Com o passar dos tempos, o doente, de classes mais baixas a mais elevadas, começou a ser acompanhado dentro do próprio espaço hospitalar, ao passo que se aumentava a demanda pelos serviços da saúde. Porém, a mudança no conceito e na prática dessas localidades não é fruto somente, como destaca Foucault, das inovações técnicas e da guinada ao conhecimento científico, pois esteve vinculada primordialmente à instituição da disciplina sobre os corpos – tão cara ao período reformista. "Os mecanismos disciplinares são, portanto, antigos, mas existiam em estado isolado, fragmentado, até os séculos XVII e XVIII, quando o poder disciplinar foi aperfeiçoado como uma nova técnica de gestão dos homens" (FOUCAULT, 1984, p. 105), movimento acompanhado pelo exército e pelas escolas – um maior e mais eficaz uso dos dispositivos de controle social e dos corpos.

> Ocupados como estamos, tentando observar todas as prescrições e proscrições que a medicina moderna propõe, pensamos menos, se tanto, na vaidade suprema dessa observância. O resultado da desconstrução é que o inimigo invisível, a morte, desapareceu da vista, e do discurso. No entanto, o preço da desconstrução é a vida policiada do princípio ao fim pelas guarnições ubíquas do inimigo banido. (BAUMAN, 1998, p. 194)

Havia, assim, o início do processo que hoje é denominado de medicalização da vida, presença incessantemente no cotidiano do século XXI. E os desenvolvimentos da ciência e da tecnologia, à época do Iluminismo, auxiliaram nesse domínio sobre os homens, oferecendo as observações sobre o corpo e suas reações que reafirmaram mecanismos de controle, que asseguravam a vigilância e a disciplinarização às práticas do mundo. O maior saber médico conquistado começa a intervir diretamente na vivência cotidiana – eis a considerada criação da clínica, balizada, no pensamento foucaultiano, pela observação médica, pela disciplinarização do espaço hospitalar e de seus rituais, os quais influíram para a tomada individualizante e restrita da morte e da própria vida.

Assim, os últimos momentos do moribundo não se davam mais com contato familiar, que no período romântico sofria muito pela sua agonia. A morte torna-se um fenômeno técnico, de cuidado, dividida em várias etapas e que transcorria (até hoje, pode-se dizer) um maior tempo: "Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido." (ARIÈS, 2012, p. 86). A longa espera, a delonga na despedida, causaram um afastamento diante do convalescente – que deixou de ser domínio e de

conhecimento familiar, para passar às mãos do médico e da equipe hospitalar, os quais, por sua vez, começaram a praticar e a exigir um estilo aceitável de enfrentar a morte. A comoção exagerada foi retirada pela instrumentalização destes discursos do momento da morte, já que não era mais aceitável a dor exacerbada – e até os dias de hoje, em hospitais, o constrangimento coletivo face a um parente que grita, chora e gesticula é evidente. Toma-se uma atitude mais contida, lágrimas secas, choro para dentro e retirada imediata. O luto torna-se uma expressão deveras internalizada, exposta em todo o seu rebento a pouquíssimos ou a ninguém.

Cabe, neste momento, explicitar a concepção de luto, em vias freudianas. *A priori*, o luto, para a literatura do psicanalista, é um sentimento, um estado de afeição normal da natureza humana. Além disso, nas palavras do estudioso:

> O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. [...] É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo. (FREUD, 2013, p. 44)

A tristeza sentida diante da perda de alguém ou de um objeto abstrato de valor pessoal a algum indivíduo não é para a psicologia alvo de uma automática tentativa de restituição de um considerado estado normal da mente e do espírito, sendo vista como um trabalho subjetivo em andamento – para superação do esvaziamento sentido o sujeito remodela-se. O trabalho de luto é uma tarefa lenta e dolorosa onde não há apenas a renúncia do objeto de contrição ou de separação, a fim de se desassociar à ideia, à imagem ou à memória deste, mas, sim, como momento de transformação psíquica, pessoal e individual que é possível justamente em contato com o sentimento face ao objeto ausente. No artigo *Luto e Melancolia* (2013), Sigmund Freud corrobora tais circunstâncias de remodelamento interno à psique humana diante da perda significativa de algo ou alguém observando que em uma mulher é possível reconhecer traços dos homens com quem já havia se relacionado – logo, a subjetividade, os traços pessoais, o Eu freudiano, é definido, modificado, reestabelecido, enfim, esboçado por meio de um mosaico de características dos objetos perdidos ao longo da vida.

O luto, longe de ser um estado patológico da psicologia humana, demonstra-se como parte integrante no processo de autodescoberta e de autoconhecimento em sua renegação temporária ao universo exterior, comumente com símbolos que façam relembrar o objeto da perda, bem como a tentativa de sua substituição.

> Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido. (FREUD, 2013, p. 49)

Ou seja, o trabalho de luto é o sentimento momentâneo em que se perdem as referências de mundo, ocasionando nos sujeitos um ostracismo de caráter transitório – para que o objeto da perda seja sentido, ressignificando o eu e, enfim, voltando a um estado de "normalidade" da pulsão de vida (situação de retorno a uma condição estável, não anterior à perda, mas nova, tendo em vista os conflitos psíquicos geradores de uma subjetividade a partir desse conflito do subjetivismo do sujeito e a ausência do objeto). Contudo, na contemporaneidade, em plena via de extensão do espírito industrial, cujas características são a constante medicalização das circunstâncias vitais do ser humano e o interdito, proveniente desses procedimentos, relativos à figura da morte, o luto é rechaçado, escamoteado e, muitas vezes, dominado pelas forças exteriores aos indivíduos, como os antidepressivos e o contato com pensamentos otimistas de caráter tóxico. Na era da informação e da dissimulação burguesa, qualquer estado de tristeza torna-se sinal para intervenção medicamentosa, por exemplo, pois fere com os preceitos de felicidade constante, de produção automatizada e de manutenção de uma rotina cotidiana. É a medicalização em sua instância mais invasiva no fluxo vital do homem.

Ademais, por conta desse tolhimento à morte, e por consequência ao luto, alguns efeitos, dessa vez patológicos, são sentidos. Freud descreve, em certa contraposição a este, dois outros estados psíquicos relativos à perda ou à intensa tristeza relativa a ela: a melancolia e o estado maníaco. Deter-se-á inicialmente à primeira, a qual apresenta como motivos de seu surgimento não só a consternação diante do perecimento de outrem, como também "todas as situações de ofensa, desprezo e decepção através das quais pode penetrar na relação uma oposição de amor e ódio ou pode ser reforçada uma ambivalência já existente." (FREUD, 2013, p. 66). O estado melancólico, dessa maneira, está inscrito em uma constante troca dos componentes de apreço: enquanto no luto, o foco é propriamente o objeto perdido, já na melancolia, há uma expressão contínua do espírito narcísico da psique humana – o elemento da perda é substituído pelos ímpetos raivosos voltados, no pensamento freudiano, ao próprio eu, emergindo, em essência, a pulsão de morte, as tendências violentas e a autorrecriminação. O sujeito em estado melancólico, assim, posiciona-se como objeto de mortificação e de queixas, dada sua identificação com o objeto ausente – fortificando um ímpeto destrutivo, voltado para si como

também para outros – volvendo-se contra a perda por se reconhecer em demasia no que foi perdido, a ponto de se perder junto com ele.

Sob o aspecto da melancolia como um estado patológico proveniente do luto mal elaborado estão fundados os signos de Martha e de Dr. Belém, do episódio *Be Right Back*, de *Black Mirror*, e do conto Um Esqueleto, de Machado de Assis, ambos sob a dupla interdição da morte vivenciada desde a fundação da modernidade industrial do século XIX até sua vertente digital-tecnológica da atualidade: tanto sobre o acontecimento mortuário, quanto sobre o luto advindo dessa circunstância. Inicia-se pela análise da narrativa audiovisual criada por Charlie Brooker e dirigida por Owen Harris, pertencente à segunda temporada da série, de 2013, quando ainda estava sob tutela do *Channel 4*, canal televisivo britânico. No episódio, são apresentadas as figuras de Ash, vivido por Domhnall Gleeson, e Martha, interpretada por Hayley Atwell, casal típico da contemporaneidade: em uma noite de chuva torrencial, rememorando uma ambientação de produções de terror ou de suspense, fundadas sobre os símbolos do noturno, Ash aguarda no carro, visualizando pelo celular diversas mensagens com o rádio transmitindo notícias ao fundo, quando sua companheira chega com dois cafés em mãos: dada a sua imersão no mundo tecnológico, o rapaz não a ouve a princípio. Já dentro do automóvel, Martha pede para que, mesmo sendo passageiro, ele guarde o aparelho no porta-luvas, em uma clara atitude de imposição de limites ao uso das tecnologias – o que será reafirmando sequencialmente no enredo com os dois já dentro de casa.

Na volta para a residência para onde estavam se mudando, uma antiga casa da família do jovem, o casal entoa juntos *If I Can't Have You*, de Yvonne Elliman, e regravada pelos Bee Gees, ambas gravações de 1977. Em seguida, começam a discutir sobre o gosto de Ash em relação a outra canção do grupo de irmãos britânicos, *How Deep Is Your Love*, defendendo Martha que não era do feitio do companheiro, embora esse tenha manifestado interesse pela música, cantando-a. Enquanto a banda sonora acompanha ambos conversando, a câmera capta a cena exterior ao carro, que percorre uma estrada extremamente escura. Tal aspecto da introdução desta peça audiovisual corrobora as escolhas arbitrárias e significativas para a montagem da narrativa tomadas pela equipe de produção e roteirização: o cenário de suspense, de ambiente de hesitação, nos primeiros minutos, é reafirmado logo em seguida – a escuridão está à volta dos personagens, tornando-se índice, uma espécie de aviso (expressivamente utilizado pelas linguagens cinematográfica e literária) de que algo ruim está para acontecer. Além disso, como em *San Junipero*, a escolha da trilha sonora não se faz apenas de modo a estimular os sentidos ou de concatenar tomadas: em suas letras, como já os títulos evidenciam, são pistas dos futuros acontecimentos da narrativa. Ainda naquela noite, conversando sobre

uma antiga fotografia, o protagonista conta a Martha que sua mãe, diante da morte prematura de seu outro filho e de seu marido anos depois, lidou com a ausência escondendo todas as fotografias deles, que estavam pregadas na parede da sala, no sótão.

Na manhã seguinte, Martha, aparentemente uma *designer*, possui um trabalho – impedindo-a de acompanhar Ash na devolução da van à empresa de aluguel, indo ele sozinho: entra no carro, liga-o e mantém o celular em mãos (ferindo a regra do porta-luvas). As horas passam, a noite chega e a companheira começa a se preocupar, ligando para a empresa de aluguel: a van nunca havia sido devolvida. Sem nenhuma expressão verbal oral, o acontecimento da morte irrompe a narrativa: as luzes dos carros de polícia, a expressão de desconsolo da protagonista, bem como sua reação, sem palavras, que fecha a porta diante dos policiais, adentrando a casa aos prantos. Como a ambientação indicara, havia ocorrido algo terrível – ambientação que, inclusive, muda-se na cena seguinte: mesmo em tons fúnebres, a filmagem absorve mais abertamente a luminosidade, abandonando os tons e as paletas demasiadamente noturnos ou escuros.

