



Modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional”, do seriado *Black Mirror*
Modalizations of doing in the episode “The National Anthem” of the series Black Mirror



Conrado Moreira Mendes¹

¹Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo.
E-mail: conradomendes@yahoo.com.br

Resumo: este artigo se propõe a analisar as modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional” do seriado britânico *Black Mirror*. As modalizações do fazer, de Greimas, se referem à manipulação, quando um destinador age sobre um destinatário, doando-lhe valores modais, e à competência, ou seja, às qualificações ou aos pré-requisitos de um sujeito para que, uma vez competente para realizar uma ação, possa fazê-lo. Com base nesse percurso teórico-analítico, procura-se compreender como se estabelecem as relações intersubjetivas no texto em análise e demonstrar que a semiótica greimasiana apresenta-se como um vigoroso instrumento de análise de textos audiovisuais.

Palavras-chave: Semiótica francesa; Modalizações do fazer; Audiovisual; *Black Mirror*.

Abstract: this paper aims to analyze the modalizations of doing in the episode “The National Anthem” of the British series *Black Mirror*. The modalizations of doing refer to manipulation, when an addresser acts on an addressee by giving him modal values, and to competence, therefore, the qualifications or prerequisites for a subject, that once is competent to perform an action, to do so. Based on this theoretical-analytical path, this paper purposes to understand how the intersubjective relations are established in the text under analysis and to demonstrate that Greimas’ Semiotics presents itself as a vigorous instrument for the analysis of audiovisual texts.

Keywords: French semiotics; Modalizations of doing; Audiovisual; *Black Mirror*.

Introdução

Considerando a temática deste dossiê comemorativo da revista *Significação*, intitulado “100 anos de Greimas: perspectivas no audiovisual”, em homenagem ao maior expoente da semiótica de linha francesa, a proposta deste artigo é analisar as modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional” (“The National Anthem”, 2011), do seriado britânico *Black Mirror*. O objetivo deste trabalho é, portanto, demonstrar como a teoria semiótica greimasiana apresenta-se como um vigoroso instrumento de análise de textos audiovisuais e permanece atual para o estudo de objetos surgidos no contexto da cultura da convergência², como o *video on demand*, caso aqui em pauta.

A teoria das modalidades (GREIMAS, 2014, p. 79-101) se localiza na semântica do nível narrativo do percurso gerativo do sentido e concerne à manipulação, quando um destinador age sobre um destinatário, doando-lhe valores modais, e à competência, ou seja, às qualificações ou aos pré-requisitos de um sujeito para que, uma vez competente para realizar uma ação, possa fazê-lo. Cabe esclarecer que a manipulação se refere ao percurso do destinador-manipulador, enquanto a competência e a *performance*, ao percurso do sujeito. Assim, segundo Barros (2001, p. 37), “manipulação e competência são correlativos, ou seja, são pontos de vista diferentes sobre o programa de aquisição por doação. Na manipulação, adota-se a perspectiva do sujeito do fazer; na competência, a do sujeito de estado que ‘recebe’ os valores modais”. O estudo das modalizações do fazer se refere à segunda fase da teoria que, num primeiro momento, deu enfoque primordialmente à ação do sujeito.

Barros (1995, p. 81-97) divide em quatro as fases da teoria que dizem respeito à organização do nível narrativo. Na primeira delas, concebe-se a narrativa como uma sintaxe da ação, em que a narrativa é compreendida como sucessões de transformações de estados operadas por um sujeito. Na segunda fase, dá-se enfoque à competência modal do sujeito, de modo que se caminha de uma sintaxe da ação a uma sintaxe da manipulação. Na terceira fase, os estudos sobre as modalizações deixam de focar as modalizações do fazer para se concentrar nas modalizações do ser, o que significa o primeiro passo para os estudos sobre as paixões em semiótica. Na quarta fase, dedica-se ao exame das paixões entendidas, num primeiro momento, como arranjos modais e, posteriormente, como resultado de percursos passionais sobre os quais incidem as categorias da aspectualidade e da tensividade. Os desdobramentos atuais da semiótica em relação ao nível narrativo referem-se sobretudo aos trabalhos de E. Landowski³.

²(Cf. JENKINS, 2015)

³Landowski (2014) concebe mais dois regimes de sentido e de interação – o ajustamento e o aciden-

Assim, com base no que foi exposto, o que se pretende neste artigo é traçar um percurso teórico-analítico que focalize a modalização do fazer, ou seja, a doação/aquisição de competência modal por um sujeito, procurando compreender como se estabelecem as relações intersubjetivas/manipulatórias no episódio “Hino Nacional” do seriado *Black Mirror*. Objetiva-se, com isso, demonstrar que a teoria erigida por Greimas e seus colaboradores configura-se como uma ferramenta de grande poder heurístico para a análise de textos audiovisuais⁴ e se mantém atual em plena era da convergência midiática.

Modalizações

A segunda fase dos estudos sobre a narrativa no âmbito dos estudos semióticos – a teoria das modalizações – significou um grande avanço, uma vez que a semiótica passou a dar conta daqueles textos que não se pautam necessariamente por uma ação transformadora, tal como, por exemplo, as narrativas folclóricas. Assim, ela passou a dispor de instrumentos de análise não apenas para a chamada pequena literatura como também para textos literários que não se caracterizam necessariamente por um componente pragmático forte⁵.

Passa-se, desse modo, a dar ênfase à competência modal do sujeito, isto é, a como esse sujeito adquire um querer, um dever, um saber e/ou um poder fazer, mas que não necessariamente realiza uma *performance*. Contempla-se a aquisição da competência por um sujeito graças à doação dessa competência modal por um outro sujeito, ou, em outras palavras, graças à manipulação. Assim, passa-se a compreender a narrativa não apenas como a busca de valores investidos em objetos por um sujeito, mas também como estabelecimentos e rupturas de contratos entre destinatador e destinatário, de modo que a narrativa ganha também uma dimensão intersubjetiva.

