



Recebido em 15/08/2020

Aceito em 27/08/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34062

NOTAS DE PESQUISA

A violência como espetáculo: uma análise da relação entre mídia, justiça e violência em *Black Mirror*¹

Violence as spectacle:
an analysis of the relation between mass media, justice
and violence on *Black Mirror*

Marianne Lopes Braga Batista

Graduanda em História na UFMG

orcid.org/0000-0002-2715-8399

maribraga2108@gmail.com

RESUMO: A temática do episódio *White Bear*, que pertence à série televisiva *Black Mirror*, possibilita colocar em perspectiva a relação entre justiça e violência, tendo também como parâmetro os limites éticos dessa associação. A constante presença e uso da violência no enredo nos permite analisar a centralidade desse elemento na produção e pensar sobre possíveis reverberações e diálogos dessa recriação com a realidade. Por fim, o estudo do contexto de produção, montagem, divulgação e recepção do capítulo evidencia outra faceta da articulação entre os elementos mídia, justiça e violência, que está relacionada às possibilidades de decodificação do episódio pelo público.

PALAVRAS-CHAVE: *White Bear*. Violência. Punição. Mídia. Repressão.

ABSTRACT: The subject of the episode *White Bear*, which belongs to the television show *Black Mirror*, allows us to reflect upon the relation between justice and violence, also discussing the ethical limits of these ties. The constant presence and use of violence in the story allow us to analyze the centrality of this element in the production and think about the possible repercussions and dialogues of this fictional work with reality. At last, the study of the context of production and the process of filmmaking, advertisement and reception of the show exposes another side of the articulation between media, justice and violence, which is related to the decoding of the episode by the audience.

KEYWORDS: *White Bear*. Violence. Punishment. Mass Media. Repression.

Sobre a produção e enredo

O episódio *White Bear* integra a segunda temporada da série televisiva britânica *Black Mirror*, que foi lançada em 2011 e hoje pertence ao serviço de streaming da Netflix. Categorizada como ficção científica e como suspense psicológico, a proposta central da série é apresentar um futuro próximo em que os avanços tecnológicos e

¹ O trabalho é resultado de pesquisa de Iniciação Científica Voluntária realizada sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Almeida Marcussi.

científicos desencadeiam discussões morais e éticas acerca do uso, papel e limites da tecnologia na sociedade. Por ser uma antologia, cada episódio é uma narrativa independente, porém, todos dialogam com a ideia de futuro criada e desenvolvida pela série.

O enredo da história se desenvolve em um local identificado para o espectador como um “parque de justiça”. Esse ambiente é aberto ao público e tem como um de seus objetivos ser um espaço para o entretenimento dos visitantes, assim como a maioria dos parques convencionais. Contudo, esse parque foi projetado para abrigar um entretenimento não convencional, ou talvez ainda não tão familiar à contemporaneidade, que é apresentar a execução da pena de uma mulher condenada pelo homicídio de uma criança de sete anos.

A arquitetura do parque simula uma vizinhança, um bairro de classe média europeu, e todo o cenário é palco da atração, desde a suposta casa da condenada às ruas e bosques que levam até o teatro onde parte do público se acomoda para ver a exposição da criminosa. São nesses ambientes que Victoria, a prisioneira do show, é perseguida diariamente por funcionários do parque que, mascarados e armados, encenam querer matá-la. Essa perseguição, que é o elemento central do espetáculo, tem como finalidade reproduzir em Victoria o mesmo terror psicológico que ela causou em Jemima, a menina que ela e seu noivo torturaram e executaram.

A mulher é a única confinada no parque, isso porque seu noivo se suicidou em sua cela antes do julgamento, acontecimento que o apresentador do show define como um ato de fuga da justiça. No parque, Victoria experimenta o que foi estabelecido em seu julgamento como uma pena “proporcional e adequada”, e um dos componentes de sua punição é ter seu martírio filmado diariamente, uma vez que ela foi a responsável por filmar os momentos de sofrimento e a morte da criança. Os encarregados por registrar a aflição da mulher são os visitantes que, antes de assistir à teatralização, passam por um momento de informação sobre as regras do estabelecimento, que consistem basicamente em não falar com Victoria e manter certa distância da perseguição.