Já no funeral, Martha apresenta-se abatida, porém contida – sem as expressões do luto recorrentes até o período romântico: não chora, não exacerba sua infelicidade, mantendo-se em postura silenciosa e distante. É quando desenvolve um diálogo com sua amiga Sara, a qual afirma que na morte de Frank, pressupõe-se ser um ente querido, nada parecia ser real. “As pessoas não pareciam reais, as vozes delas não eram reais. É como se você estivesse em uma caminhada espacial e ninguém...”, sendo interrompida pela ouvinte enlutada. A fala da amiga da protagonista joga luz à atitude do homem contemporâneo diante da morte: o recolhimento, o escamoteamento e a interdição da figura mortuária são características da reação moderna diante do esgotamento da vida de alguém, como descrito pelo historiador Philippe Ariès. As pessoas não agem com naturalidade, não parecem estabelecer um vínculo concreto com o acontecimento que irrompe a realidade. É o jogo da dissimulação representado em *Be Right Back*.

Oferecendo-lhe ajuda, Sara então afirma que é possível inscrever a amiga em um sistema que permite conversar com a pessoa falecida por meio da inteligência artificial – ideia recebida por Martha desde os primeiros instantes com resistência até sua explosiva recusa, quebrando com o clima calmo – e extremamente contemporâneo – do velório. “Os parentes dos mortos são, então, coagidos a fingir indiferença. A sociedade exige deles um autocontrole que corresponde à decência ou à dignidade que impõe aos moribundos. [...] é importante nada dar a perceber de suas emoções” (ARIÈS, 2012, p. 241). Diante do ímpeto “negativo” de Martha, sua irmã vem ao seu socorro, retirando-a de perto da amiga “inconveniente” em meio a pessoas

que, vestidas de preto, bebem e conversam taciturnamente, como em um evento social-formal. Como visto na presente tese, a atitude dos que velam uma pessoa querida até meados do século XX era de grande expressão sentimental, com direito a choros e a gritos daqueles envoltos ao então moribundo. O contexto apresentado pelo episódio da série demonstra com efeito a atitude presente diante da morte: o ostracismo, o fechamento e o silenciamento em relação a questões funestas não só perpassam as relações sociais, como também se fincam no momento da despedida ao corpo morto. Essa é a mudança mais radical sentida desde a Antiguidade Clássica face a morte de outrem: o contínuo silenciamento, impetrado pelas relações industriais, domina também o momento de luto. A morte tornou-se um tabu.

Nas cenas seguintes, o telespectador depara-se com Martha lidando com a perda: chega na recém-ocupada casa, fazendo uma faxina – mantém as marcações na batente da porta que indicavam o crescimento de Ash na infância, leva caixas para o sótão, onde encontra fotos antigas do amado e confere sua caixa de mensagens, descartando um e-mail de Sara que a notificava da inscrição no programa comentado no velório, outro do tipo *spam* de uma livraria que indicava livros para ajudá-la no luto (o já mencionado nesta tese *Big Data*, ou seja, o recolhimento e cruzamento de dados pessoais e rastros de usuários na internet em sua operação mais elementar, sentida já na contemporaneidade). Por fim, a protagonista recebe uma mensagem de Ash, o que a põe raivosamente ao celular com a amiga, a qual lhe explica que o programa, ainda em fase de testes, imita a pessoa morta, recolhendo todos os dados públicos sobre o nome oferecido. Quanto mais dados disponíveis, mais realista a simulação fica.

Diante da descoberta de sua gravidez, Martha, isolada do mundo na casa de campo, tenta entrar em contato com sua irmã Naomi, porém sem sucesso. Há um contraste entre as duas figuras: a protagonista está sentada na tampa do vaso sanitário, sozinha e em silêncio, enquanto sua parente mais próxima encontra-se na cozinha, cuidando dos filhos, com barulhos de eletrodomésticos e eletrônicos tomando a banda sonora, sem notar a chamada no celular da irmã em agonia. Mais uma vez, emerge a faceta do isolamento social diligente na contemporaneidade:

> [...] o infeliz sobrevivente deve esconder seu sofrimento e renunciar a recolher-se numa solidão que o trairia, continuando sem descanso sua vida de relações sociais, de trabalho e de lazer. De outro modo, seria excluído, e essa exclusão teria consequência totalmente diferente da reclusão ritual do luto tradicional. [...] é agora que nossa sociedade retira-lhe qualquer tipo de ajuda e recusa-lhe sua assistência. (ARIÈS, 2012, p. 241-2)

Martha está isolada. Em um mundo em que a morte é tabu, ela não deve interromper, tanto para o sobrevivente, quanto para aqueles indivíduos próximos a ele, o fluxo da vida cotidiana, pois a "[...] tensão emocional [é] incompatível com a regularidade da vida" (ARIÈS, 2012, p. 224). A morte não é mais um acontecimento que deve possuir reverberações expressivas, atenção ou cuidados para a parte que velou – torna-se um interdito, algo inominável e indiscutível, pois, assim, não afeta diretamente a vivência dos demais sujeitos a ela interligada. Mesmo depois, quando Naomi retorna a ligação, oferecendo-lhe uma visita, Martha assegura estar bem e ter trabalho para fazer com urgência – isto é, dentro dos parâmetros impostos por uma sociedade que não permite que a morte seja expressada em sua totalidade e tolhendo, mesmo que indiretamente, qualquer esboço ou manifestação de luto diante da perda.

Entretanto, isso não significa a superação do luto. Martha conforma-se em não obter ajuda quando era necessária por sua familiar mais próxima, logo pressupõe-se de maior vínculo social ou emocional, já que, diante da agonia da descoberta da gravidez, decide conversar com "Ash" no programa indicado por Sara. Inicialmente relutante, a protagonista entrega-se à experiência digital, dialogando e se abrindo para a projeção virtual do amado morto. Todavia não seja psicólogo, Ariès observa, e parece estar versando sobre o episódio em questão, que o tolhimento ao sentimento de tristeza advindo da perda de alguém possui consequências nefastas ao ser humano:

> A proibição do luto leva o sobrevivente a aturdir-se com o trabalho ou, ao contrário, a atingir o limite da loucura, a fingir que vive na companhia do defunto, como se este ainda estivesse presente ou, ainda, a colocar-se em seu lugar, a imitar seus gestos, palavras e manias e, por vezes, em plena neurose, a simular os sintomas da doença que o matou. (ARIÈS, 2012, p. 242)

Assim, como previamente exposto pelas ideias freudianas, o tolhimento ao luto, visto como uma patologia, aos moldes da interdição dos doentes e dos mortos, pode gerar verdadeiros estados patológicos. No pensamento do historiador francês, essa atitude contemporânea face a morte e o luto transfere, em vias psicanalíticas, todo o dispêndio das forças psíquicas humanas do objeto perdido para o próprio eu, para o próprio sujeito que começa a assumir, a reviver e a simular traços de personalidade da pessoa morta, ao invés de os assimilar para, em seguida, no trabalho de luto convencional, dissipá-los no Eu. Dessa forma, unindo-se à leitura dos dois intelectuais, pode-se afirmar: o ser humano contemporâneo, tolhido de sentir o luto como experiência meramente humana para percebê-lo como evento que irrompe e estremece o cotidiano, é, por esses fatores, um latente indivíduo patologicamente melancólico, com tendências ao comportamento maníaco.

Um dos traços descritos por Freud quanto ao estado melancólico é a ausência de referências de mundo. Martha apenas sente prazer e alegria neste processo, por exemplo, quando sai para caminhar acompanhada ao telefone pela projeção artificial de Ash – tal mudança de estado emocional foi testemunhada pela alteração nas tonalidades de registro das tomadas seguintes: em um dos poucos planos abertos da narrativa, ela mostra pela câmera a paisagem do verde penhasco à beira do mar com o sol baixo. Em outros momentos, já com o androide de Ash, adquirido pela protagonista como extensão da experiência da Inteligência Artificial, duas cenas explicitam a sua face mais leve, com libido (em termos freudianos, com pulsão de vida ou energia psíquica do prazer, da alegria): a primeira noite de Martha e Ash "revivido", com uma intensa performance sexual – diferente daquela exibida no início do episódio em que figurava o verdadeiro e falho humano Ash; a outra torna-se perceptível pela observação dos detalhes: no cavalete digital usado para trabalhar, as imagens desenhadas pela protagonista logo após a morte do companheiro estavam carregadas de cores em escala marrom e preta, enquanto que, com o "robô", a sequência de cores diversifica-se e vivifica-se, com tons alaranjados e esverdeados em destaque. Em contato com o objeto amado, no processo de luto, Martha, então, parece abrir-se novamente para o mundo – ou, na realidade, para sua idealização.

Entretanto, a experiência começa se perceber frustrada, uma vez que as constância na postura e na expressão do androide de Ash coloca em suspenso a realidade da vivência com o programa, já que, embora semelhante ao real companheiro, o artificial é imitação das suas ações passadas registradas em mundo virtual – é fruto das memórias concatenadas que não conferem singularidade à sua presença, condição da essência humana. Essa é outra discussão empreendida pelo episódio de *Black Mirror* – alinhada a uma tendência da própria série em questionar até onde a virtualidade operaria como simulacro da realidade (virtualidade) ou como criadora de realidades (humanidade). Mas, para o presente trabalho, o que importa sublinhar nesse âmbito do debate é a tentativa de Martha, em vias metafóricas, de tentar suprimir o luto, o qual na sociedade contemporânea deve se recolher ao ostracismo e ao máximo da esfera privada dos indivíduos – para não se apontar diretamente à esfera íntima, por meio dos aparatos tecnológicos, ou seja, da ciência. Martha é a representação dos seres humanos hodiernos, tolhidos de esboçar ou exteriorizar o seu pesar diante da perda de um ente amado, apoiados, por sua vez, com as técnicas científicas que abrangem toda a vivência humana. Nesse esforço de compensação da figura perdida, uma vez que não fora assimilada ao Eu, reafirmam uma idealização, por meio da identificação, que não pode mais se estabelecer no objeto de perda, então, deslocando-se para si – o estado melancólico – ou para outros novos elementos externos – o estado maníaco (FREUD, 2013, p. 68). Em linhas gerais, ao não viver a experiência do luto,

dada a dupla interdição da morte nas dinâmicas sociais, o sujeito da contemporaneidade projeta em si próprio ou em instâncias externas essa falta, essa lacuna – deste processo, não vem a sensação de conformação ou de reconforto como ocorreria no enlutar convencional, mas, sim, um constante autoflagelo ou na extração do prazer frente a outros objetos.

3.4.2 Maníacos

A era contemporânea para a História incutiu no homem a ideia de discrição diante da morte e de seu contínuo apagamento, para que não gere dor ou bruscas quebras com o cotidiano. A morte torna-se um tabu, algo inominável e indigno de estar nos discursos. E isso ocasiona um ciclo que alimenta a si próprio, ou seja, a exteriorização da dor impelida traz consequências tanto para o psicológico quanto para os comportamentos no geral: "E, junto com o interdito, aparece a transgressão: na literatura macabra reaparece a mistura do erotismo e da morte - buscada do século XVI ao XVIII - e, na vida quotidiana, surge a morte violenta." (ARIÈS, 2012, p. 89). Para o historiador francês, a expressão violenta da morte sentida nos séculos XX e XXI é indício do seu interdito, em vias psicanalistas. É uma teoria aceitável, mas não explica todo o conjunto de fenômenos que abarcam as realidades vividas nas diversas áreas do Ocidente. Porém, como um indicador de mentalidades, surge como uma explicação válida – seu extremo recalcamento gera conflitos que não são percebidos em nível individual, mas, sim, de maneira coletiva e, junto com a coisificação do homem, expressa a negligência para com a condição humana, tornando-a descartável.