O conceito de modalização, segundo Greimas (2014, p. 83), diz respeito à “modificação de um predicado por outro predicado”. Greimas e Courtés (2008, p. 315) mostram que o encaminhamento para a definição das modalidades em te – juntamente com aqueles já previstos pela teoria: a programação e a manipulação. A proposta de Landowski aumenta de forma exponencial as possibilidades de engendramento do sentido nesse nível, que passa a considerar, em linhas gerais, o aspecto sensível da significação (ajustamento) e os eventos não previstos (acidente).

⁴Ressalta-se que a análise do episódio “Hino Nacional” do seriado *Black Mirror* levará em consideração, neste trabalho, o plano do conteúdo do texto. Cabe dizer, entretanto, que a teoria tem feito inúmeros avanços para a análise de textos sincréticos (Cf. GOMES, 2008; OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009; CORTINA; SILVA, 2014, entre outros).

⁵Para citar apenas dois exemplos de trabalhos sobre a análise semiótica de textos literários considerados da grande literatura, vejam-se: Tatit (2010) e Cruz (2009).

semiótica deve ser o hipotético-dedutivo, para evitar a sobreposição dos sentidos nas línguas naturais. Por isso, postulam que os critérios de interdefinição e classificação das modalidades devem ser, ao mesmo tempo, sintagmáticos e paradigmáticos.

Segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 231), no que diz respeito aos critérios paradigmáticos, são levados em consideração os modos de existência do sujeito e a relação entre o sujeito do predicado modal e o predicado modalizado, isto é, se se trata de sujeitos iguais ou distintos. A existência semiótica diz respeito à relação biunívoca estabelecida entre sujeito e objeto: o sujeito só existe em relação ao objeto e vice-versa. Desse modo, há sujeitos virtualizados (que devem e/ou querem), atualizados (que podem e/ou sabem) e realizados (que fazem e/ou são). No que concerne à relação entre o sujeito do predicado modal e do predicado modalizado, há relações entre sujeitos distintos (relações transitivas) e entre sujeitos iguais (relações reflexivas). Desse modo, há modalidades exógenas e endógenas, conforme se observa no Quadro 1:

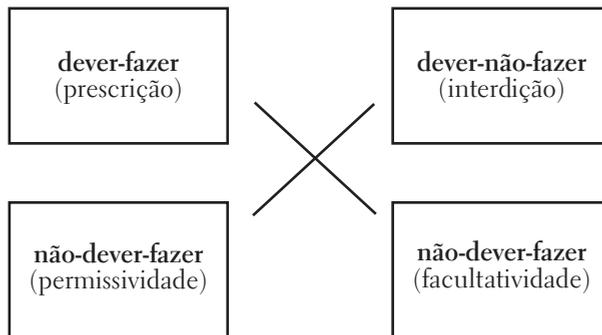
Quadro 1: Modalidades⁶

Modalidades	Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
Exotáticas (exógenas)	dever	poder	fazer
Endotáticas (endógenas)	querer	saber	ser

Fonte: Greimas e Courtés (2008, p. 315)

Do ponto de vista sintagmático, há que se distinguir duas formas de enunciados elementares: o enunciado de estado e o enunciado de fazer. Tais predicados podem se encontrar na posição de enunciado descritivo ou de enunciado modal. Assim, existem as seguintes possibilidades de modalização: o fazer modaliza o ser (*performance*); o ser modaliza o fazer (competência); o ser modaliza o ser (modalidades veridictórias); o fazer modaliza o fazer (modalidades factitivas). Além disso, as modalidades de base podem sobremodalizar enunciados de fazer e enunciados de estado. Assim, o querer, o dever, o saber e o poder modalizam o ser e o fazer. Por exemplo, uma categoria como o dever-fazer (composto por um predicado modal e pelo predicado fazer) pode ser projetada no quadrado semiótico gerando os termos contrários, contraditórios e complementares, conforme se vê no Quadro 2.

⁶Fontanille e Zilberberg (2001, p. 256) acrescentam a esse quadro as modalidades potencializantes, assumir e aderir, sendo a primeira endógena e a segunda exógena.



Assim, denomina-se o dever-fazer como prescrição; o dever-não-fazer como interdição; o não-dever-não-fazer como permissividade; e o dever-não-fazer como facultatividade. Com base nos elementos teóricos que se expuseram, parte-se, agora, para a apresentação do *corpus* deste trabalho.

***Black Mirror* e a convergência midiática**

Pertencente ao gênero de ficção científica, *Black Mirror* é um seriado britânico cuja temática mais geral – ou a isotopia, em termos semióticos – que perpassa todos os episódios, cada qual com sua narrativa independente, é a relação do homem com as novas tecnologias e os conflitos que daí decorrem. A abertura da série exibe uma tela de um dispositivo, como uma TV, um monitor, um *smartphone* ou outro artefato tecnológico, na qual irrompe uma rachadura: o espelho negro trincado figurativiza, de certa maneira, o conceito de descontinuidade, as *fraturas*, no dizer de Greimas (2002), que, nesse caso, sobrevêm da tecnologia (Figura 1).



Figura 1: Abertura de *Black Mirror*.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

A série foi criada pelo roteirista britânico Charlie Brooker e produzida pela empresa britânica Zeppotron. A primeira temporada da série, contendo três episódios, foi exibida pela primeira vez em 2011, pela televisão inglesa Channel 4. Em 2013, foi exibida, pelo mesmo canal, a segunda temporada da série, contendo o mesmo número de episódios. Em 2015, a Netflix, plataforma global de conteúdo audiovisual via *streaming*, adquiriu os direitos autorais de *Black Mirror* por 40 bilhões de dólares e encomendou a seu criador a terceira temporada, a ser dividida em duas partes, com seis episódios cada.