Todos esses procedimentos ganham um toque a mais de perversidade pois, ao final de cada dia, a memória da mulher é apagada com auxílio tecnológico que, apesar não ser fisicamente invasivo, provoca significativa dor. A ausência de memória, que é generalizada, faz com que Victoria passe por todo o tormento sem ter consciência do crime que cometeu e sem saber quem realmente é, contando apenas com alguns flashbacks que são desencadeados por fotografias ou palavras-chave, e esses elementos alinhados fazem com que ela se apresente notavelmente vulnerável e suscetível a comprar como verdade o script criado dentro do parque.

É mostrado ao espectador da série que a construção dos elementos que constituem toda a saga exposta é altamente pensada pela produção do parque, indo desde a “bagunça” do cenário que é tido como a casa de Victoria até mesmo aos locais que ela é induzida a percorrer durante sua fuga e, levando isso em consideração, um ponto importante de ser ressaltado diz respeito ao nome do parque de justiça, que coincide com o nome do episódio.

O “*White bear*”, ou em português urso branco, faz referência ao urso de pelúcia branco que pertencia a Jemima, e este objeto, por ser frequentemente carregado pelos pais da vítima e constantemente exibido nos noticiários, acabou se tornando um símbolo da busca por justiça e de mobilização social no caso do sequestro e morte da criança. O crime cometido por Victoria e seu noivo, a princípio, foi considerado um crime sem rastros, porém, quando a polícia encontra o urso branco, esse artefato se torna a principal pista para o desfecho da investigação e responsabilização dos culpados.

Compreendendo que a proposta central da série é discutir o limite ético no uso de tecnologias futurísticas, observamos que toda a construção dos acontecimentos está vinculada ao dispositivo que apaga as memórias de Victoria, todavia, outro equipamento tão essencial quanto o dispositivo é o smartphone, tecnologia já disponível atualmente. É importante constatar que, se não houvesse um público que consentisse em filmar a tortura alheia, a sentença destinada a mulher estaria por si só incompleta, e é igualmente necessário pontuar que o fato do público ser incentivado a realizar as filmagens, e aproveitar essa ação, também amplia a dimensão do que é executado no parque.

De modo geral, a constante presença e uso da violência no enredo nos permite analisar a sua centralidade na produção e pensar sobre possíveis reverberações e diálogos dessa recriação com a realidade. E, levando também em consideração que grande parte dos eventos e práticas analisados no presente artigo não estão relacionadas a uma tecnologia que ainda está por ser inventada, mas sim a mecanismos que condizem com as condições materiais atuais, essa perspectiva se mostra coerente uma reflexão a partir de formulações pertinentes à modernidade.

Vigiar, filmar e punir

De forma bastante sintética, é possível afirmar que *White Bear* é uma história de punição. E, sendo assim, pensar em como o ato de punir é estabelecido na sociedade ali apresentada, bem como nas tecnologias demandadas e em seus possíveis objetivos, é essencial para a análise do enredo.

Para fundamentar a reflexão sobre os termos da condenação posta, evocarei o estudo de Michel Foucault presente em seu livro *Vigiar e Punir*. Nesta obra, que apresenta uma história das penas, das punições, da noção e do funcionamento da justiça do século XVII à modernidade, observamos a exposição de uma série de argumentos e conceitos que nos permitem compreender não somente as prisões, mas também o processo de institucionalização da punição e a constituição do poder disciplinar frente ao que o autor descreve como poder soberano. Por se tratar de uma produção extensa e teoricamente densa, mobilizarei apenas alguns conceitos-chave, como os de suplício, sociedade do espetáculo e poder disciplinar, que melhor dialogam com a situação construída pelo episódio.

O suplício é descrito como uma punição brutal, explícita e realizada de forma pública. Característico do período medieval e presente também nos regimes monárquicos europeus até o século XVIII, o castigo realizado de modo agressivo e quase teatral se apresentava como uma demonstração do poder e autoridade do soberano.

Dentro da concepção do autor, na idade clássica se observa uma sociedade do espetáculo, uma sociedade que atribuiu a efetividade das penas não somente a sua fatalidade, mas também a sua visibilidade e, tendo isso em mente, o suplício é um elemento central nessa lógica.