A não-exteriorização da dor diante da morte irrompe a normalidade da vida industrial, marcada pela constante busca pela felicidade pessoal, as obrigações morais e o dever em auxiliar na manutenção da felicidade coletiva. Seu surgimento coloca em risco a ideia de sucesso individual, pois significa o fracasso, a solidão, a degeneração e o abandono – o que explica, parcialmente, a brevidade do luto. No Brasil, por exemplo, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), nos artigos 131, I e 473, I, prevê dispensa no trabalho por motivos de luto de pais, mães, irmãos e dependentes declarados na Previdência Social de dois dias. Em outros casos mais extremos, como da iniciativa privada, já foi relatado a concessão de oito dias para mortes de parentes próximos. O luto, para as instituições e para o sistema pautado no capital, tardio ou não, é limitado, encurtado pela jurisdição que regula as atitudes e os comportamentos considerados ideais em um mundo do utilitarismo, da instantaneidade e da produtividade.

Os indivíduos-máquina da atualidade são exemplares da guinada científico-positivista dos últimos séculos. Martha tenta superar o luto por meio da perpetuação, em vias tecnológicas, de Ash – ou melhor, o que sobrou dele: suas memórias. Após um período de alegria vivenciada

pela protagonista, a situação começa a se desdobrar em efeitos negativos: Naomi faz uma visita surpresa à irmã, fazendo com que a enlutada peça ao androide que se esconda. Ao final da conversa, a parente mais próxima afirma estar feliz por Martha, já que as roupas masculinas que ela viu no banheiro indicariam a possível superação ao luto do companheiro. A fala de sua irmã coloca em evidência para a personagem seu estado problemático de não-aceitação do luto, iniciando uma briga, na sequência, com o androide, que se prolongaria pela noite. O ponto alto desse litígio é quando ela percebe que a figura à imagem e semelhança de Ash apenas reagia às atitudes de Martha, sem vontade ou emoções próprias, pedindo-lhe para que saia da casa.

O jogo de dissimulação começa a ser desmascarado pela narrativa. O novo Ash não era o antigo. Na manhã seguinte, Martha depara-se com o substituto do objeto perdido próximo à cerca da casa, pois não pode se afastar do seu ponto de ativação original sem a presença de sua "dona": o banheiro da residência. A protagonista, antes de pedir para que se ajeitem para que saíssem juntos, vê o androide segurar sua foto – a mesma que aparece no começo da narrativa – comentando que aquela imagem era engraçada, o mesmo comentário publicado na internet pelo então vivo Ash, sendo desconstruído por Martha na ocasião em uma conversa emotiva em que ele revelaria a reação materna diante da perda do seu irmão e seu pai. Já no carro, ao ligar o som, começa a tocar *How Deep Is Your Love*, do Bee Gees, alvo de crítica pelo androide: "Cafona". Tal opinião causa em Martha um visível descontentamento – uma vez que ela mesma no início do episódio tece tal consideração, pressupondo o que acharia o companheiro, sendo desmentida em seguida.

O processo de desmascaramento do enredo, enfim, chega ao seu ponto alto: no mesmo precipício em que ela estava ao falar com a Inteligência Artificial, local marcante para ambos em vida, Martha pede para que o androide pule por ele não ser Ash: "Você é apenas algumas ondulações de você. Você não tem história. Você é só uma atuação de algo que você fazia sem pensar, e isso não é suficiente.". Diante da ordem de suicídio, o androide tende a realizá-lo, sendo impedido pela protagonista que continua a relatar: Ash não agiria dessa forma, ele choraria, estaria com medo, obtendo como reação da máquina exatamente o pedido por clemência. "Isso não é justo", repete Martha, que grita de desespero.

A experiência da protagonista de *Be Right Back* assemelha-se em demasia à negação em vivenciar o luto presente nas estruturas e mentalidades das sociedades ocidentais atuais, uma vez que explicita o seu caráter melancólico que beira a patologia: diante da perda de um objeto amado, operam-se intervenções medicalizante-científicas e interdições à figura do sobrevivente, as quais impelem o trabalho do luto, de regeneração e de reconstrução do eu freudiano. Em seu lugar, a pulsão de morte toma efeitos voltados para a substituição dessa

circunstância, sem propriamente absorvê-la, gerando picos de alegria e de prazer, e momentos de tristeza e de isolamento ao mundo, pois suas referências tornam-se constantemente o modo a recordar a perda. Assim, a sociedade contemporânea, em analogia a Martha, não vela nem enluta seus mortos, para não promover rupturas abruptas no cotidiano: como reação, o constante processo de substituir a imagem do objeto perdido em uma famigerada busca em preencher o vácuo da existência deixada afasta ainda mais o ser humano de alcançar uma vivência plena, pautada em situações saudáveis psicologicamente. Assim, para o pai da psicanálise, "O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento (que nas neuroses de transferência chamamos de "contrainvestimentos") e esvaziando o ego até o empobrecimento total [...]" (FREUD, 2013, p. 70).

A perpetuação dos objetos mortos, assim, em analogia ao episódio de *Black Mirror*, causa situações de igual anulação do caráter puramente humano:

> Ao visar à imortalidade virtual (técnica) e garantir a sua exclusiva perpetuação por uma projeção em artefatos, a espécie humana está precisamente perdendo a própria imunidade e especificidade, e tornando-se imortalizada *como uma espécie inumana*; está abolindo em si mesma a mortalidade dos vivos em favor da imortalidade dos mortos. (BAUDRILLARD, 1994 *apud* BAUMAN, 1998, p. 202, grifo do autor)

Em detrimento da imortalidade do objeto perdido, o ser humano da atualidade autoflagela-se, perde suas características como ser histórico e, igualmente, psicológico. Distancia-se da essência humana, o que ocasiona, por sua vez, um mal-estar – já reiterado pelas dinâmicas e estruturas sociais. Ao impor um interdito à morte, sentida em tempos anteriores, bem como à expressão do luto, a sociedade hodierna põe a humanidade sob ataque das reverberações sociais, da ânsia existencial e das manifestações psicopatológicas, sendo todas essas, frutos dessa mesma modernidade. Contudo, o contínuo estado de melancolia, de altos números de casos de depressão ou com tendência ao sofrimento vivenciado pelos indivíduos contemporâneos não é o único efeito da supressão do luto e da figura da morte na estrutura psicanalítica : "[...] o investimento amoroso do melancólico no seu objeto experimentou um duplo destino: por um lado regrediu à identificação, mas por outro, sob a influência do conflito de ambivalência, foi remetido de volta à etapa do sadismo, mais próxima desse conflito" (FREUD, 2013, p. 69).

O sadismo aqui descrito por Freud refere-se não propriamente à expressão sádica aos moldes de Fortunato, mas, sim, à extração da felicidade, do júbilo e do gozo por meio de outro objeto:

> [...] na mania o ego precisa ter superado a perda do objeto (ou o luto pela perda, ou talvez o próprio objeto) e desse modo todo o montante de contrainvestimento que o doloroso sofrimento da melancolia atraíra do ego para si e ligara fica agora disponível. Na medida em que, como um faminto, o maníaco sai em busca de novos investimentos de objeto, ele nos demonstra de um modo inequívoco sua libertação do objeto que o fez sofrer. (FREUD, 2013, p. 77)

Ou seja, o comportamento maníaco, repetitivo, que não sanou completamente o vácuo psíquico deixado pelo luto, investindo-se a ele não mais uma negação, como ocorre na melancolia, mas, sim, uma sobreposição de objetos é um estado antes de tudo sádico para a psicanálise, pois extrai a libido a partir não só da própria identidade, mas concentrando-se na junção de satisfações narcísicas. Eis que ingressa nesta explanação a figura excêntrica e macabra de Dr. Belém, do conto Um Esqueleto (1994), de Machado de Assis.

O conto, publicado originalmente em 1875, dividido em seis capítulos, possui a mesma estrutura encontrada em O espelho, do próprio autor, e *Black Museum*, da série de Brooker: a partir de uma situação inicial, comumente núcleo do enredo, desenvolve-se a narração dos acontecimentos testemunhados por algum personagem, que toma o foco narrativo. Assim, o ponto de partida em Um Esqueleto é um encontro de "dez ou doze rapazes" (ASSIS, 1994, p. 1), que versavam sobre assuntos políticos e artísticos, quando um desses, Alberto, se referiu com certa melancolia no olhar à figura do Dr. Belém. Diante do desconhecimento dos seus ouvintes quanto a quem seria essa figura misteriosa, que "não era decerto um homem completamente bom" (ASSIS, 1994, p. 2), começou a narrar o caso do esqueleto, para delinear o quão exótico Dr. Belém era. A noite era feia, pois ameaçava chover, e, ao fundo, o mar batia "[...] funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann" (ASSIS, 1994, p. 2). A ambientação realizada pelo narrador onisciente, dessa forma, é composta pela referência intertextual, uma estrutura de repetição voltada ao irônico, ao escritor romântico, notável pela sua vertente fantástica, E. T. A. Hoffmann, reafirmando o clima funesto, aterrorizante da cena inicial permeada de suspense ao mesmo tempo que prepara, para a narrativa a ser engendrada, um teor satírico.

Em seguida, troca-se o foco narrativo: é Alberto que começa a narrar suas experiências em primeira pessoa, oferecendo uma descrição mais detalhada da fisionomia do velho amigo,

figura temida pela população que aparentava ter mais idade, alto e esguio, "[...] reto como uma espingarda" (ASSIS, 1994, p. 2), mas que andava curvado, e seu olhar, embora bom, tinha fulgores sinistros. Além disso, por duas vezes o narrador explicita a comparação do aspecto do Dr. Belém com o de um morto – os olhos macabros e a pele alva. O doutor, homem instruído, professor de alemão, entendido de botânica, que havia já escrito um romance e um livro de teologia, e descoberto um planeta – isto é, um homem das Ciências, ao ser questionado sobre seu estado civil por Alberto, decidiu que iria se casar em breve com a simpática D. Marcelina, viúva de 27 anos. Na mesma ocasião, o amedrontador personagem apresentou a sua antiga esposa ao, então jovem, narrador: em um escritório, dentro de um armário coberto por um pano verde, estava o esqueleto da sua falecida companheira, alvo ainda de admiração, declarando que "tal é última expressão do gênero humano" (ASSIS, 1994, p. 3).

Todavia em alguns aspectos lúcidos, como em identificar na figura do esqueleto a ideia do *memento mori*, expressão latina que significa "lembre-se de que você irá morrer", ou seja, a essência da vida humana em contraposição à morte, a permanência da cadavérica figura começa a esboçar o perfil maníaco desse personagem. Na sequência da narrativa, ao pedir a D. Marcelina em casamento, obtendo uma resposta negativa, Dr. Belém afirma amar a jovem, "mas é um amor de filósofo, um amor como eu entendo que deviam ser todos" (ASSIS, 1994, p. 5). Sabendo do contorno sinistro do protagonista do conto, é possível relacionar tal sentimento expresso para a viúva com o que ele sentia pela falecida esposa mantida em esqueleto: o amor de Dr. Belém, seja para a passada, seja para a futura esposa, é abstrato – logo, em vias freudianas, pertence à instância narcísica da psique humana pelo seu caráter idealizado, de pura identificação. Esse âmbito, por sua vez, engloba todas as reações psicológicas pertencentes à idealização do Eu, que investe toda a energia que iria para a superação da perda, ao âmbito da projeção interna e externa. Assim, a aproximação à figura de D. Marcelina remete paralelamente a uma projeção da sua primeira companheira – a fim de suplantar e reafirmar o estado da antiga.