Black Mirror, ao entrar para o catálogo da Netflix, não apenas faz parte do que se chama de cultura da convergência, uma vez que a série migra de uma mídia para outra, isto é, de uma rede de televisão para uma plataforma de vídeos *on demand* (VOD), mas também – e ao mesmo tempo – fala sobre essa mesma cultura. No episódio “Hino Nacional”, a ser analisado no próximo item, abordam-se os diversos meios pelos quais notícias e acontecimentos podem ser produzidos, replicados, reproduzidos, viralizados, seja pela TV, seja pelas redes sociais, mas, sobretudo, pela simbiose que se estabelece entre esses meios. Nesse sentido, convergência, no entender de Jenkins (2015, p. 29), refere-se

ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais.

Assim, o seriado *Black Mirror* e, de forma especial, o episódio “Hino Nacional” tocam diretamente na temática da convergência midiática, da cultura da convergência, das quais emergem novos objetos de pesquisa no campo da comunicação, para os quais a semiótica greimasiana pode dar sua contribuição⁷.

Modalizações do fazer no episódio “Hino Nacional”

Escrito pelo criador da série Charlie Brooker e dirigido pelo britânico Otto Bathurst, “Hino Nacional” (44 min.), primeiro episódio da primeira temporada de *Black Mirror*, foi exibido pela primeira vez pelo Channel 4 em 4 de dezembro de

⁷Em virtude dos limites e dos objetivos deste trabalho, a questão da convergência midiática foi aqui apenas apontada. O objeto *Black Mirror*, no entanto, é muito rico e suscita outras análises. Por isso, em outro trabalho estabeleceremos uma relação entre a convergência midiática e os regimes de visualidade instaurados no episódio “Hino Nacional”.

2011. A sinopse que consta na página da Netflix é a seguinte: “O primeiro-ministro enfrenta um chocante dilema quando a amada princesa Susannah é raptada”⁸.

O episódio tem início com o primeiro-ministro britânico, Michael Callow (Rory Kinnear), sendo despertado no meio da noite pelo telefonema de sua assessora, Alex Cairns (Lindsay Duncan), informando-lhe do sequestro da princesa Susannah, que gozava de grande popularidade entre os britânicos⁹. Ele então se reúne com Cairns e membros do primeiro escalão do governo inglês, que lhe mostram um vídeo gravado pelo sequestrador da princesa, em que esta diz, aos prantos: “não me mate, por favor, não me mate” e, em seguida, lê, por ordem do sequestrador, a seguinte declaração:

Eu sou Susannah, Duquesa de Beaumont. Popularmente conhecida como Princesa Susannah. Estou em um lugar que vocês não encontrarão, mantida por alguém irrastrável. Primeiro-ministro Michael Callow... Primeiro-ministro, minha vida... Minha vida depende de você. Se não fizer precisamente o que foi instruído... Até às quatro horas da tarde de hoje, eu serei... Eu serei executada.



Figura 2: Vídeo do sequestro da princesa Susannah.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

O vídeo é então interrompido por um de seus assessores, Julian Hereford (Donald Sumpter), que explica as circunstâncias do sequestro, informando a Michael Callow que eles têm certeza de que a moça mostrada no vídeo é realmente a princesa Susannah. O primeiro-ministro questiona o que o sequestrador quer em troca do resgate: dinheiro, libertação de jihadistas, fim da dívida do terceiro mundo... Mais uma vez, Hereford afirma que estão convencidos de que tanto o vídeo quanto o pedido de resgate são verdadeiros. Callow, impaciente, questiona: “Qual a exigência?”, ao que Alex Cairns responde: “o que Susannah dirá na sequência. Isso concerne diretamente ao senhor”. O vídeo volta a ser reproduzido:

⁸Disponível em: <<https://goo.gl/179iWB>>. Acesso em: 1 ago. 2017.

⁹Susannah não era qualquer princesa, mas “a princesa do Facebook, preocupada com o meio ambiente, queridinha do país” – disse a mulher do primeiro-ministro, Jane, numa conversa com ele.

Só há uma exigência e é simples. Às quatro da tarde de hoje, o primeiro-ministro Michael Callow deve aparecer ao vivo em todas as emissoras de TV, terrestres e via satélite, e ter uma relação sexual plena, não simulada, com um porco.

O vídeo de resgate da princesa Susannah termina com uma série de especificações técnicas, por escrito, sobre como deveria ser a transmissão. Entre as exigências, estão o uso de um porco-fêmea, não usar trilha sonora, captar as imagens em um único plano sequência e fazer uso de luz natural, conforme as regras do movimento Dogma 95¹⁰. A primeira reação de Michael Callow é não acreditar no pedido do sequestrador: “isso é uma piada, não é?”; a segunda reação é não aceitar, em hipótese alguma, a exigência: “eu não vou trepar com um porco. Fato, isso não vai acontecer”, ao que todos respondem, pouco crédulos, “é claro”, “absolutamente, senhor”.

Assim, semioticamente, o destinador “sequestrador” quer fazer-fazer, isto é, manipular o destinatário “primeiro-ministro” para que ele faça algo (manter relações sexuais com um porco-fêmea ao vivo em rede nacional). Entende-se que essa manipulação é do tipo intimidação, isto é, propõe-se um contrato e, ao mesmo tempo, oferece-se um objeto de valor negativo (a morte da princesa) para que o destinatário o cumpra. Do ponto de vista das modalizações, o destinador “sequestrador” é modalizado por um poder-fazer e altera a competência modal do destinatário-sujeito “primeiro-ministro”, dotando-o de um dever-fazer. Assim, “fazer sexo com um porco em rede nacional” traduz-se num programa de uso em relação ao programa de base “libertar a princesa”.