É possível observar que a brutalidade, a visibilidade e, conseqüentemente, a teatralização estão presentes e fortemente entrelaçados na punição aplicada à Victoria, o que nos permite uma aproximação deste contexto com o recurso do suplício. O parque de justiça é um ambiente construído com o principal objetivo de ser palco do espetáculo protagonizado pela condenada e pelos agentes de coerção e, por isso, se materializa como a expressão máxima da tentativa de conferir visibilidade à punição. Vale ressaltar que outro elemento igualmente expressivo no que diz respeito a exposição desse suplício é o artifício da tecnologia, dos smartphones: com o uso desses, o espetáculo da condenação atinge uma repercussão jamais imaginada nos rituais medievais.

Contudo, o suplício de Victoria tem em sua elaboração um caráter inovador. Tradicionalmente, os rituais da idade clássica eram responsáveis por ocasionar desde ferimentos físicos até mesmo a morte dos condenados, porém, no suplício recriado por *Black Mirror* o elemento central da teatralização não é a violação do corpo em si, e sim a alusão e a expectativa criada no público sobre a eminência da concretização do ato. Dessa forma, o suplício enquanto exercício pleno da violência apenas povoa a fantasia dos visitantes e essa insinuação acaba por se tornar um importante recurso tanto de manipulação dos espectadores do parque e quanto de “fidelização” dos espectadores da série. A construção da violência como um desejo e também como um horizonte de expectativa constante representa uma glorificação da força, seja ela do sistema judicial ou da condenação popular tão cara ao parque de justiça.

Segundo Foucault, a Idade Moderna irá inverter a lógica do espetáculo: se antes, em uma sociedade que priorizava a comunidade, era buscado tornar a pena pública, de forma a conceder a uma multidão a fiscalização de poucos indivíduos, agora na modernidade, que prioriza a individualidade e o ambiente privado, é almejado projetar para poucos indivíduos a visão de multidão. Com isso, a modernidade irá buscar abandonar a propagação do medo, relativo as horrendas execuções públicas, e investir em difundir socialmente a certeza da punição. A grosso modo, a Idade Moderna visa punir menos intensamente para punir de modo mais capilar. A certeza da punição e a crença na punição adequada, quando consolidados no imaginário popular, corroboram para fundamentar o poder disciplinar.

O poder disciplinar constrói sua efetividade com base no adestramento. Ele é invisível e, na sua lógica, quem deve exibir-se é o disciplinado (demonstrando o seguimento das normas) e não mais o soberano. A disciplina, em sua essência, é um poder que atua infiltrando-se nos demais e assim produzindo e difundindo a necessidade de adequação ao comportamento hegemônico. O fato de estar infiltrada nas demais instituições gera a sensação de supervisão contínua, de monitoramento constante e permanente do maior número de indivíduos possível.

Tendo isso em mente, é possível debruçarmo-nos sob o enredo observando também a presença do poder disciplinar. A partir das evidências de que o corpo de Victoria nunca é violentado, apenas sofre a ameaça de sê-lo, o *voyeurismo* que é construído em torno

desse anseio irrompe na atuação de um poder mais capilar, ou seja, o fetiche operado pelo espetáculo disciplina, ou pelo menos visa disciplinar, o corpo social como um todo (no caso, a corpo social é ali representado pelos visitantes do show), e o meio para se alcançar essa disciplina é projeta-la na punição e na correção da prisioneira. Dessa maneira, a condenação posta nessa sociedade do futuro transita de forma paradoxal entre a punição clássica e a punição moderna.

No limite, trata-se de uma sociedade que é simultaneamente uma sociedade do espetáculo e uma sociedade disciplinar. E essa, ao mesmo tempo que se constrói como uma projeção do futuro apresenta-se, em condições materiais e costumes, muito próxima do presente. Assim, uma vez que o estudo de Foucault atinge seu recorte temporal, no que diz respeito à análise dessa sociedade recriada, é preciso pensar nas continuidades e nas reverberações da idade clássica e da idade moderna nas relações políticas, sociais e materiais do contexto neoliberal e um ponto de partida interessante para analisar tal proposição é pensar nos processos de objetificação dos corpos.