O processo de identificação de Dr. Belém a D. Marcelina faz-se evidenciado pelo próprio narrador Alberto, que, após o casamento, é convidado a jantar com ambos, e repara que o velho amigo "Até parecia outro. A mulher começava a influir nele, sendo já uma das primeiras conseqüências a supressão da singular casaca. O doutor consentiu em vestir-se menos excentricamente." (ASSIS, 1994, p. 7). Entretanto, nesse momento da narrativa, não foi a única aproximação realizada ao protagonista: durante uma conversa sobre o poema trágico de Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, de 1808, Dr. Belém explicita ao jovem o desejo de parecer com Mefistófeles, demônio medieval que também compõe a obra do escritor alemão. O diálogo

intertextual, de repetição de estruturas e temáticas nas obras machadianas não são meros adereços para preencher a narrativa: a obra de Goethe, baseada em uma lenda popular de ecos históricos e tornada símbolo cultural da modernidade, conta a história de Dr. Fausto, homem das ciências que frustrado com o seu tempo e com a limitação humana, que considera o suicídio. Entretanto, em troca do grau máximo de sabedoria, da juventude eterna e do amor de uma moça bela, entrega a sua alma para o demônio Mefistófeles, encarregado de seduzir, persuadir e conquistar almas para o Diabo, apenas sob uma condição: a alma de Fausto será tomada pela figura satânica apenas quando essa criar um situação de felicidade plena, a ponto de desejar o doutor que aquele momento dure para sempre.

A aproximação realizada por Dr. Belém, assim, pode possuir dois significados. Em primeira instância, a intertextualidade aqui inferida auxilia também no desmascaramento da narrativa e na constância crítica sentida pela fortuna machadiana: o ser humano da modernidade, circunscrito na figura de Fausto, na esteira industrial rumo ao capitalismo globalizado do século seguinte, vendeu sua alma para o "diabo" em troca de suas pretensões individuais – a ciência que surge como fonte de redenção também oferece seu lado diabólico. Em outra perspectiva, reafirma o lado sádico de Dr. Belém, aproximando-se à imagem infernal que auxiliava a convencer almas já em desalinho a se entregarem a uma fruição de suas vontades hedônicas. Assim, opera-se um paradoxo quanto à posição do protagonista de Um Esqueleto, homem mau e doido, mas que também era uma figura paterna, doce e boa, com oscilações emotivas percebidas pelo narrador. Dubiedade encontrada tanto em Fausto quanto em Mefistófeles.

De qualquer maneira, reafirma-se a ideia de que Dr. Belém, homem culto e estudado, fruto da revolução científica, esteja simbolizando, igualmente, o ser humano da modernidade em vias irônicas, deturpando em prol da sátira o modelo goethiano. Tal assertiva pode ser corroborada pela visão que o protagonista deste conto possui diante da morte, expressa durante a cena do jantar macabro a quatro – diante do espavento de Alberto à mesa junto com D. Marcelina, o velho amigo e o esqueleto da falecida esposa, o jovem discute com a excêntrica figura:

> "— O medo dos mortos, disse ele, não é só uma fraqueza, é um insulto, uma perversidade do coração. Pela minha parte dou-me melhor com os defuntos do que com os vivos. [...]
> "— É medo, é, como esta senhora que está ali transida de susto, porque ambos são dois maricas. Que há entretanto neste esqueleto, que possa meter medo? Não lhes digo que seja bonito; não é bonito segundo a vida, mas é

> formosíssimo segundo a morte. Lembrem-se que isto somos nós também; nós temos de mais um pouco de carne.
> — Só? perguntei eu intencionalmente.
> O doutor sorriu-se e respondeu:
> — Só.
> Parece que fiz um gesto de aborrecimento, porque ele continuou logo:
> — Não tome ao pé da letra o que lhe disse. Eu também creio na alma; não creio só, demonstro-a, o que não é para todos. Mas a alma foi-se embora; não podemos retê-la; guardemos isto ao menos, que é uma parte da pessoa amada." (ASSIS, 1994, p. 9-10)

O fascínio romântico do homem das Revoluções Industriais está explícito nas falas de Dr. Belém, que mantém uma doentia relação com o esqueleto de sua esposa, assassinada por causa de ciúmes pelo próprio marido – objeto de ironia machadiana. O medo diante da morte sentida pelos contemporâneos de Machado de Assis é apontado pelo protagonista como uma verdadeira blasfêmia, dada a sua beleza. Na balança da "morte do outro", utilizando a nomenclatura de Ariès, em que se posicionam o afastamento das figuras escatológicas de um lado e a adoração estética da morte, representada ou biológica, Dr. Belém tende a uma atitude de proximidade, de veneração, de expressão macabra da mentalidade romântica.

> [...] pode-se dizer que uma parte do modelo contemporâneo da morte já estava esboçada nas burguesias do fim do século XIX, particularmente a crescente repugnância em admitir abertamente a morte – a de si mesmo e a do outro –, o isolamento moral imposto ao moribundo por essa mesma repugnância e a ausência de comunicação que daí resulta – enfim, a "medicalização" do sentimento da morte. (ARIÈS, 2012, p. 263)

Repugnância sentida por D. Marcelina e por Alberto. Porém, Dr. Belém não sente o mesmo – desviando-se do padrão encontrado à época ao manter, macabra e fisicamente, os restos mortais de sua esposa injustamente morta. Por ser um homem das Ciências naturais e filosóficas, pode ser identificado na representação do protagonista machadiano o esboço das estruturas da exacerbada medicalização da vida – que corrompe os indivíduos, fazendo-os contrapor-se constantemente à figura da morte. Não são descritos procedimentos nem sequer qualquer índice que remeta aos dispositivos de domesticação da morte no conto, entretanto as duas facetas de Dr. Belém – uma mais leve, voltado às situações sociais, e outra, tenebrosa e temida – podem ser analisadas como sinal da dualidade dos sujeitos das modernidades: o fascínio (que se transformará em banalização em alguns casos) e o interdito diante da morte de outrem. Interdito presente no signo do professor de alemão: a adoração ao esqueleto da esposa, sua manutenção e o cuidado expressivo lhe são ofertados, escamoteados pela esfinge comportamental do personagem, deixam entrever uma relação de repressão ou um sentimento

de culpabilização com a matéria venerada. Em vias freudianas, seria a expressão maníaco-obsessiva de Dr. Belém.

Como já expresso no capítulo anterior, o espírito romântico de adoração à morte faz parte da mesma relação de silenciamento diante desse acontecimento. Junto a isso, acresce-se o fato de que Dr. Belém, ao julgar sua antiga esposa, Luísa, adúltera, mata-a, mantendo seu esqueleto como forma de aviso para sua futura segunda mulher. Analisado pela psicanálise, embora seja precedente a essa vertente, o protagonista atesta seu sentimento de culpa, projetando em sua próxima companheira as mesmas qualidades e possíveis desvios relativos à anterior – como discorrido acima, o estado maníaco é a projeção, pela identificação, do objeto perdido em um novo, mantendo-se uma recorrência e sendo expressão de um sadismo, isto é, da possibilidade de ser arrebatado por um sentimento momentâneo de gozo face ao outro. Ou seja, há a regressão ao narcisismo de caráter primário, para Freud (2013, p. 62), que possui em mais evidência a pulsão de morte – voltada ora para si, ora para o objeto perdido projetado em alguém ou alguma coisa.

E um dos traços desse estado patológico do luto mal desenvolvido é a baixa autoestima:

> A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2013, p. 45)

Tal sentimento é encontrado no presente conto machadiano. Após dias de distanciamento impostos pelo narrador da história depois do macabro jantar, Dr. Belém deixa D. Marcelina aos cuidados da irmã e do cunhado de Alberto, indo viajar para o interior. Após um mês, recebem uma carta do velho amigo chamando-os para irem visitá-lo no campo, sobre a real pretensão de levarem consigo o esqueleto da falecida esposa. Já no local, em uma manhã, o protagonista convida a esposa e o amigo para irem ao mato juntos. Todavia a presença de Alberto tenha tranquilizado a moça, aceitando o convite, Dr. Belém sorri disfarçadamente, pondo o jovem em dúvida. No local, sentado numa pedra, e com o esqueleto de Luísa, revela reconhecer que ambos, Alberto e D. Marcelina, se amavam: "— Amam-se que eu sei, continuou friamente o doutor; não importa! É natural. Quem amaria um velho estúrdio como eu? Paciência. Amem-se; eu só fui amado uma vez; foi por esta." (ASSIS, 1994, p. 14). Embora com protestos de ambos, Dr. Belém acredita piamente na acusação de traição, por meio de uma carta anônima, e decide partir com os restos mortais de Luísa, colocando fim à narrativa de Alberto.

Interessante notar a posição que se coloca o Dr. Belém, homem altivo, apresentado desde o início da narrativa sem qualquer traço que evidenciasse ímpeto de autoflagelo. Diante da nova suspeita de traição, verbaliza duas reações: a primeira de insultar a si próprio, colocando-se em posição inferior: "O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna." (FREUD, 2013, p. 50). Para Freud, a descrição moral realizada pelo melancólico joga luz no seu estado psíquico, fragilizado, minimizado e empobrecido – que no caso de Dr. Belém esteve escondido o tempo todo por debaixo do fascínio e da veneração à figura do esqueleto. Em segundo posto, é possível perceber a valorização do objeto perdido como sendo único a ofertar real sentimento, logo, amor e prazer ao Eu do protagonista: ao apontar para a cadavérica figura, afirmando-a como única a amá-lo verdadeiramente, tira o véu da sua própria dissimulação psíquica que projetou em D. Marcelina a imagem de Luísa, ameaçando cometer os mesmo equívocos, sem recear, caso a suspeita emergisse.

Enfim, o excêntrico personagem de Um Esqueleto não superou o luto da esposa, possivelmente por causa da culpa de ter cometido uma injusta acusação e punição, criando em si, dados os desvios dos esforços psíquicos, um estado patológico maníaco-obsessivo, esboçado por Machado de Assis de modo quase caricatural, com fins à sátira de estrutura macabra voltada para o ser humano de seu tempo. Diferente de Martha, de *Be Right Back*, que assume um perfil mais melancólico: após a cena à beira do precipício, é perceptível um lapso temporal onde a filha da protagonista pede para subir ao sótão, levando um pedaço de bolo, pois é seu aniversário. Ao subir ao cômodo, ao contrário do que o telespectador poderia imaginar – dada a dramática cena à beira-mar, a menina começa a conversar com o androide de Ash, que permanece ativo, em uma espécie de clausura assistida. À beira da escada, com o olhar longe e inconformado, Martha permanece inerte, reflexiva, até ser chamada para subir. A matriz visual amarra as duas existências do objeto amado: bem à frente da escada móvel, estão as marcas no batente da porta que ela não apagou no início do episódio – em uma sobreposição de planos, a protagonista faz a escalada para cima, na mesma direção do "crescimento", do "desenvolvimento" de Ash.

Todavia, como bem sublinhado pela psicanalista brasileira Maria Rita Kehl (2013, p. 30), em seu texto *Melancolia e Criação*, a melancolia descrita por Freud afasta-se daquela presente em textos artísticos da Antiguidade Clássica ao período romântico,

> O melancólico aristotélico era dotado de um impulso forte, capaz de "atirar longe para acertar o alvo". [...] na clínica da melancolia, será o sujeito capaz de intentar novos destinos pulsionais para não reduzir a mania a um período de investimentos cegos, loucos? Será o melancólico de nossa clínica cotidiana capaz de sublimar uma parte do "estado violento de desejo" que se apodera dele no ciclo maníaco?