Como se viu, num primeiro momento, o primeiro-ministro duvida da veracidade do vídeo: não-crê-ser, ou seja, não há, a princípio, atribuição de competência semântica, que é pré-requisito para a atribuição da competência modal dever-fazer. No entanto, o sujeito “primeiro-ministro” modifica seu estatuto de crença e passa da incerteza (não-crê-ser) à negação desse estado (não-crê-ser/não-ser/possibilidade), chegando à certeza (crê-ser). O percurso que vai da incerteza à certeza significa a atribuição da competência semântica, que é base para a atribuição da competência modal.

Além disso, após crer na veracidade do vídeo, a reação do primeiro-ministro é se negar a manter relações sexuais com um porco. Quando um destinatário não aceita o contrato proposto pelo destinador, entende-se que ambos possuem sistemas de valores distintos. O sequestrador, no entanto, sabe que seu pedido contraria a

¹⁰Manifesto cinematográfico escrito pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier em 1995, o Dogma 95 propõe um cinema mais realista e menos comercial e contém dez regras, entre as quais, realizar as filmagens em locações, uso de câmera na mão, o não uso de deslocamentos temporais e espaciais. Disponível em: <<https://goo.gl/v6zVHW>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

axiologia vigente na sociedade, daí o impacto da solicitação. Com efeito, o termo *zoofilia* é definido pelo dicionário Houaiss como “PISICOP¹¹ condição em que um indivíduo sente prazer sexual ao acariciar animais”. O zoófilo é, assim, “PSICOP que ou quem busca satisfação sexual com animais” (HOUAISS, VILLAR, 2001, p. 2910). A prática da zoofilia é ainda classificada pelo dicionário em questão como uma psicopatologia. Assim, o sequestrador faz uma exigência que se opõe à deontologia social, fato que modaliza o primeiro-ministro por um querer-não-fazer (nolição). A nolição, isto é, a recusa, o querer-não-fazer, se mantém ao longo de toda a narrativa. É importante observar o percurso que se estabelece em relação à zoofilia no episódio, que vai da interdição (dever-não-fazer) à prescrição (dever-fazer), uma vez que uma regra estabelecida socialmente se romperá em condições especiais.

Assim, como se disse, Callow se nega, num primeiro momento, a ceder à chantagem do sequestrador e cogita as seguintes possibilidades: prender o sequestrador ou negociar com ele, ao que seus assessores lhe respondem que não há rastros para nem para uma coisa, nem para outra. O primeiro-ministro propõe então que o foco seja encontrar Susannah e trazê-la de volta e, enquanto isso, ordena que a história do vídeo não vaze, em hipótese nenhuma, para a imprensa.

Respondem-lhe, entretanto, que o vídeo já vazou: “o vídeo veio do YouTube. Foi enviado por um IP criptografado há uma hora”, afirma um dos ministros. Nesse caso, o primeiro-ministro determina então que o vídeo seja retirado imediatamente do YouTube. Seus assessores afirmam que já fizeram isso nove minutos após o vídeo ter sido postado, mas que, nesse meio tempo, ele já tinha sido duplicado e espalhado e, até aquele momento, a estimativa era a de que 50 mil pessoas já o tinham visto. Informam ainda que canais de TV também já tinham acesso ao material; entretanto, até aquele momento, estavam cumprindo uma notificação enviada pelo governo para não exibi-lo ou noticiá-lo. O assessor de imprensa do governo afirma, porém, que o vídeo já era, naquele momento, *trending topics* no Twitter. O primeiro-ministro questiona qual seria o procedimento naquele caso. Os assessores respondem que o caso não tem precedentes e que, portanto, não havia um plano.

O enredo de “Hino Nacional” passa então a mostrar a reação das pessoas tendo acesso ao vídeo. Um casal de namorados assiste, perplexo, ao pedido de resgate da princesa Susannah. Em seguida, jornalistas da rede de televisão UKN discutem, numa reunião de pauta, o impasse de exibir ou não o vídeo: se, por um lado, estavam respeitando o pedido do governo de não cobrir o vídeo, por outro, uma jornalista argumenta que aquele atraso na cobertura poderia ser danoso, em termos

¹¹ Abreviatura para psicopatologia.

de credibilidade, para a emissora. São interrompidos por outro jornalista dizendo que o caso já estava sendo noticiado pela CNN, FOX, MSNBC, Al Jazeera, NHK. Diante desse cenário, o redator-chefe decide cobrir o caso do rapto da princesa, contrariando a vontade do assessor de imprensa do governo. A personagem que estava na cama vendo o vídeo com o namorado chega ao hospital em que trabalha e pergunta a seus colegas se a televisão ainda não havia coberto o acontecimento. Respondem negativamente, mas, naquele momento, uma chamada de *breaking news* da UKN é exibida, mostrando o início da cobertura do sequestro da princesa pela televisão (Figura 3).



Figura 3: Sequência do início da cobertura do sequestro da princesa Susannah.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

A apresentadora diz:

Nos últimos minutos foi confirmado que Susannah, a Duquesa de Beaumont, foi sequestrada. Um vídeo anônimo postado na Internet parece mostrar a princesa implorando por sua vida. O vídeo ainda contém um pedido de resgate bizarro de natureza pessoal envolvendo o primeiro-ministro. O vídeo é seguido por lista de instruções ligadas ao cumprimento dessa exigência.

As cenas seguintes exibem pessoas diferentes em vários locais de trabalho assistindo à transmissão extraordinária da UKN. A cobertura da TV passa a salientar a repercussão do caso nas redes sociais. Até aquele momento, o vídeo tinha mais de 18 milhões de visualizações no YouTube e o Twitter registrava a marca de mais de 10 mil *tweets* por minuto sobre o caso (Figura 4).