A objetificação dos corpos é um elemento que perpassa o campo dos estudos históricos, visto que, em contextos distintos, diferentes grupos foram e continuam sendo empurrados para posições de inferioridade e, conseqüentemente, tendo seus corpos coisificados. Um exemplo expressivo do processo de objetificação na história do ocidente foi o tráfico de pessoas pelo Atlântico que, ao subjugar os povos africanos, sustentou a escravidão colonial na América. É pautado nesse período histórico que Achille Mbembe, em sua obra *Crítica da Razão Negra*, desenvolve a concepção de devir-negro no mundo.

Fazendo uma alusão ao período colonial, onde os corpos negros estavam sujeitos à mais extrema objetificação, o autor traça um paralelo para discussão sobre processo de coisificação do homem e a redução da humanidade a códigos, números e estatísticas. Esse processo, na atualidade, está associado ao contexto neoliberal que é responsável por tornar cada vez mais tênue a linha que separa a vida pública da privada e fabricar uma crescente fusão entre os desejos do sujeito e as necessidades do mercado.

O enredo do episódio nos permite pensar o devir-negro do mundo nessa “sociedade disciplinar do espetáculo” pois, a cada momento em que a protagonista passa pelo terror psicológico e os demais personagens seguem na posição de espectadores, apenas filmando a atração, se torna viável constatar que ela não é percebida ali como um ser humano, muito menos é entendida como digna de empatia e, principalmente, direitos.

A privacidade, ou no caso a falta dela, também constitui um elemento importante no processo de despersonalização da protagonista. O fato de estar sendo exposta ininterruptamente às câmeras e de ser, literalmente, colocada contra sua vontade como atração em frente a uma plateia, por si só já sedimenta essa discussão, contudo, um outro ponto tão importante quanto é que a punição de Victoria tem início e fim no ambiente do privado, em teoria em sua própria casa. Pensar que o ambiente da domesticidade é convertido em um dos cenários do espetáculo punitivo desenha a aniquilação da privacidade e a aniquilação da individualidade.

Conforme mencionado na seção anterior, a memória da incriminada é apagada religiosamente ao final de cada dia, causando sua confusão mental e desconhecimento da situação, elementos fundamentais da perseguição pelo qual ela passa diariamente.

Tal procedimento faz com que a sanção seja aplicada a uma pessoa não consciente de sua infração. Dessa forma, é possível constatar que, durante a execução da pena, a condenada não chega à compreensão dos motivos pelos quais está submetida à suspensão de seus direitos e, a grosso modo, à tortura. Assim, não se faz completo o processo de reabilitação do comportamento, não se efetiva a correção moral, restando apenas o controle sob seu corpo físico. Baseando-se nessas considerações, o capítulo analisado da série *Black Mirror* indica a necessidade de se pensar a política de condenação e controle dos corpos, sobretudo no contexto da modernidade.

Retomando aqui a ideia do poder soberano posta por Foucault, esse poder é caracterizado pelo excesso, pelo domínio sob os corpos que é pautado na utilização do medo e na dramatização pública da violência como principais ferramentas. Já a concepção do biopoder², dentro da própria reflexão do autor, se encontra em um espectro oposto a noção de soberania, visto que a biopolítica compreende um conjunto de procedimentos e técnicas destinado ao controle dos corpos dentro de um regime disciplinar e, por sua vez, também se ocupa do controle da vida em seu sentido biológico, determinando quem deve ou não viver.

Como argumentado anteriormente, o episódio em questão tem na construção de sua narrativa elementos que tornam viáveis aproximações tanto com a compreensão de soberania quanto com a noção de biopoder e disciplina, fazendo com que a teoria foucaultiana mostre-se limitada para a análise da proposta narrativa do episódio, exigindo então uma flexibilização de seus marcos temporais. Buscando fixar o estudo do controle sobre o corpo da personagem em uma unidade teórica, é frutífero refletir acerca desse aspecto sob a ótica da necropolítica, conceito que, criado por Achille Mbembe em um ensaio de mesmo nome, dialoga com a teoria de Foucault e demonstra pertinência no contexto neoliberal.