Dessa maneira, o possível argumento de que a melancolia sempre existiu como traço cultural e, logo, não é exclusivo desse momento histórico das modernidades não se fixa. O estado melancólico-maníaco da modernidade e da contemporaneidade, por consequência, torna-se expressão patológica de circunstâncias vivenciadas no plano social ou individual dos seus sujeitos – e o que é possível depreender dessas experiências é que os doentes, os doutores Belém e as Marthas, da atualidade pouco sabem fazer com a energia psíquica dispensada pelo interdito da morte e do luto em seus contextos de vida. Por analogia a esses signos, em um processo de reiteração das estruturas das sociedades e das mentalidades ocidentais, tais personagens representam os indivíduos pós-industrialização, inseridos em um contexto de incessante controle sobre os corpos e as condutas, de contínua interdição de assuntos escatológicos e de opressão dos ditames medicalizantes, que internalizam aquilo que não podem ou não conseguem, por ausência de parâmetros, expressar seu descontentamento e seu mal-estar. Em perspectiva histórica, o processo contínuo de individualização, logo sua manipulação, promovido desde a Idade Média chega até o mais íntimo impulso da psique humana. Diante das amarras psicológicas – aplicadas pela constante observação e pelos mecanismos dos discursos, encontram acalento na promessa de vida racional e científica, que se mostra, como em *Fausto*, insuficiente para o engrandecimento pessoal. Ainda mais frustrados, melancólicos e maníacos, os sujeitos das modernidades expressam, em síntese, sua faceta mais instintiva, selvagem e brutal – reflexo de um processo mental mal elaborado e das dinâmicas sociais ainda mais abismais e perversas. A morte, assim, está internalizada. Está em casa. Está no sótão, atada e escondida nas mentalidades ocidentais.

Vislumbrada a atitude do homem contemporâneo em *Black Mirror*, de alguma maneira antecipada por meio de uma veia irônica de Machado de Assis, é necessário descrever as mudanças também percebidas quanto ao velório. O historiador francês sublinha duas reações que ocorreram em localidade diversas: a primeira, em países como Inglaterra e França, onde houve uma revolução radical à morte, a cremação começou a ser a forma dominante de sepultamento (ARIÈS, 2012, p. 87). Foi a manifestação mais enérgica contra os resquícios da morte sentida no mundo ocidental, se distanciando drasticamente ao que foi sentido nos séculos anteriores. Já a segunda, identificada pelo pesquisador nos Estados Unidos, e que pode ser

relacionada ao caso brasileiro, manteve-se a estética romântica do culto ao corpo e ao jacente, com casas funerárias e ritos de enterro de maneira pública. Embora paradoxal, em ambas a recusa à morte faz-se evidente: naqueles casos, é explícito pela sobriedade tomada em sua grande maioria pela população britânica; nestes casos, é vislumbrada pelo recorrente processo de caracterização do jacente, que é embalsamado, vestido, cuidado e maquiado pelos agentes funerários. Quer-se, dessa forma, aproximar a representação do morto a dos vivos, suprimindo qualquer traço que remeta à morte.

Além disso, o apego à lembrança também é perceptível, principalmente em países coloniais ou de costumes mediterrâneos: manter o mínimo de aparência vivente é resquício de um desejo romântico de manutenção da vida por meio do fascínio pela morte – a última lembrança da pessoa que partiu deve ser algo que remeta à sua vida, de forma física, e não o instante póstumo de sua partida. Tal atitude é levada ao extremo por Dr. Belém que, ao responder as acusações de profanação feitas por Alberto na cena macabra do jantar a quatro, diz: "— O senhor fala de uma piedade de convenção; eu sou pio à minha maneira. Não é respeitar uma criatura que amamos em vida, o trazê-la assim conosco, depois de morta?" (ASSIS, 1994, p. 9). É também a reação de Martha, sujeito da contemporaneidade, que deseja perpetuar a memória do falecido companheiro por meio da tecnologia transumana-robótica de replicação da memória digital. No interior de suas pulsações psicológicas, reside igualmente o desejo de se perpetuar a vida dos entes queridos por meio das lembranças: o primeiro mantendo o esqueleto de Luísa, a segunda revivendo por meio de um androide toda a união de rastros cibernéticos deixados por Ash em vida. No fundo, como metáforas ou embasados simbolicamente nos homens de seus tempos, explicitam os dois protagonistas a melancólica guinada de perenizar o objeto amado, em uma espécie de adoração (que se pré-configura como uma forma de identificação ou sublimação do eu) ao morto.

As visitas ao túmulo, os velórios e sepultamentos mantém-se na sociedade contemporânea – como desenvolvido no capítulo anterior, o Dia dos Mortos e Finados ainda são as datas em que multidões dirigem-se aos cemitérios para limpar as criptas e mausoléus, deixar flores, permanecer durante minutos ou horas a fio em diálogo constante com a memória. Esse é um traço dominante em países de raízes profundamente cristãs ou de desenvolvimento tardio – à exceção dos Estados Unidos, como demonstrado por Ariès (2012, p. 246), em que os velórios tornam-se um verdadeiro comércio voltado ao lucro, como objeto de consumo. De toda forma, a imagem dos familiares e de amigos reunidos em uma sessão solene do enterro de um ente querido é recorrente no Brasil e, até mesmo, em países cuja cremação é majoritária. Fica um resquício do culto à memória e uma homenagem à pessoa morta:

> Deixa aos mortos um espaço social que as civilizações tradicionais sempre reservaram, e que as sociedades industriais reduzem a quase nada. Mantém a despedida solene aos mortos que, em outras províncias do mundo da técnica e do bem-estar, são rapidamente expedidas. [...] Do mesmo modo, os novos ritos funerários criados pelos americanos são um compromisso entre sua repugnância em deixar de marcar uma pausa solene após a morte e seu respeito geral ao interdito sobre a morte. (ARIÈS, 2012, p. 247)

Não só americanos, no sentido de norte-americano empregado pelo autor, mas também perceptível no conjunto das Américas. Encarar a morte nestes instantes torna-se permissível, entretanto ainda fonte de angústia e de distanciamento – os discursos não a evidenciam claramente, as práticas tornam-se ritualizadas e programadas por agentes funerários, a família e os amigos ocupam uma posição passiva e complacente frente à ruptura. Obviamente, isso não impede que a memória do morto não seja sentida, chorada. Entretanto, com menor intensidade do que era realizada desde o período medieval, comedida, centrada, sem que altere em demasia o fluxo da vida. A morte se torna inconveniente.

Para ilustrar, retorna-se ao âmbito dos hospitais. Na atualidade, a angústia existencial do moribundo é retirada do moribundo por meio de um discurso médico que foca no tratamento, na cura, na confiança de uma possível regressão do quadro clínico. Rompem-se as ligações com os familiares e amigos, impondo-se cada vez mais um isolamento, uma alienação do estado natural das coisas. Tanto a indiferença à sua figura, quanto a ternura, em se evitar notícias muito graves ou amenizar as impressões, indicam que importa é não promover uma violação no cotidiano extremamente abrupta: “Ele é, pouco a pouco, despojado de sua responsabilidade, de sua capacidade de refletir, de observar e de decidir - é condenado à puerilidade.” (ARIÈS, 2012, p. 261). Tolhe-se o morto, tratam-no como se fosse uma criança, preparam-no ou constantemente lhe dão amparo: a morte, assim, está sendo evitada, é vista com distanciamento, como um processo no qual o auxílio físico, e menos espiritual, é importante para dar acalento à vida que se esvai. A morte é um eterno aguardo indesejado.

Tão indesejado que a própria ciência parece caminhar contra esse fenômeno vital, prolongando-o, distendendo-o e afastando-o, com a premissa de encontrar meios para uma morte digna. As discussões atuais quanto à eutanásia e ortotanásia, a reafirmação dos Direitos Humanos e a guinada à humanização do tratamento na saúde iluminam o caminho trilhado no último século que submetia, muitas vezes sem consentimento, o moribundo a terapias que visavam prorrogar a sua partida (ARIÈS, 2012, p. 273). Todavia sejam fontes de esperança para quem está ao redor, os debates e deliberações no mundo ocidental mostram que, em nome da

vida e do progresso, muitas vezes, a medicina cometeu seus excessos. Mas é crucial constatar que, desde sua posição de destaque na formulação do projeto de civilização, torna-se fator determinante para o constante afastamento entre vida e morte – com a esperança nas técnicas avançadas e nas inovações medicinais, empurram a sua sobra para longe:

> A sociedade, em sua sabedoria, produziu os meios eficazes para se proteger das tragédias quotidianas da morte, a fim de ficar livre para prosseguir em suas tarefas sem emoções nem obstáculos. [...] é difícil morrer. A sociedade prolonga o maior tempo possível a vida dos doentes, mas não os ajuda a morrer. A partir do momento em que não pode mais mantê-los, renuncia a eles – *technical failure*, *bussiness lost* [falência técnica, negócio perdido] -, são apenas testemunhas vergonhosas de sua derrota. Primeiro tenta-se não tratá-los como moribundos autênticos e reconhecidos, e em seguida apressa-se em esquecê-los - ou em fingir esquecê-los. (ARIÈS, 2012, p. 273-4)

O memorialismo presente na atitude contemporânea face à morte não deve ser lido, dessa maneira, como mera manutenção da presença do ente que partiu. É símbolo da derrota, do fracasso frente a ela – o que a torna, mesmo em sociedade mais "inteligentes" e com grande progresso tecnológico, algo selvagem, que deve ser evitado, pois remete ao vazio sentido em relação ao próprio mundo. O sentimento e a busca pela jovialidade constantes nas sociedades ocidentais também são símbolo desse afastamento, dessa percepção que não é resignada, mas, atuante individualmente, em tentar afastar o espectro da dor (física ou psicológica), da sua irrupção, da perda da identidade, tão propagada e reafirmada pelos dias atuais. Durante milênios representado na iconografia, o *pue aeternus*, o sentimento de apego à juventude, foi tema recorrente da Arte. O homem contemporâneo age em prol dessa juventude eterna, ao escamotear as marcas do tempo, ao negligenciar o futuro inerente a qualquer ser vivente, e diante da morte, essa busca é quebrada, estilhaçada – o ser humano face à morte, de tantos interditos ou ilusões, deixa de acreditar na sua "imortalidade". Não que todos pensem que viverão para sempre, pois o homem hodierno está impregnado da visão científica – e aí se instaura o paradoxo contemporâneo: embora cientes, recusam em se tratar a morte, escondendo-a nos discursos, preservando os que ainda respiram, o que, por sua vez, age, no imaginário coletivo, de maneira inconsciente na trilha da científica e tão sonhada eternidade.

E, então, que se explica, dentro desse panorama, o interdito diante da morte – ela demonstra ausência, faz emergir sentimentos abruptos e transparece o que as sociedades capitalista-industriais querem esconder: o limite do corpo humano. Sendo arrebatadora, não é possível ter controle. Sendo rejeitada, pretere-se a dor, a qual implica em reconhecer o caráter humano deste fenômeno. O distanciamento da família dos ritos, a medicalização da vida, o

controle sobre os corpos e emoções, o isolamento conferido ao luto e a tentativa de estender a trajetória terrena... todos são símbolos do repúdio à morte sentida na atualidade. “O que poderia ter falado?”, “O que poderia ter feito?”, “O quanto poderia ter vivido?”, e outras máximas encontradas à beira dos velórios e sepultamentos mostram um ressentimento face ao fim, à ideia hipotética de “poderia ter feito/vivido mais”. E tal atitude dissimula, na realidade, um jogo duplo: de um lado, aquilo que, em vida, diante da realidade capitalista, frenética, opressora e inconstante, poderia ter sido sem as amarras ou falhas sociais; por outro, mostra o pouco contato que o homem contemporâneo possui com a morte, uma vez que, após este percurso todo, fica evidente que as sociedades mais antigas a expressavam, a representavam e a interpretavam.