Figura 4: Repercussão do sequestro da princesa Susannah nas redes sociais.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Na sequência, a TV exibe uma pesquisa sobre a porcentagem dos telespectadores que assistiriam à exibição do sexo explícito do primeiro-ministro com o porco: 28% (Figura 6).



Figura 5: Pesquisa de opinião dos telespectadores.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

O assessor de imprensa do governo então fala ao primeiro-ministro que a cobertura midiática do sequestro tem sido positiva para o governo: “toda pesquisa indica compreensão do público, nojo pelo sequestrador, revolta com a situação toda, mas não com você”. Ele diz ainda que se a princesa não for resgatada, o público prevê o não cumprimento da exigência feita pelo sequestrador. Fazer sexo com o porco, ele diz, não é “o que a Inglaterra espera. Resumindo: se ele [o sequestrador] matá-la, não haverá sangue em suas mãos”.

Desse modo, observa-se que até aqui, narrativamente, o sequestrador tenta manipular o primeiro-ministro por intimidação, ou seja, oferece um objeto negativo (a morte da princesa) para que, em troca, aceite o contrato: exibir-se ao vivo em rede nacional tendo uma relação sexual com um porco. O contrato, como se viu, é rejeitado. O destinatário “primeiro-ministro”, com base no fazer interpretativo que lhe cabe, recusa-se a aceitá-lo. Conforme fica claro no diálogo entre ele e o assessor de imprensa, a opinião pública estava ao lado do chefe de governo do Reino Unido.

Neste ponto, é importante explicar o funcionamento da estratégia de manipulação do sequestrador. Ao publicar o vídeo – lembremo-nos de que o vídeo do sequestro de Susannah fora postado diretamente no YouTube, plataforma internacional de distribuição digital de vídeos –, a intenção do sequestrador é manipular a opinião pública, que, segundo Landowski (1992, p. 24), “só pode ser concebida como uma unidade molar, um *actante coletivo* propriamente dito – numa palavra, como uma totalidade integral”. O sequestrador sabia que se o sujeito coletivo “opinião pública” não estivesse ciente do caso, ou seja, modalizado pelo saber, o primeiro-ministro não aceitaria, em hipótese alguma, cumprir a exigência que fizera. Assim, o destinador “sequestrador” já conhecia o sistema de valores do destinatário “primeiro-ministro”,

segundo o qual a interdição da prática da zoofilia (dever-não-fazer) se sobreporia hierarquicamente a deixar que o outro fizesse (omissão) um não-dever-fazer, ou seja, matar. Portanto, o destinador, ao fazer-saber a opinião pública, pretendeu manipular não o primeiro-ministro, mas a própria opinião pública, e esta, por sua vez, é quem vai manipular o primeiro-ministro. Vê-se, ainda, que, num primeiro momento, o sequestrador não consegue manipular nem o primeiro-ministro nem a opinião pública.

Destaca-se, nesse processo de manipulação, a previsibilidade das estratégias populares da TV, ao apresentarem dados das redes sociais e de pesquisas de opinião como sujeito adjuvante, que auxilia na realização do programa narrativo desejado pelo destinador. Dessa forma, o destinador conta com o jogo entre o fazer manipulador e o fazer interpretativo entre mídia e telespectadores para a condução do percurso narrativo.

Como forma de solucionar o problema do sequestro, o governo tenta capturar o sequestrador e resgatar a princesa, mas também arma um plano para tentar ludibriá-lo. Assim, funcionários do gabinete contratam um especialista em efeitos especiais, ganhador do prêmio Emmy, para substituir, por meio da computação gráfica, a cabeça de um ator pornô profissional pela cabeça do primeiro-ministro, ao vivo. A ideia era a de que, se o plano de resgate da princesa não desse certo, exibiriam o vídeo falso para enganar o sequestrador. O ator, de nome artístico Rod Insensível, ao chegar ao local da filmagem, é fotografado por um fã que posta a foto na internet. Pouco tempo depois, jornalistas da UKN recebem uma caixa, dentro da qual havia um estojo e um *pen drive* com os dizeres “assista-me”. Dentro do estojo, havia um dedo humano decepado usando um anel, supostamente da princesa. O vídeo exibia as seguintes frases: “Eu estabeleci as regras. Disse para não trapacear. Rod Insensível? Tenha dó.” Em seguida, é mostrada a princesa Susannah amarrada numa cadeira e o sequestrador com o rosto coberto cortando seu dedo (Figura 6).



Figura 6: Sequestrador envia dedo decepado à rede de TV UKN.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Imediatamente a UKN interrompe sua programação para exibir o furo de reportagem, e funcionários do hospital assistem perplexos:



Figura 7: UKN divulga vídeo de dedo decepado.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Uma das funcionárias diz que não consegue assistir àquilo e continua: “ele [o primeiro-ministro] tem que fazer o que eles querem”, ao que o outro responde: “tem mesmo”. A reportagem da UKN deixa claro, ainda, que o sequestrador acusa o governo de tentar infringir as regras impostas por ele. E a jornalista termina: “esse lamentável acontecimento surge poucas horas antes do prazo das 16h”.

Nesse momento, o primeiro-ministro, que não sabia dos planos do governo, interpela sua assessora Alex Cairns: “se eu não estiver enganado, o nosso homem misterioso especificou que não houvesse nenhum truque visual, não foi?”, ao que ela responde: “eu considerarei necessário”. Ele se exaspera, grita, chuta um móvel. Ela tenta argumentar e ele a pega pelo pescoço: “uma palavra a mais e eu juro que eu vou te...”. O assessor de imprensa do governo separa os dois. Cairns tenta explicar que o plano não deu certo porque o ator pornô contratado foi reconhecido. Em seguida, o assessor de imprensa do governo recebe uma mensagem e diz que a tentativa de enganar o sequestrador não foi bem recebida pela opinião pública.