Para Mbembe, o Estado moderno opera mediante a lógica de “estado de exceção”, e é este aspecto da política da modernidade que legitima guerras, situações de colonialidade contemporânea e, sobretudo, concede ao Estado o direito de decidir quem deve ou não morrer em consequência desses processos. Nesse sentido, é no poder do Estado de gerenciar e produzir a morte que se enraíza a necropolítica. Logo, esse Estado moderno apresenta similaridades com o poder soberano característico do Antigo Regime, e ambos são constituídos pelo excesso da morte e pelo excesso da teatralização pública da violência, aspectos oportunos à análise aqui proposta.

Uma discussão colocada pelo autor, em um regime como o descrito acima, gira em torno do papel e das possibilidades de liberdade frente à centralidade da morte. Mbembe argumenta que, no recorte neoliberal, o poder se ocupa da produção e manutenção do massacre, e não mais apenas do controle dos corpos, e esse poder também tem como auxílio a tecnologia que desempenha notável papel na de ampliação e alcance da mortalidade. Em suma, morrer é participar e integrar essa economia, mesmo que de forma involuntária, contudo, morrer também é a alternativa para se desvencilhar desse mesmo regime. Uma vez que morte e liberdade acabam por se tornar elementos

² A primeira utilização do termo, criado por Foucault, consta em sua obra *História da Sexualidade: A vontade de Saber*. (1976)

intrínsecos um ao outro, a noção de resistência ganha complexidade, visto que não podemos mais enxergá-la a partir de uma noção dicotômica. Tal circunstância se faz presente no episódio no momento específico em que Victoria pede para morrer. Esse pedido demonstra a percepção da personagem de que essa seria a única alternativa para evitar passar novamente pela teatralização da violência ao qual está submetida por tempo indeterminado. Nesse momento é possível observar que a eminência da morte, elemento principal de sua punição, é também o recurso que a personagem evoca para buscar se libertar. Assim, a saída para a morte seria uma segunda morte, ou sua “verdadeira” morte.

Pensar a necropolítica dentro de *White Bear* também é viável para além do caráter da brutalidade e da espetacularização da violência. Na produção existem componentes que, quando articulados, nos permitem refletir sobre um processo anterior à reprodução e banalização da morte, no caso, a própria consolidação de um regime ordenado pelo necropoder.

Mbembe, em seu ensaio, argumenta que a consolidação e a execução do necropoder advém da fragmentação do poder, mais especificamente o poder soberano, e, pensando nesse aspecto, a fragmentação do poder na produção pode ser vista a partir da atuação do próprio parque de justiça, da mídia e por último, mas não menor em expressividade, do julgamento popular. Pensando que a capacidade punitiva do poder judiciário se mostra dissolvida entre os três grupos anteriormente mencionados, a dramatização pública da violência acaba por se apresentar como um meio de exercer o controle e de buscar conferir legitimidade ao aparato estatal.

Em síntese, os paralelos aqui traçados evidenciam o potencial provocativo de *White Bear* no que concerne à análise das conexões entre justiça e violência. Partindo da compreensão de justiça como um conceito abstrato e de competência controversa, percebe-se que não necessariamente é papel da justiça a supressão da violência, dado que em diferentes contextos o aparato judicial faz uso da violência como instrumento punitivo. Também é notável que nem sempre uma concepção fechada do comprometimento da justiça com a manutenção de direitos se faz condizente, posto que em determinadas circunstâncias políticas a justiça se dá em territórios de direitos assimétricos.

Por trás das câmeras

O processo interpretativo realizado na seção anterior pode ser entendido como uma possibilidade de decodificação do episódio. Codificação e decodificação são dois conceitos pensados por Stuart Hall em sua obra *Da Diáspora* e, de acordo com o autor, para fazer com que um acontecimento, ou no caso do episódio uma ideia, se torne um evento comunicativo é preciso que esse elemento seja transformado em uma narrativa. Construir uma narrativa que produza efeitos, mais especificamente os efeitos desejados, significa, resumidamente, operar com símbolos, códigos e regras de linguagem que dialoguem tanto com o objetivo pretendido quanto com o repertório do público receptor. Dessa forma, o momento de formulação e articulação da narrativa é compreendido como codificação e a interpretação deste produto é o processo de decodificação.