Martha repete a mesma atitude diante da morte que a mãe de Ash havia tomado, como narrado pela verdadeira figura no início do episódio – levando para o sótão a imagem, representação e recriação de Ash. Dr. Belém, por seu estado maníaco, deseja reimprimir em um novo elemento as mesmas afeições do objeto perdido, mesmo que seja para o injustiçar. Ambos tentam promover a perpetuação da memória de seus entes queridos ao tentar retornar ao estado das coisas quando algo ainda poderia ser, de fato, vivido ou ter sido diferente. Dr. Belém, pela possível culpa. Martha, por deixar Ash dirigir sozinho mesmo sabendo de seu vício tecnológico.

Se de acordo com Michel de Montaigne (2010, p. 59), escritor e jurista humanista, filosofar é aprender a morrer, em suma, nas atuais dinâmicas, não há espaço para pensamentos. Não há espaços para dúvidas. Não há espaço para fenômenos que irrompam, trazendo abalos à coletividade, o cotidiano, trazendo reflexão. E se não há espaço para a filosofia, não há espaço para a morte. Logo, não há espaço para a vida. A atitude dos séculos XIV a XVII, de refletir sobre a morte diante de sua materialidade, perde-se consubstancialmente na trajetória de vida dos cidadãos. Não se prepara para a morte, isto é, não se reflete a vida e todas as suas instâncias naturais. O arrebatador fascínio descrito no Romantismo de séculos atrás é sinônimo de exacerbação, psicose e histeria, nos termos da psicologia da atualidade. O culto à morte possui um rótulo de anormalidade, nos termos foucaultianos, que implica a relação dos conjuntos de costumes, práticas e representações socialmente aceitas, como os padrões de comportamento. Não é normal, atualmente, falar da morte. Não é normal que ela seja sentida e exteriorizada. Não é normal vivê-la. Ou seria o contrário?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo
no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada,
mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor."
William Faulkner

O mundo digital não tem retorno. Não tem como voltar atrás (salvo se uma hecatombe acometer o globo terrestre). Essa é uma nova era da humanidade ou, minimamente, vive-se nas últimas décadas um período de transição para algo que virá – e os elementos tecnológico-digitais se farão presentes nas dinâmicas sociais do mundo globalizado futuro, ocasionando mudanças nos hábitos e nas mentalidades de seus sujeitos. A cultura, o comportamento, a geopolítica, entre outros fatores humanos, já começam a tracejar alterações. É necessário reconhecer tal circunstância para poder concluir esta tese – que, inclusive, não se propõe a reduzir ou a extrair resumidamente assertivas sobre os temas abordados ao longo deste trajeto semiótico-comparativo, mas também a lançar ao leitor sementes reflexivas sobre o papel desempenhado pelos indivíduos hodiernos, potencializando o veneno já inoculado por Machado de Assis e Charlie Brooker.

O presente exercício crítico-interpretativo, amparado por fundações teóricas e metodológicas da Semiótica, da História, da Sociologia e da Psicologia, não se apresenta apenas como uma leitura comparada entre objetos literários e audiovisuais – conferindo autoridade e fundamentação à tese e à teoria empregada nesse labor. Na realidade, a concepção deste trabalho sempre previu extrapolar os limites do discurso acadêmico, oferecendo ao seu leitor um possível exemplo de análise comparada entre produções culturais divergentes (pelo código, pelo meio ou pela estrutura composicional) e relevantes à contemporaneidade. Note-se: ambas, para essa tese, tornam-se necessárias para vislumbrar e para questionar os novos (ou não tão novos, como se mostrou no terceiro capítulo) caminhos experienciados pelo ser humano na esteira do capitalismo industrial.

Todavia o Leitor Modelo do presente texto seja o indivíduo acadêmico, pela sua estrutura textual ou pelo seu ambiente de divulgação, espera-se que tais reflexões sejam transmitidas, texto a texto, boca a boca, para mais sujeitos – o que tem ocorrido ainda timidamente, dada a abrangência seminal, com os alunos e pessoas próximas deste pesquisador, bem como com outros pesquisadores que tiveram contato com tais ideias durante a divulgação da pesquisa em eventos acadêmicos. A escolha de uma série televisiva da atualidade para o labor comparativista não foi aleatória: *Black Mirror* chama a atenção nas redes sociais, em rodas de conversa, escolas e universidades. Ganhou popularidade depois de ingressar no catálogo da *Netflix*, uma das

maiores plataformas de *streaming* do mundo, e continua a agregar mais espectadores ao passo que suas histórias ecoam entre os sujeitos. E as críticas ordinárias e as análises acadêmicas sobre a antologia de Charlie Brooker não exploraram ainda toda sua potencialidade, comumente relacionando as tecnologias usadas na série com os elementos da realidade digital. Por ser um objeto com apelo midiático, a sua escalação para o intento comparado, justapondo-o a narrativas de Machado de Assis, autor símbolo da Literatura brasileira e conteúdo obrigatório para qualquer processo de educação formal neste país, torna-se um modelo estratégico. Ou seja, o raciocínio empreendido por este trabalho pode ser tomado como instrumento para quem lida com a problemática formação de leitores nos dias de hoje, uma vez que apresenta a equiparação entre produções as quais recebem muita atenção na rede mundial de computadores e em conversas informais e obras de um escritor apontado (errônea, juvenil ou ignorantemente) como ultrapassado e obsoleto.

Black Mirror atualiza, inconsciente disso (valeria indagar a seus produtores se conhecem a literatura do Bruxo do Cosme Velho), a carga crítica e a estrutura espelhada aos moldes da literatura machadiana de maturidade. Como já foi exposto, por ser um produto da Comunicação de Massa, ainda que mantenha uma qualidade estética e ideológica, não perde de horizonte suas (segundas) intenções: ser consumida, ser vista – e tal traço do *medium* a que faz parte é peça essencial para suas reflexões. Isso é, ser fruída pelos sujeitos imersos nas relações digitais do século XXI – latos consumidores-fruidores, apontando para possibilidades de futuro tecnológico-social que escondem, no próprio leitor e na própria ideia de projeção prognóstica, a atualidade constrangedora da relação do homem com as máquinas, é um ardil artifício de Charlie Brooker e sua equipe. Através do jogo de espelhamento, incrimina também seus espectadores, lançando-os em uma vertiginosa experiência de autoavaliação ou, minimamente, de identificação espelhada – como sugere a abertura da série.

Do mesmo lado (para evitar a expressão "de outro lado", que implica uma oposição entre ideias – o que aqui, neste caso, demonstra-se infrutífera relação), está Machado de Assis, renomado escritor brasileiro, versado internacionalmente, todavia, lamentavelmente, não é tão conhecido ou tão lido quanto deveria. Em seus romances, contos e crônicas, o autor fluminense esboçou a situação humana da modernidade: defectível, raquítica, deletéria e taciturna. A não-leitura de seus textos indica menos para a qualidade artística de sua obra (obviamente) e mais para a as circunstâncias contemporâneas, as quais criam sujeitos imediatistas, preguiçosos e conformistas – diante da experiência leitora, almejam a absorção rápida, sem obstáculos ou desafios que imponham uma grande concentração. Geridos diante das telas dos aparelhos eletrônicos, desejam a instantânea apreensão de sentidos, culminando em uma superficialidade,

afinal, sem travar uma batalha com o texto – de sua linguagem a seu conteúdo – ficam à mercê de informações transmitidas de modo rápido, simplório e descontextualizado. Em outras palavras, os sujeitos em formação leitora da atualidade, perto dos diversos estímulos visuais presentes nos espelhos negros, percebem como arcaica a leitura da Literatura – julgando-a cansativa, demorada e complexa. Apresentar textos do considerado maior autor da literatura nacional para membros médios da sociedade letrada tornou-se um revés, não pela ausência de pontos de contato entre as obras machadianas e a sociedade atual, como se demonstrou anteriormente nesta tese, mas, sim, pelo tipo de sujeitos germinados no contexto digital – exigindo daqueles que mexem com a Literatura e a Arte um novo tipo de abordagem.

Atualizar Machado de Assis partindo de suas representações não é necessário. Quantos "Jacobinas", "Fortunatos", "Drs. Beléns" e "Josés Marias" transitam cotidianamente entre carros, ruas e *outdoors*, com seus aparelhos eletrônicos nas mãos e nos bolsos? Sujeitos desejosos por aprovação coletiva, sádicos espectadores da vida alheia, melancólicos enlutados, ao mesmo passo que frágeis diante da ideia de morte e da prática da vida. O mundo ocidental está permeado dos caracteres machadianos. Os sujeitos contemporâneos são potencialmente patológicos, obcecados por resultados (pelo fim e não pelo meio das coisas), obsessivos em sua necessidade de ser (e de se sentir) alguém notório, isolados no seu individualismo que os cega para as relações humanas e os aliena de quaisquer circunstâncias sociais, interpessoais e globais. É a crise da visão. Olham, mas não veem. Quando veem, não reparam, parafraseando o autor português José Saramago. Tais traços são encontrados nos escritos do Bruxo de Cosme Velho, logo, suas representações já são atuais, ao espelhar, primeiro, uma atitude mais metafísico-reflexiva, abordando problemáticas mais universalizantes; e, segundo, ao forjar esboços da condição humana inserida em contextos sociais do capitalismo industrial. Se seus signos ainda estão em plena vigência no mundo hodierno, então, o que deve ser feito para que sejam foco de atenção e, por conseguinte, lidos?

A questão recai sobre as abordagens. Ensinar Literatura ou lidar com leitura hoje não é o mesmo que em décadas atrás – os pesquisadores da área devem (quando já não deveriam) ter compreendido essa nova circunstância. O mundo tecnológico, bem como as dinâmicas capitais-neoliberais-industriais, impetrou uma influência no modo de vida dos cidadãos ocidentais, modificando a forma com que se relacionam e se comunicam. Certa é a tendência à iconicidade, à construção de imagens, à espetacularização – dado seu caráter mais sintético, logo, imediato. A era da palavra como código absoluto dá sinais de turbulência diante de uma nova tendência expressiva do homem: à "realidade de caráter icônico ou não-verbal" (PIGNATARI, 2004, p. 189). Aqui não é defendida a superação do visual sobre a palavra escrita – todavia em crise

existencial, os textos verbais ainda são preponderantes e importantes para a formação dos indivíduos como sujeitos autônomos e esclarecidos. Porém, é necessário reconhecer: a comunicação humana está balizada, atualmente, por modelos de representação mais imagéticos e imediatos, criando um costume de leituras mais velozes – o que, por consequência, gera uma postura mais fastidiosa diante de textos que exijam mais atenção e mais tempo.

Então, o leitor mais exagerado, ou ao menos atarantado, pode questionar: então, deve ser facilitada a leitura de cânones literários, fragmentando-os? Deve ser passado o filme adaptado de uma obra literária para estabelecer pontos de contato? Deve ser feito um curso de malabarismo e técnicas de ilusionismo para dar aulas de Literatura? Imperiosamente negativas as respostas. As cogitações acerca dos caminhos a serem traçados na formação de leitores (sejam eles juvenis ou adultos) cabe a essa área nos estudos literários. Para a presente tese, basta a constatação de que as antigas fórmulas e didáticas para a área de Linguagens têm demonstrado cansaço ou pouco produtivas. Este trabalho, assim, propõe um caminho válido e rico em informações transversais: estabelecer elos entre produções contemporâneas e obras literárias, tomando como cerne temáticas, representações e contextos de vida, torna-se uma bússola efetiva para lidar com os bosques da ficção. De uma produção audiovisual a um livro de qualidade literária, há muito mais do que o arcaico paradigma "Comunicação de Massa *x* Alta Literatura". Há trilhas a serem descobertas, reconhecidas e efetivadas. E a Semiótica pode ajudar o homem a ler melhor, não só textos literários, mas igualmente o mundo em que vive e faz parte.