Exibe-se, em seguida, uma reportagem pela UKN, que diz:

Há poucas horas a opinião pública apoiava o primeiro-ministro Michael Callow e apenas 28% do público acreditava que ele deveria ceder ao pedido bizarro e ilegal, mas com as novas imagens e a entrega do dedo decepado da princesa para a UKN, as opiniões estão mudando.

A reportagem apresenta alguns depoimentos. Uma mulher diz: “será humilhante, mas nada comparado ao sofrimento dela [da princesa]”. Outro diz: “podemos ter um outro primeiro-ministro, mas não podemos viver sem uma princesa”. Um homem fala: “claro que ele deve fazer, se ele não salvá-la estará acabado”. A reportagem mostra ainda que pesquisas *online* sugerem que 86% dos eleitores acreditam que Callow deve ceder às exigências do sequestrador.

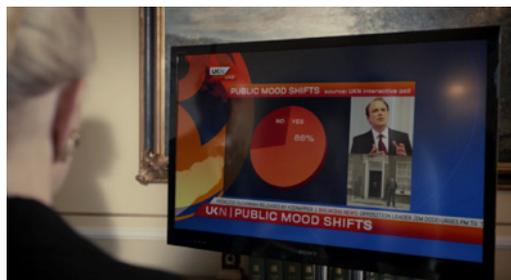


Figura 8: Mudança da opinião pública.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Com a exibição do vídeo em que o sequestrador supostamente decepa o dedo da princesa, a opinião pública passa a ser favorável ao cumprimento da exigência feita pelo sequestrador. Em outras palavras, o destinador “sequestrador” faz com que a opinião pública creia (fazer-crer) na necessidade (dever-ser) de o primeiro-ministro, para salvar a princesa, aceitar o que foi proposto. Assim, o sequestrador manipula a opinião pública, que, por sua vez, por meio da mídia, passa a manipular o primeiro-ministro. Entende-se ainda que o primeiro-ministro poderia recusar o contrato se não estivesse comprometido com outros interesses: manter-se no cargo.

De forma paralela, o governo também tenta capturar o sequestrador e resgatar a princesa. Reunido com o primeiro escalão, o primeiro-ministro é informado de que teriam conseguido rastrear o lugar do cativeiro: um *campus* universitário abandonado. Após a mudança nas pesquisas de opinião pública, o primeiro-ministro exige que as forças especiais do governo britânico invadam o local. Após a invasão, no entanto, encontrou-se somente um manequim de loja sentado numa cadeira portando um *laptop*, de onde provavelmente o sequestrador teria feito o *upload* do vídeo.

Após a tentativa fracassada de chegar ao sequestrador, Alex Cairns e o assessor de imprensa do governo se reúnem a portas fechadas com o primeiro-ministro, que diz: “isso não vai acontecer”, ao que ela responde: “para o público...”. “Foda-se o público”, ele a interrompe. Ela continua: “para o público, seria um homem de popularidade questionável pensando na vergonha pessoal ao invés da vida de uma jovem”. O primeiro-ministro ainda tenta argumentar que a princesa provavelmente já estaria morta ou que o sequestrador não a libertaria com vida. Cairns diz que, se ele não fizer o que o sequestrador pede, todos verão o vídeo da morte da princesa. “O mundo verá. O clima vai beirar a insurreição e você será destruído, eu garanto. Totalmente destruído”. O assessor de imprensa complementa: “a pesquisa demonstra isso”. Cairns ainda diz: “você não será apenas um político desonrado, você será um

indivíduo desprezível. O público, o palácio, o partido insistem na aceitação”. Ao que ele responde: “foda-se o partido”. A assessora conclui: “recuse-se – eu fui informada disso –, e não podemos garantir sua segurança física ou da sua família¹²”. Ele ainda tenta argumentar que “não pode”. Ela responde: “Sinto muito, Michael, já não está nas suas mãos”. Ele então, coagido, consente.

Como se falou, a narrativa do seriado, no que diz respeito à prática da zoofilia, promove uma passagem que vai da interdição (dever-não-fazer), passa pela permissividade (não-dever-não-fazer) e chega à prescrição (deve-fazer). Assim, em condições especiais, o ato de fazer sexo com animais, que, *a priori*, seria proibido, passa a ser obrigatório. Tais condições especiais referem-se ao programa narrativo “salvar a princesa”. Dessa forma, se, para a opinião pública, “salvar a princesa” referia-se ao programa de base em relação ao programa de uso “fazer sexo com um porco”, para o primeiro-ministro, “salvar a princesa” seria um programa de uso em relação ao programa de base “manter-se no cargo”. Para tanto, o primeiro-ministro deveria realizar o programa de uso (fazer sexo com o porco) em relação a outro programa de uso (resgatar a princesa) para realizar seu programa narrativo de base (manter-se no cargo). Cabe dizer que as diferenças dos programas estão relacionadas a diferentes quadros de valores: “solidariedade”, para a opinião pública, e “poder”, para o primeiro-ministro. Além disso, o destinador “sequestrador” conta com um destinador transcendente que define para o sujeito um conjunto de valores, de um quadro axiológico que o coloca na dimensão do dever-fazer para garantir socialmente sua “boa imagem”.