A operação dos códigos, segundo teoria da recepção apresentada pelo autor, ocorre de acordo com três modalidades distintas, mas, aqui trabalharei apenas com duas: o código dominante e o código negociado. O código dominante é aquele que age segundo a ideologia hegemônica, já o código negociado é aquele que produz sentido quando apresenta possibilidades de interpretações não previstas pelo código dominante. Sendo assim, considerável parte do exercício de refletir sobre a relação entre mídia, justiça e violência através da produção *White Bear* se debruça sobre a tentativa de jogar luz sobre estes códigos e confrontá-los com outras possibilidades de interpretação.

Pensando no código dominante, é plausível considerar sua operação em dois níveis distintos, isso porque a produção exprime uma metatextualidade podendo ser compreendida como um show (o apresentado pelo parque de justiça àquela sociedade) dentro de um show (que é o episódio em si), um espetáculo dentro de outro. Dessa maneira, no que tange ao código dominante criado pelo parque, esse aparenta operar de forma plena dado que o público ali recebe e reproduz a ideologia hegemônica, fazendo com que não seja notado o exercício de um código negociado. Já o código dominante criado pelo episódio não opera de maneira absoluta dentre os espectadores da série, uma vez que a própria reflexão da seção anterior configura uma faceta do código negociado. Em virtude disso, a proposta dessa divisão é dedicar-se, de forma ligeiramente detalhada, sobre a análise da elaboração do código dominante da dramatização e dos seus produtores.

Falemos então sobre o que viria a ser a ideologia hegemônica expressa pelo código dominante produzido pelo parque, no interior na narrativa visual. Sendo o contexto de produção da série a contemporaneidade, a ideologia que se impõe está intimamente ligada ao neoliberalismo que, além de incentivar o consumo, no que seria a interpretação de Mbembe propicia também a simbiose entre os desejos e necessidades biológicas do indivíduo às lógicas e necessidades do mercado. Nesse sentido, para a sociedade de *Black Mirror*, o parque de justiça realiza tal fusão já que o desejo de entretenimento e lazer dos indivíduos é suprido mediante sua participação no show e, por sua vez, esse arranjo tange a necessidade do mercado de desenvolver atividades recreativas com potencial lucrativo. Uma interseccionalidade bônus, própria do episódio, nesse emaranhado de relações diz respeito a participação do Estado que, nesse contexto fictício, desfruta da terceirização de sua tarefa de sentenciar os criminosos.

Pontuadas as diretrizes da ideologia, concentremo-nos em refletir mais especificamente sobre os bastidores, sobre a produção que é responsável por manejar tais princípios e codificá-los. Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, se ocupam de analisar a indústria cultural e é na concepção dos autores que se baseiam as aproximações a seguir.

As empresas responsáveis pela produção e montagem da série, da mesma forma que as plataformas de reprodução (como, por exemplo, o serviço de *streaming* Netflix), podem ser entendidas como componentes da indústria cultural, na medida em que esse setor é o grande encarregado de elaborar e difundir entretenimento para as massas em uma situação de fragmentação do mercado consumidor em nichos, como se verifica na contemporaneidade. Segundo os autores, a indústria cultural atua em prol de legitimar os interesses das outras grandes indústrias, as detentoras do capital financeiro, pois,

sem o apoio destes grupos que possuem o monopólio econômico a indústria cultural dificilmente acharia meios para se reproduzir e perpetuar. É em decorrência desta sujeição que a mídia audiovisual adota fórmulas e narrativas que entregam produtos que condensam tais ideais, que podem aparecer explícitos ou não, ao espectador que acaba por consumir essa construção de maneira arbitrária.

As fórmulas e narrativas podem aqui ser entendidas como um método padrão para a codificação, e um recurso muito conveniente a esse método é a velocidade, sobretudo quando se trata de gêneros como ação e suspense. A rapidez com que os enredos se apresentam e a velocidade com que os eventos ocorrem acabam por exigir do espectador apenas atenção e capacidade de observação, sendo assim, essa exigência específica e necessária caso queira entender o que se passa, acaba por restringir as possibilidades do espectador em refletir de forma crítica sobre o conteúdo e, na visão dos autores, essa é uma vitória do capital investido.