Criada no turbilhão de emersão de signos não-verbais, a Semiótica torna-se o amparo necessário para quem se propõe a lidar com essas questões. Comumente, essa área do saber é acusada de fazer astrologia (um trocadilho com seu objeto de estudo – o signo), ou seja, de ser efetivada por meio de um discurso vazio ou genérico, porém reluzente. É necessário reconhecer que essa visão dos estudos semióticos advém em grande parte do discurso demasiadamente abrangente e, por vezes, muito esquemático da própria área – flertando com fórmulas e diagramas matemáticos, pouco efetivos e significativos até para pesquisadores da área. Entretanto, *mea culpa* realizada, a aplicação e a leitura do mundo contemporâneo, explorador da linguagem icônica, por meio da Semiótica, têm se demonstrado pertinentes, ao oferecer aos seus leitores uma visão que esmiúça as relações estética e poética de obras artísticas. Chamada por muitos semioticistas de a "Ciência das Ciências", por ter como objeto de estudo a própria linguagem – constituidora de semioses e estruturadora das relações humanas, engloba todas as possíveis abordagens teóricas – do discurso linguístico ao natural-biológico, a Semiótica oferece-se como interventora e mediadora da leitura de signos e suas possíveis correlações, não

abolindo as peculiaridades composicionais que ditam suas diferenças, mas compreendendo-as e organizando-as para uma leitura mais integral do mundo contemporâneo.

Em continuidade, e adentrando ao conteúdo das narrativas comparadas nesta tese, defende-se sem titubear: ninguém lê Machado de Assis e sai impunemente. Em qual nível do espelhamento da narrativa fique o leitor, há um caráter latente e inequívoco da sua literatura ser orquestrada sob parâmetros crítico-reflexivos. Entretanto, um leitor consciente pode absorver ainda mais, caso possua para tal leitura um aparato cognitivo-interpretativo que vislumbre melhor o jogo de espelhos das narrativas de maturidade do autor fluminense. A atualidade nas representações machadianas é, como já discorrido, gritante e embaraçosa. Muito já se falou sobre o Bruxo de Cosme Velho, entretanto o que resta a esta tese explicitar é sua pertinência sígnica e sua estrutura metassígnica, as quais são reverberadas constantemente no mundo contemporâneo. A escatologia machadiana é cirúrgica em apontar para processos sociais em formação no final do século XIX e que foram reafirmados, quando não intensificados, até o século XXI – da realidade à ficção.

Seus personagens e universos ficcionais conscientemente vislumbram signos da morte e inserem-se no processo de atualização sígnica – o *continuum* – como ícones das dinâmicas de seu tempo. E tais semioses são elaboradas sob um viés imagético, próprio do *medium* de seu autor – os jornais e revistas, como também de sua formação literária, herdados os resgates imagéticos dos escritores românticos. Machado de Assis, por meio dos traços minuciosos das personalidades e dos semblantes de seus personagens, imprime em seus textos e projeta na mente dos seus leitores os contornos imagéticos dessas figuras ficcionais – a imagem não é dada, previamente arquitetada, como em uma produção audiovisual, cujas representações sígnico-visuais de suas narrativas já são prontas. Os signos machadianos, embora constituídos em código verbal, são latentes em expressão/exposição não-verbal, produzindo esboços e contornos imagéticos que são oferecidos à leitura, sugestionados e construídos junto ao sujeito fruidor. Não que outras narrativas não o façam, porque aí está o grande esforço imaginativo, um labor enciclopédico-cognitivo, mas há nos escritos machadianos uma facilidade em traduzir essas experiências icônicas em uma peleja verbal-narrativa.

Outrossim, ninguém assiste a *Black Mirror* e sai impunemente. Todavia um produto da Comunicação de Massa, a série possui uma abordagem, como já discorrido, reflexiva quanto aos efeitos da tecnologia na vivência humana contemporânea, projetando circunstâncias para espaços e tempos (comumente, futuros) a fim de corroborar com seu olhar pessimista e indignado de seus produtores, Charlie Brooker e Annabel Jones, diante das situações envolventes ao mundo digital. Como em textos maduros de Machado de Assis, a narrativa

incute e envenena sua estrutura composicional, confundindo leitores mais atentos e aptos a um mergulho em sua semiose: sua vinheta de abertura indica a fissura que confunde protagonistas e espectadores, aferindo uma leitura mais conflituosa de seu conteúdo do que o módico, e por vezes sórdido, discurso de diferenciação entre processos narrativos de diferentes códigos, modelos ou meios de divulgação.

"Eu sou você", diz a estrutura machadiana, captando seus leitores médios. "Eu continuo sendo você", complementa a antológica série – em ambos, o alvo de crítica é o próprio sujeito fruidor. Há, portanto, dois leitores-modelos dessas narrativas. O primeiro é o indivíduo ordinário, o leitor dos jornais oitocentista ou o espectador de plataformas de *streaming*, que aproveitará das fabulosas narrativas como momento de evasão, de fruição, apropriando-se apenas do primeiro nível de suas semioses; já o segundo é fruto da leitura desta tese: amparado por um conhecimento enciclopédico acerca das condições de vida histórica e socialmente dispostos no Ocidente, é antiburguês por excelência – indivíduo crítico às condições sociais na esteira do capitalismo industrial, o qual arrasta seus sujeitos para uma vertiginosa busca por liberdade individual e desenfreada fuga da ideia mortuária, macerando-os, reprimindo-os, tolhendo-os ainda mais. A percepção de que, tanto nos contos machadianos, quanto nos episódios da série antológica, há uma mesma estrutura metassígnica, ou seja, um jogo de dissimulação, auxilia perceber que tanto as obras de Machado de Assis, quanto as produções de *Black Mirror*, exigem um mergulho cognitivo-interpretativo que vai além da superfície de suas naturezas e códigos. A série britânica não é mais palatável do que as narrativas do autor brasileiro: tal crença torna-se um pré-julgamento por acatar pia e inocentemente que uma produção audiovisual é mais fácil de ser analisada por haver imagens em movimento. Na prática cotidiana, tanto uma produção fílmica quanto uma obra literária podem ser simplesmente "vistas" e não lidas; mas, por um viés semiótico, ler uma obra audiovisual – a exemplo de *Black Mirror* – sua estrutura, sua montagem, seus signos, logo, seus modelos de representação, pode se tornar de difícil digestão, do mesmo modo que um texto literário. Tudo depende da junção, comunhão e confluência das três intenções de um texto: *Intentio auctoris*, *operis* e *lectoris*. O autor tem que tencionar. A estrutura, refletir. E o leitor, estar apto a ler.

Quanto à morte no seio do mundo ocidental contemporâneo, resta sublinhar algumas reverberações. A iniciar pela ideia de que nunca se evitou tanto a morte na história do Ocidente. Os sujeitos hodiernos são, em sua maioria, flagrantemente abjetos ao esgotamento da vida. Todavia haja quem discorde ou amenize tal acepção, as dinâmicas capitais em sua vertente industrial-tecnológica incutiram no homem uma aversão muda à morte, estilhaçando-os ao prever um sistema que isola os indivíduos, alienando-os de sua condição humana e

esquadrinhando-os em padrões de vida e de comportamento – idealizados e idealizantes. Todavia, paradoxalmente, nunca a morte foi tão presente na ficção e na realidade. Das notícias a grandes filmes, a recorrente escatologia – da morte às cogitações de além-túmulo – é traço característico dessa modernidade em sua faceta mais explícita e, por vezes, fantástica – presentes nas narrativas machadianas, desde o século XIX, até produções de expressão de massa, como *Black Mirror*.

É imperioso retomar o questionamento: por que o ser humano incorporou a morte como um de seus principais aparatos simbólicos e culturais na contemporaneidade? Como visto no transcorrer desta tese, a morte sempre esteve presente na arte ocidental desde a Antiguidade. A aproximação do esgotamento da vida é um latente ponto de questionamento, causador dos mais profundos anseios no homem, expondo seu vazio existencial. Tal vazio torna-se combustível para da Arte, em suas mais variadas formas: dos vitrais medievais, passando pelas *ars moriendi*, até as pinturas renascentistas e seu correlatos literários. Compreender a existência humana sempre foi um desafio à sua própria vivência – quem somos, o que fazemos, por que estamos aqui? No fundo dos signos escatológicos, encontra-se a expressão de um vácuo insaciável e constante na história da humanidade, amalgamando também a manifestação de traços e indagações ligadas ao momento histórico-social vivido por seus sujeitos. A morte não é simplesmente a morte. Sua irrupção significa, aponta, dilacera, transmuta circunstâncias contextuais de seu surgimento, articulando vida social e mistério escatológico.

Mas, afinal, o que faz do mundo contemporâneo um dos momentos históricos de mais recorrência na veiculação dessas representações? A resposta talvez esteja na conferência do professor da USP, Luiz Roncari, em ocasião do VII Colóquio da Pós-Graduação em Letras da Unesp de Assis/SP, realizado entre 02 e 04 de setembro de 2019. Em sua fala, Roncari afirmou que o mundo contemporâneo vive uma espécie de ressecamento do espírito, impetrado pela lógica neoliberal, a qual afasta e isola os indivíduos em seus irrisórios mundos ou perspectivas. Perdeu-se, na contemporaneidade e nos estudos acadêmicos, a visão de todo – as atividades laborais cotidianas e a pesquisa forçam seus sujeitos a se anularem como corpo social heterogêneo para reificá-los, manipulá-los e imergi-los em dinâmicas muito específicas. Uma forma de cabresto cultural. Diante da ausência de diálogo e de trocas, as relações interpessoais tornam-se efêmeras, frágeis e inconstantes, fazendo com que haja um isolamento humano, reafirmado ainda mais pelas tecnologias digitais, ao passo que jogam seus usuários em um simulacro de comunidade, quando, na realidade, esses flutuam cada vez mais solitários pelo espaço cibernético.

A tecnologia ou a exaltação tecnológica, fruto agridoce dos pensamentos renascentista e iluminista, a era do *Sapere aude*, foi criada para auxiliar o ser humano a expandir suas faculdades motoras, sensoriais, físicas e psíquicas. Entretanto, foi constantemente deturpada de sua intenção inicial, sendo utilizada de maneira a promover exclusão, isolamento, mortes e marginalização nas sociedades ocidentais contemporâneas. Não é preciso ser especialista para notar as ilhas humanas e a cegueira da empatia nos dias hodiernos: basta levantar os olhos dos espelhos negros. Causadora de ânsia e angústia, a ausência de contato humano tem feito vítimas – nunca o número de pessoas com ansiedade, depressão e tendências suicidas foi tão grande no Ocidente, sinais de um mal-estar contemporâneo, fermentado em vias do isolamento de seus indivíduos. Obviamente, a tecnologia não age sozinha quando aparta seus sujeitos. Mas é a principal fonte de ansiedade e de anulação individual. Jacobina não conseguiu se livrar dos efeitos da alma exterior e tornou-se um sujeito casmurro, sob o peso do recolhimento, as fardas da vida espúria. Lacie, por sua vez, foge ao regramento imposto de harmonia etérea e vil, mas é aprisionada ao verbalizar o que realmente sente e pensa.

Tanto em Machado de Assis, quanto em *Black Mirror*, há gotejamentos da face mais sorrateira e furtiva do capitalismo industrial: a mortificação do eu. Pouco a pouco, os indivíduos contemporâneos sucumbem aos nefastos efeitos da tecnologia e do raciocínio pautado na produtividade. William Faulkner, romancista norte-americano do século XX, abriu este momento com um pensamento que se une às reflexões aqui dispostas: a literatura, como uma breve luz no breu da vida, não serve para mostrar caminhos. As boas narrativas oferecem aos seus leitores o gosto amargo de encarar a escuridão. Reparar bem nos reflexos desses espelhos negros é um ato de contrição – ao se ver refletido especularmente, o homem desassossega-se e constrange-se: diante dos olhos, não mais está sua imagem e semelhança. Encarando-se a si próprio, no seu íntimo abstruso, nota o pobre ser vivente que a escuridão está mais próxima do que se imagina. À distância de um olhar.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BE right back. In: *BLACK Mirror*. Direção de Owen Harris. Escrito por Charlie Brooker. Realização de Netflix. Londres: Zeppotron; Channel 4, 2013. 48 min, Episódio da segunda temporada da série exibida pelo Netflix. Acesso em: 07 jul. 2017.