O primeiro-ministro deveria fazer, no entanto, não queria. Segundo Greimas (2014, p. 98), a homologação entre o dever-fazer e o não-querer-fazer é chamada de resistência passiva. Podemos ainda entender, nesse caso, que o dever-fazer é um querer do destinador e o querer-fazer é um dever autodestinado (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 136). Assim, o primeiro-ministro, apesar de não-querer-fazer, deve-fazer; trata-se, assim, de um sujeito do consentimento, ou ainda, de um *sujeito coagido*¹³, que não quer, mas deve.

A reportagem da UKN mostra imagens aéreas do carro do primeiro-ministro atravessando Londres, indo ao local dos estúdios de onde será transmitido vídeo. A mulher do primeiro-ministro liga para ele, que não atende seu telefonema. Pessoas se aglomeram nos *pubs* para assistir à difusão ao vivo do vídeo. Tem início a transmissão.

¹²Percebe-se que o dever-fazer ou o não-poder-não-fazer em relação a salvar a princesa é mobilizado não apenas pelo projeto de poder do primeiro-ministro mas também em função do próprio objeto-valor negativo que lhe é apresentado: o risco a que a família dele supostamente passaria a estar exposta. Entretanto, privilegiou-se, na análise, o programa de base “manter-se no cargo por razões políticas/de poder” uma vez que, como se verá, o desfecho do episódio reafirma esse motivo.

¹³(Cf. FIORIN, 2000, p. 174)



Figura 9: Primeiro-ministro no estúdio com a porca.
Fonte: *Black Mirror* (2011)

Ainda durante a transmissão do vídeo, é mostrado o sequestrador enforcado e a princesa caída sobre uma ponte, sendo socorrida, em seguida, por um policial. Depois do coito com o animal, o primeiro-ministro vomita no banheiro. Alex Cairns recebe um telefonema comunicando que a princesa fora resgatada sedada, mas ilesa. Ela é informada ainda de que o dedo não era da princesa – o exame de DNA provou ser o dedo de um homem – e que o sequestrador soltara a princesa 30 minutos antes da transmissão do vídeo. A assessora exige que essa informação não conste no relatório e diz que ninguém deve tomar conhecimento dela, especialmente o primeiro-ministro. Cairns bate à porta do recinto em que Callow estava e diz que ele salvara a princesa. Ele, chorando envergonhado, recusa mais uma vez o telefonema da esposa. A vergonha é definida, em termos modais, pela combinação do querer-ser (desejo), do não-poder-não-ser (obediência) e do saber-não-ser (falsidade)¹⁴. Callow desejava, assim, não ter tido relações com um animal, não ter tido que fazê-lo e não saber que os outros soubessem que ele o fizera.

Segundo Harkot-de-La-Taille (1999, p. 63), a paixão da vergonha se insere no quadro de variação tensiva que vai da espera/relaxamento à insatisfação/intensão, chegando, por fim, à falta/tensão. No primeiro momento desse quadro, o sujeito se encontra em conjunção com o objeto-valor “boa imagem”. Um evento disfórico rompe com esse objeto-valor, levando-o à decepção. No que a autora (1999, p. 65-70) define como “vergonha retrospectiva”, há um lapso de tempo entre o evento disfórico e a tomada de consciência do sujeito. “Nesse lapso de tempo, tem lugar um sentimento de estranheza, de confusão mental, causado pelo reconhecimento, da parte do sujeito, de que o que está acontecendo não ‘se encaixa’ em seu simulacro” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 66). Como um destinador julgador, o próprio sujeito censura o seu fazer, como parece acontecer com o primeiro-ministro no momento seguinte ao fazer.

¹⁴(Cf. FIORIN, 2000, p. 177)

O episódio termina com uma reportagem da UKN, segundo a qual: “no aniversário de um ano de seu humilhante calvário, um aparentemente despreocupado Michael Callow se mostrou confiante em uma aparição pública hoje com sua esposa Jane”. A reportagem ainda detalha que o artista e ganhador do Prêmio Turner, Carlton Bloom, foi o responsável pelo sequestro da princesa e pelo pedido de resgate bizarro. Diz a reportagem ainda que:

Após completar um ano, um crítico causou controvérsia, descrevendo o caso como a primeira grande obra de arte do século XXI. Mas enquanto os críticos da cultura debatem o seu significado, não restam dúvidas de que, com a audiência global de 1,3 bilhão, foi um evento do qual todos nós participamos. Contudo, o evento não foi capaz de destruir o primeiro-ministro, que hoje possui uma aprovação três vezes maior do que tinha no ano passado.

Em termos narrativos, entende-se que o aumento na popularidade do primeiro-ministro corresponde à sanção positiva do destinador-julgador “opinião pública” acerca da *performance* do primeiro-ministro “ter feito sexo com um porco em rede nacional” para salvar a princesa. Viu-se também que a estratégia do sequestrador de manipular a opinião pública para que esta manipulasse o primeiro-ministro, dotando-o de um dever-fazer, foi bem-sucedida. É interessante ressaltar que, no microuniverso axiológico do episódio “Hino Nacional”, a prática da zoofilia passa da interdição à prescrição, sendo assim, para a opinião pública, um programa narrativo de uso em relação ao programa narrativo de base (salvar a princesa). Viu-se, entretanto, que, do ponto de vista do primeiro-ministro, aceitar o contrato proposto pelo sequestrador (fazer sexo com o porco) significou um programa de uso em relação a um outro programa de uso (resgatar a princesa Susannah), cujo programa de base seria manter-se no cargo. Desse modo, o primeiro-ministro aceita o contrato que o modaliza por um dever-fazer (querer do destinador) que, por sua vez, sobrepõe-se a um não-querer-fazer. Coagido, ele age, realiza a *performance* (parece ter salvado a princesa) e é por isso sancionado positivamente pela opinião pública, que, a partir de então, passa a lhe dar uma aprovação três vezes maior do que tinha em relação a antes do episódio do vídeo.