Em *White Bear* é possível observar um significativo descompasso entre forma e enredo, e esse desequilíbrio é de alguma forma mediado pela velocidade. A tortura de Victoria é apresentada para o espectador da série no mesmo ritmo visual em que é apresentada para o visitante do parque, e, tal fator constrói para o público do seriado o lugar de cúmplice da violência encenada. Por mais que sejam perceptíveis os esforços de *Black Mirror* em desenhar o que é exercido no parque como desumano, as formas como as cenas da punição são reproduzidas à audiência do episódio apenas contribuem para a recriação da mesma satisfação sádica sentida pelos indivíduos daquela sociedade, não obstante, a maioria dos planos-sequência filmados possuem duração média de oito segundos³, o que pode ser considerado rápido até mesmo para a categoria cinematográfica em que o enredo se enquadra.

Em resumo, mesmo que o conteúdo do capítulo em análise se diferencie em alguns aspectos do que é comumente trabalhado pela indústria cultural, sua forma de codificação ainda assim não demonstra grandes rupturas com certos padrões. Seria a forma da construção visual suficiente para suprimir o caráter inovador dessa produção?

Sobre um cinema revolucionário

Robin Wood, no artigo “An introduction to the American horror film”, busca definir o que seria um cinema de carácter revolucionário. Apesar do título do artigo já enunciar que a reflexão parte do cinema de horror americano, o estudo segue pertinente ao objeto em análise dado a expressividade do cinema hollywoodiano e seu lugar de inspiração para as produções mundiais. Visto isso, e tendo em mente a ampliação das vertentes do cinema de horror nas últimas décadas, o que faz com que *White Bear* se adeque ao gênero, passemos para a discussão sobre o cinema revolucionário propriamente dito.

O autor, ao fundamentar seu estudo em uma concepção marxista de ideologia e utilizar a psicanálise como ferramenta para a compreensão da transmissão e perpetuação ideológica, pensa o cinema de horror como o gênero mais favorável a uma

³ Observação constatada a partir da decupagem do episódio em planos feita pela própria autora.

aptidão revolucionária. Nessa categoria as repressões sofridas coletivamente, em prol da assimilação e performance da norma dominante, são trabalhadas de forma mais transparente, se comparado aos outros gêneros cinematográficos, e, em reação a esse recalque muitas vezes o conteúdo reprimido retorna na figura do monstro.

O monstro é o outro, é aquilo que a ideologia hegemônica não reconhece, ou não aceita, mas precisa lidar. Lidar, nesse sentido, pode ser tido como uma tentativa de rejeitar, e quando possível aniquilar, ou como uma tentativa de assimilação, visando tornar o outro em uma réplica de si próprio. Um aspecto importante nessas produções é a relação do monstro com a normalidade: a normalidade é frequentemente retratada como constante e entediante e, nesse cenário, o monstro se apresenta como transgressão social, como conflito. Nesse sentido, Wood afirma que aquilo que é reprimido tende a esforçar-se para vir à tona e, através dessa percepção, é possível pensar que quando esse ato é concretizado surge então uma tentativa de subversão da norma imposta.

Todavia, não são todos os filmes de terror que se enquadram na vertente revolucionária. Uma vez que o monstro é a materialização do recalque, o enredo pode trabalhar a atuação desse personagem como uma superação da repressão ou como um reforço da mesma. Normalmente, segundo o autor, as tentativas de reafirmação das ideologias dominantes utilizam da representação do monstro como um ser não humano, demoníaco, em um esforço de fortalecer o aspecto repugnante do que é tido como desvio.

Em *White Bear* o monstro poderia ser Victoria, uma mulher que junto a seu cônjuge, além de torturar e executar uma criança de sete anos filma todos esses momentos. A perversidade implícita a esse fato é um elemento indiscutível, ainda assim a mulher é apresentada pelo episódio como uma figura humanizada, facilitando a empatia do espectador com a personagem. Durante grande parte da narrativa Victoria não é identificada como monstro pelos mecanismos formais do episódio, e, mesmo quando o *plot twist* acontece, e finalmente o espectador da série descobre por que ela foi perseguida durante todo o tempo, o lugar do “monstro” não é nitidamente delimitado, visto que também é revelado que um dos caçadores armados era o próprio apresentador do parque, fazendo com que ele também se apresente como um potencial “concorrente” ao lugar da monstruosidade.