NOSEDIVE. In: *BLACK Mirror*. Direção de Joe Wright. Escrito por Michael Schur e Rashida Jones. Realização de Netflix. Londres: House Of Tomorrow, 2016. 63 min, Episódio da terceira temporada da série exibida pelo Netflix. Acesso em: 07 jul. 2017.

SAN Junipero. In: *BLACK Mirror*. Direção de Owen Harris. Escrito por Charlie Brooker. Realização de Netflix. Londres: House Of Tomorrow, 2016. 61 min, Episódio da terceira temporada da série exibida pelo Netflix. Acesso em: 07 jul. 2017.

WHITE bear. In: *BLACK Mirror*. Direção de Carl Tibbetts. Escrito por Charlie Brooker. Realização de Netflix. Londres: Zeppotron; Channel 4, 2013. 42 min, Episódio da segunda temporada da série exibida pelo Netflix. Acesso em: 07 jul. 2017.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício. Contribuição ao estudo do papel do Estado na evolução da estrutura urbana. *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, v. 43, n. 4, p. 577-585, 1981.

ADORNO, T. W; M, HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ALESSI, Gil. “Tortura de jovem tatuado na testa foi feita para ser consumida nas redes”. *El País*, São Paulo, 14 jun. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/13/politica/1497374163_459335.html>. Acesso em: 25 fev. 2019.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Atena Editora, 1955. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2019.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *O Homem Perante a Morte*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

ASSIS, Machado de. A Causa Secreta. In: _____. *Várias Histórias*. Obras completas de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, v. 2.

_____. A segunda vida. In: _____. *Histórias sem data*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

_____. O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. 2.

_____. Um esqueleto. In: _____. *Obra Completa*, de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. II.

AVELINO, Nildo. Confissão e Normatividade Política: Controle da subjetividade e produção do sujeito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 93, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n93/0102-6909-rbcsoc-3293042017.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2019.

BABADOBULOS, Tatiana. Brasil perde posição no consumo de cosmético, mas setor avança. *Veja*, São Paulo, 2 mai. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/brasil-perde-posicao-no-consumo-de-cosmetico-mas-setor-avanca/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. *Babel*: entre a incerteza e a esperança. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

_____. *A Liberdade*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

_____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Vigilância líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b.

_____. Vivemos o fim do futuro. *Revista Época*, São Paulo, 19 fev. 2014a. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html.> Acesso em: 07 jul. 2017.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*: A seriedade enganosa dos cadernos do Conselheiro (*Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*) e a Simulada Displicência das Crônicas (*Bons Dias!* e *A Semana*). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin, 2007.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1995. Edição Claretiana.

BLACK Mirror: Awards. *IMDB*. 2019. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2085059/awards>. Acesso em: 12 jan. 2019.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Sonetos*. Lisboa: Betrand, s.d.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. A máscara e a fenda. In: _____. *Machado de Assis*: O enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2003.

_____. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 28, n. 80, p. 237-246, 1 jan. 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, v. 1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BROOKER, Charlie et al.. The Oral History of ‘San Junipero’: How Black Mirror made its most hopeful story. *Vulture*, Nova Iorque, 26 nov. 2018. Disponível em: <https://www.vulture.com/2018/11/black-mirror-san-junipero-oral-history.html>. Acesso em: 12 jan. 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009.

_____. *Literatura e Sociedade*: Estudos de Teoria e História Literária. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2006.

_____. Literatura, espelho da América?. *Remate de Males*, Campinas, SP, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635995/3704>. Acesso em: 20 fev. 2019.

_____. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARLISLE, Belinda. *Heaven is a place on earth*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/belinda-carlisle/6948/>. Acesso em: 11 jan. 2019.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2004.

CASTELLS, Manuel. A era da informação: economia, sociedade e cultura. In: *A Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHAUNU, Pierre. *O tempo das reformas v. 1*: A crise da cristandade – 1250-1550. São Paulo: Edições 70, 1975.

COCKBURN, Harry. China blacklists millions of people from booking flights as 'social credit' system introduced. *The Independent*, Londres, 22 nov. 2018. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/china-social-credit-system-flight-booking-blacklisted-beijing-points-a8646316.html>. Acesso em: 25 fev. 2019.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo e Comentários sobre a sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELUMEAU, Jean. *Nascimento e a afirmação da Reforma*. São Paulo: Pioneira, 1989.

_____. *O que sobrou do paraíso?*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIÓGENES, Juliana. Lion man. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05 jul. 2014. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,lion-man,1523841>. Acesso em: 25 fev. 2019.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *História da Feiúra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

_____. *Obra Aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Semiotica e filosofia del linguaggio*.Torino: Einaudi, 1984a.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. Tevê: a transparência perdida. In: _____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 182-204, 1984b.

_____. Umberto Eco: "O excesso de informação provoca amnésia". *Revista Época*, Milão, 30 dez. 2011b. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/12/umberto-eco-o-excesso-de-informacao-provoca-amnesia.html> Acesso em: 07 jul. 2019.

EMPRESÁRIO russo quer transferir cérebro para robô e ser imortal. *G1*, São Paulo, 11 mai. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/05/empresario-russo-quer-transferir-cerebro-para-robo-e-ser-imortal.html> . Acesso em: 25 fev. 2019.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

_____. *Microfísica do poder*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *Os Anormais*. Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média*: nascimento do ocidente. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREUD, Sigmund. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. I e II. Rio de Janeiro, Imago, 1969.

_____. *Luto e Melancolia*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O Mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio*: Literatura e Indústria Cultural no Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Helton Simões. Reconhecimento facial usado na China é testado no Brasil; saiba como opera. *UOL Tecnologia*, São Paulo, 18 jan. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/tecnologia/noticias/redacao/2019/01/18/reconhecimento-facial-usado-na-china-e-testado-no-brasil-saiba-como-opera.htm>. Acesso em: 25 fev. 2019.

GRAMINHA, Pedro. As várias facetas da intervenção estética. AUN – Agência Universitária de Notícias (USP), São Paulo, 17 ago. 2017. Disponível em: <https://paineira.usp.br/aun/index.php/2017/08/17/as-varias-facetas-da-intervencao-estetica/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GRIGNAFFINI, Giorgio; BERNARDELLI, Andrea. *Che cos'è una serie televisiva*. Roma: Carocci editore, 2017.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUREVIČ, Aron Ja.. O mercador. In: LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 165-192.

HERÓDOTO. *História*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950. (Clássicos Jackson W. M. Jackson, v. 23)

HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções*: Europa 1789 – 1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *A era do capital* (1848-1875). 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Era dos Extremos*: o Breve Século XX (1914-1991). São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

HONNETH, Axel. Observações sobre a reificação. *Civitas*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 68-79, jan.-abr., 2008

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e Criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KRAUSS, Heinrich. *O Paraíso*: de Adão e Eva às utopias contemporâneas. Tradução Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Editora Globo, 2006.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7*: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Editora Setenta, 1990.

_____. *Raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEMOS, André. *Isso (não) é muito Black Mirror*: passado, presente e futuro das tecnologias de comunicação e informação. Salvador: EDUFBA, 2018.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARCONDES, D. *Iniciação à História da Filosofia*. Dos Pré-Socráticos a Wittgenstein. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

MARICONDA, P. R. O Diálogo de Galileu e a condenação. In: *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Série 3, v. 10, n. 1, jan.-jun., 2000.

MARTINS. José de Souza. *Linchamentos*: a Justiça Popular no Brasil. São Paulo: Contexto, 2015.

MÉNARD, Rene. *Mitologia greco-romana*. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

MONTAIGNE, Michel de. Que filosofar é aprender a morrer. In: _____. *Os ensaios*: uma seleção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 59-83.

MORAES, Vinícius; TOQUINHO. Sei lá... A vida tem sempre razão. In: *Toquinho e Vinicius*. Rio de Janeiro: RGE, 1971.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

_____. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 2. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

MOSER, Benjamin. He's One of Brazil's Greatest Writers. Why Isn't Machado de Assis More Widely Read?. *The New Yorker*, Nova Iorque, 9-16 jul. 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/07/09/hes-one-of-brazils-greatest-writers-why-isnt-machado-de-assis-more-widely-read>. Acesso em: 20 fev. 2019.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

NOTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 2003.

O PLANO chinês para monitorar – e premiar – o comportamento de seus cidadãos. *BBC Brasil*, São Paulo, 20 nov. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42033007> . Acesso em: 25 fev. 2019.

O'NEAL, Alexander. *Fake*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/alexander-oneal/510888/>. Acesso em: 11 jan. 2019.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1931-58.

PERASSOLI JÚNIOR, Claudio Roberto. *Cegos e zumbis*: signos da contemporaneidade. Curitiba: Editora Appris, 2019. No prelo.

PETRARCA, Francesco. *Sonetos de Francesco Petrarca*. Tradução de Renato Suttana. Natal: Sol Negro Edições, 2013.

PIERRARD, Pierre. *História da Igreja Católica*. Lisboa: Planeta Editora, 1992.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

PROENÇA, Paulo Sergio de. *Sob o signo de Caim*: o uso da Bíblia por Machado de Assis. 2011. 247 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Lingüística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REALE, Miguel. *A filosofia de Machado de Assis & Antologia filosófica de Machado de Assis*. São Paulo, Pioneira: 1982.

RONCARI, Luiz. Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis. *Teresa*, n. 1, p. 139-154, 8 dez. 2000.

RODRIGUES, Claudia. *Nas fronteiras do além*: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

RODRIGUES, José Carlos. *O Corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

ROSSIAUD, Jacques. O citadino e a vida na cidade. In: LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 99-124.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio; ou, Da educação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 99-124.

RUSCHE, Georg; KIRCHHEIMER, Otto. *Punição e estrutura social*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

SANTAELLA, L. *Navegar no ciberespaço*: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Cultura das Mídias*. 2. ed. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em Competição. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 75, p. 61-79, jul. 2006.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

TRAINI, Stefano. *Le due vie della Semiotica*. Milano: Bompiani, 2008.

VAUCHEZ, André. O santo. In: LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 211-232.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

VAZ, Francisco A. Lourenço. O catecismo no discurso da Ilustração portuguesa do século XVIII. Cultura. *Revista de História e Teoria das Ideias*, Vol. X, Lisboa, p. 217-240, 1998.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=49841>. Acesso em: 07 jan. 2019.

WALTER, Roland. Literatura Comparada: diversidades, diferenças e fronteiras de identidades culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 7, p. 149-167, 2005.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, Michael. Um mestre entre ruínas. Trad.: Samuel Titan Jr.. *Folha de S. Paulo*, Caderno +Mais, São Paulo, 21 jul. 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2107200207.htm> Acesso em: 20 fev. 2019.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo; OLIVEIRA, Louis José Pacheco de. *Da Narrativa Cinematográfica à Adaptação de Obras Literárias*: do livro "Coração das Trevas" ao filme "Apocalipse Now". Revista Diálogos Interdisciplinares, Mogi das Cruzes, v. 2, n. 3, 2013. Disponível em: <http://www3.brazcubas.br/ojs2/index.php/dialogos/article/view/34>. Acesso em: 16 fev. 2019.