Para todos os efeitos, Michael Callow salvara a princesa. Do ponto de vista da veridicção, ele parecia tê-la salvado (parecer e não-ser), mas não tinha. O sequestrador supôs, e estava correto, que como todos estariam ávidos por assistir à transmissão, poderia libertar a princesa antes do coito do primeiro-ministro com o porco e ninguém se daria conta.

Ainda do ponto de vista da veridicção, a relação do primeiro-ministro com sua esposa, Jane, após o episódio do vídeo, parecia continuar sólida; parecia, mas não era, o que caracteriza a mentira ou ilusão. No entanto, a última cena do episódio

mostra Jane subindo as escadas da casa em que moram. Ele a chama e ela olha para trás e não atende a seu pedido. Assim, após o incidente do vídeo, ela rompe o contrato fiduciário em relação ao marido e passa da confiança em relação ao marido (crer-ser) à desconfiança (não-crer-ser)¹⁵. Desse modo, se, por um lado, o primeiro-ministro foi sancionado positivamente pela opinião pública (destinador-julgador), que lhe conferiu uma aprovação três vezes maior em relação a antes do sequestro da princesa, por outro, foi sancionado – desta vez negativamente – por um outro destinador-julgador, a esposa, que a partir de então impôs-lhe a sanção de um casamento de fachada.

Considerações finais

O episódio “Hino Nacional”, do seriado *Black Mirror* mostra, de forma primorosa, como as modalizações alteram a competência modal do sujeito no contexto da cultura de convergência, destacando o papel fundamental das mídias e tecnologias nas relações sociais contemporâneas e na propagação de quadros de valores. O episódio, com 44 minutos de duração, dedica 34 minutos à fase da manipulação, que é quando o destinador manipulador sequestrador, por meio da “opinião pública”, dota o destinatário “primeiro-ministro” do objeto modal dever-fazer. O destinatário-sujeito, apesar de não-querer-fazer, deve-fazer. O dever, nesse caso, sobrepõe-se ao querer. Constrói-se, assim, um sujeito coagido que, a contragosto, teve que realizar a *performance* “ter relações sexuais com um porco”. É importante assinalar, ainda, que o episódio rompe com uma norma social vigente que proíbe a prática da zoofilia. Em “Hino Nacional”, a zoofilia passa da interdição à prescrição.

Viu-se ainda que a *performance* é realizada, e a princesa, resgatada. No que diz respeito às modalidades veridictórias, o primeiro-ministro parece tê-la salvado, mas, como se viu, ela fora solta 30 minutos antes da transmissão. O sequestrador, na verdade o autor da “primeira grande obra de arte do século XXI”, conforme relata a reportagem da TV, sabia que todos, ou seja, o sujeito coletivo “opinião pública”, estariam reunidos, modalizados por um intenso querer-ver. “Hino Nacional”, como se vê, permite que se descrevam intrincadas relações intersubjetivas, com base na teoria das modalidades.

Não foi aqui objeto de análise a questão da tensividade, mas entende-se que as dimensões da intensidade e da extensidade¹⁶ podem incidir sobre as relações modais, de modo que se pode ter, por exemplo, um dever-fazer mais intenso que um querer-fazer.

¹⁵ Para Fontanille e Zilberberg (2001, p. 264-265), a fídúcia possui uma dimensão intersubjetiva que é a confiança e uma dimensão entre sujeito e objeto, que é a crença.

¹⁶(Cf. ZILBERBERG, 2011)

À luz da tensividade, do espaço tensivo que é o lugar em que se cruzam intensidade e extensidade, também podemos entender a narrativa de “Hino Nacional”. O vídeo do sequestro da princesa faz sobrevir o acontecimento, que é de ordem concessiva: não se espera que o pedido de resgate de um sequestrador da princesa seja que o primeiro-ministro britânico mantenha relações com um porco-fêmea, ao vivo e em rede nacional, seguindo uma série de especificações técnicas do movimento Dogma 95. A partir da irrupção desse grande *quantum* tímico, a intensidade recrudesce até o início da transmissão do vídeo e se satura a partir de então. No que diz respeito ainda à tensividade, o vídeo/pedido de resgate faz irromper o insólito, a fratura, o acontecimento a partir do qual se cria uma expectativa intensa em relação àquele pedido grotesco, de natureza transgressora. Instaure-se, assim, a “espera do inesperado”¹⁷, que passa então a modular tensivamente a narrativa de “Hino Nacional”.

Agradecimentos

Agradeço a leitura atenta e os comentários enriquecedores de Glauca Muniz Proença Lara, Regina Souza Gomes, Daniervelin Renata Marques Pereira e Mirian Chrystus de Mello e Silva.

Referências

- BARROS, D. L. P. “Síntaxe narrativa”. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (Orgs.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p. 81-97.
- _____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2001.
- CORTINA, A.; SILVA, F. M. (Orgs.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014.
- CRUZ, D. F. *O éthos dos romances de Machado de Assis: uma leitura semiótica*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FIORIN, J. L. “Modalização: da língua ao discurso”. *Alfa: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 44, p. 171-192, 2000.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial; Humanitas, 2001.
- GOMES, R. S. *Relações entre linguagens no jornal: fotografia e narrativa verbal*. Niterói: Eduff, 2008.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

¹⁷(Cf. GREIMAS, 2002)

_____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014. v. 2.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Ensaio semiótico sobre a vergonha*. São Paulo: Humanitas, 1999.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Tradução Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Educ; Pontes, 1992.

_____. *Interações arriscadas*. Tradução Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TATIT, L. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011.

Referências audiovisuais

BLACK Mirror: the national anthem. Diretor: Otto Bathurst. Criação: Charlie Brooker. Inglaterra, 2011.

submetido em: 21 ago. 2017 | aprovado em: 28 set. 2017