Essas circunstâncias acabam por fazer com que a relação do “monstro” com a normalidade não seja binária, e isso coloca em confronto a conduta moral de todos os personagens. Em uma narrativa que abandona os maniqueísmos, todos os personagens são susceptíveis a serem considerados monstros, inclusive os visitantes que, por omissão, passividade ou vontade, terminam sendo incorporados como cúmplices da cerimônia impiedosa.

Pensando especificamente nos visitantes do parque, é preciso levar em consideração que são personagens rasos cuja profundidade e individualidade não são trabalhadas, porém, para entendê-los como monstros, de acordo com as diretrizes de Wood, é preciso analisar a construção desse grupo, mesmo que não muito elaborada, e verificar a possibilidade de associá-los à um conteúdo ou comportamento reprimido.

Uma repressão metaforizada pelos visitantes é relativa a espetacularização da violência, mais especificamente ao prazer em testemunhar o sofrimento alheio. Assim

como em nossa sociedade não é bem recebido que se declare abertamente o gosto por assistir à tortura, é provável que na sociedade concebida no episódio também não seja, e, esse pressuposto é sustentado pela a assimilação do parque como um local de direitos assimétricos. Ora, uma vez que apreciar o martírio de terceiros só se faz plausível em um local onde os direitos de alguns são relativizados e negligenciados, as delimitações geográficas do parque se consomem como a perfeita localidade para a catarse dessa repressão.

Outro elemento da narrativa que possui forte simbologia é o urso branco. O urso de pelúcia corresponde ao universo da infância, e a exploração frequente de sua imagem pelos pais da vítima e pelos noticiários realiza um reforço positivo no sentido de situar o crime no campo-tabu do infanticídio. O fato de ser branco é um adicional para essa análise uma vez que a cor em si torna viável a associação à pureza infantil, destruída pelo crime cometido por Victoria. Como consequência desse movimento sensacionalista, o uso da figura do urso branco acaba por impulsionar a raiva e a revolta popular em torno do caso. Através da compreensão do conceito de opressão como uma força ou ação externa que visa restringir e suprimir certo comportamento, e do conceito de repressão como trauma que não é acessível conscientemente e que constantemente tem suas raízes na primeira infância, é possível observar que esse objeto representa simultaneamente as duas noções.

Posto isto, é plausível que *White Bear* seja considerado uma produção revolucionária por diferentes fatores, sendo o primeiro deles a tentativa visível do enredo em desconstruir o desenho demoníaco e inumano do monstro. Em segundo lugar, pensar que a narrativa possibilita que todos sejam potenciais “vilões” em algum grau incita uma reflexão sobre a impossibilidade de se pensar em limites precisos entre bem e mal na modernidade, dicotomia essa que, a bem da verdade, também não se faz apropriada para a análise de outros recortes temporais.

Considerações finais

Retomando a teoria da recepção de Stuart Hall, uma narrativa pode ser decodificada a partir da perspectiva dominante ou a partir da perspectiva negociada. Em suma, o exercício proposto neste artigo consistiu em apresentar possibilidades de interpretações não previstas no código dominante, mas, ainda assim considerando sua existência e atuação na produção.

Apontadas as evidências da relação entre justiça e violência e, na sequência, como a associação entre ambas é recriada e apresentada pela mídia, é válido elucidar que essa reflexão não se caracteriza como uma tentativa de realizar um enquadramento da produção em categorias rígidas. Dessa forma, o propósito deste estudo poderá ser considerado como atingido se, ao final, a relevância dos paralelos traçados não dependa exclusivamente da compreensão do objeto ou como produto da indústria cultural ou como cinema revolucionário.

A partir de uma compreensão do episódio enquanto obra de arte, e da obra de arte como uma recriação da realidade, o estudo dos seus sentidos acaba por configurar também um estudo das relações, costumes e condições materiais do contexto de sua

produção e do contexto em que se situa a análise. Assim, o episódio se apresenta como um objeto de interesse para os estudos históricos, não somente por instigar a reflexão acerca das conexões entre mídia, justiça e violência, mas também por ser uma produção que incita questionamentos acerca da experiência social frente o processo de globalização.

Referências

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *A história da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, n.32, 2016, p.123-151.

WOOD, Robin. *An introduction to the American horror film*. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and methods*. Vol. 2. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 195-220.