

PATHOS E LOGOS NO EPISÓDIO BEYOND THE SEA, DA SÉRIE BLACK MIRROR¹

PATHOS AND LOGOS IN THE EPISODE BEYOND THE SEA, FROM THE BLACK MIRROR SERIES

Ana Caroline Fogaça Barbosa²

Resumo

O presente trabalho pretende demonstrar perspectivas referentes a uma relação existente entre *logos* e *pathos*, manifestas esteticamente no episódio *Beyond the sea*, da sexta temporada da série *Black Mirror*. A dimensão estética toma como base Herman Parret e o conceito freudiano de *Unfamiliar*, dando sustento à análise fílmica e demonstrando as perspectivas teóricas que são capazes de tensionar e articular *logos* e *pathos*, como a de Platão, Immanuel Kant e alguns outros pensadores do último século e da atualidade.

Palavras-chave: Cinema. Comunicação. Consumo. Estética. Psicanálise.

Abstract

The present work aims to demonstrate perspectives regarding a relationship between *logos* and *pathos* manifested aesthetically in the episode *Beyond the sea*, from the sixth season of the series *Black Mirror*. The aesthetic dimension is based on Herman Parret and the Freudian concept of *Unfamiliar*, supporting film analysis by demonstrating the theoretical perspectives that tension and articulate *logos* and *pathos*, such as that of Plato, Immanuel Kant and some other thinkers from the last century and today.

Keywords: Cinema. Communication. Consumption. Aesthetics. Psychoanalysis.

Introdução

A série *Black Mirror* teve sua estreia em 2011, pela emissora *Channel 4* e foi posteriormente comprada e transmitida pela *Netflix*, em 2015 quando passou a atingir grande popularidade. Consiste em uma antologia criada por Charlie Brooker, com episódios autônomos cuja temática tem se caracterizado por tratar das relações entre humanos e tecnologia tendo em vista o contexto atual. A sexta e, até o momento, mais recente temporada, foi lançada neste ano

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Mídias terciárias: o humano capturado pela rede midiática, do VIII ComCult, Faculdade de de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC, São Paulo – Brasil, 16 a 18 de novembro de 2023.

²Doutoranda e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM) e pós-graduada em Semiótica Psicanalítica Clínica da Cultura na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Email: carol.fbarbosa@gmail.com

(2023), depois do hiato de quatro anos desde o último lançamento, difere drasticamente das temporadas anteriores por fugir da temática tecnológica e por explorar ambientações temporais não futuristas.

O episódio que este trabalho analisa, *Beyond the sea*, escrito por Brooker e dirigido por John Crowley, é o terceiro da temporada e o único que mantém a temática tecnológica característica da série. Ambientado no ano de 1969, conta a história de dois astronautas, Cliff Stanfield (Aaron Paul) e David Ross (Josh Hartnett), enviados a uma missão de seis anos no espaço, num contexto retrofuturista em que é possível transportar suas consciências humanas para suas réplicas robóticas na terra. No espaço eles efetuam as atividades de astronauta com seus corpos biológicos e, durante o descanso, suas consciências são transportadas para as réplicas na terra que desempenham seus papéis de pais e maridos com suas respectivas famílias. O primeiro *plot point* da trama se dá quando uma seita *hippie* assassina violentamente toda a família de David e destrói sua réplica. Em decorrência disso, Cliff se compadece pela condição de seu companheiro e lhe concede um tempo de uso da sua réplica com sua família.

A partir desse ponto se desenvolve o drama da história que gira em torno de dilemas afetivos entre David e a família de Cliff, colocando em questão reflexões sobre forma e conteúdo e certas dualidades paradigmáticas e hierarquizadas provenientes da tradição logocêntrica. David é extrovertido e demonstra inclinações à arte, música e ao sensível, enquanto Cliff é reservado e se relaciona aos trabalhos de força e disciplina. Tais características são relevantes para o desenvolvimento do tensionamento central da narrativa, permitindo colocar em pauta elaborações a respeito do contraponto existente entre *pathos* e *logos* invertendo seus sentidos e valorações, desembocando no estranhamento característico da série *Black Mirror*.

A importância das emoções, paixões, do sensível e o que se enquadra no espectro do *pathos*, em relação ao pensamento e à razão, constituintes do domínio do *logos*, vem sendo discutida e colocada em tensionamento desde a antiguidade. Sendo possível de observar uma sobreposição do *logos* em relação ao *pathos* na cultura hegemônica ocidental, sendo Platão e Kant importantes representantes dessa visão. Herman Parret (1997), entretanto, é um pensador da estética que apresenta uma proposta pertinente referente a uma dialética existente entre estes dois aspectos, colocando em perspectiva a existência de uma razoabilidade do *pathos*.

A linguagem audiovisual faz uso de uma série de recursos estéticos que tornam possível a produção de significados para a obra. Tais recursos não só possibilitam seu entendimento, como também os relacionar a práticas humanas e sociais resultantes de um tempo e de uma cultura específica. O episódio apresenta referências tanto verbais quanto não verbais à produtos e acontecimentos culturais que marcaram o ano de 1969, bem como o uso de alguns recursos estéticos que, segundo as teorias presentes na bibliografia, são capazes de provocar certos tipos de afecções sensíveis ao espectador.

Neste sentido, Sigmund Freud (2019) desenvolve elaborações a respeito das influências culturais na psique humana. Uma delas, muito pertinente ao nosso estudo, traça uma reflexão estética a respeito de estímulos imagéticos capazes de despertar o sentimento de *Infamiliar*. O conceito engloba algumas abordagens que fazem da imagem fator desencadeante de experiência sinistra, frequentes no campo das artes. As temáticas elaboradas por Freud contemplam o duplo, iminência de morte, divisões de si e fragmentação de corpos. Tais estímulos imagéticos seriam responsáveis por acionarem complexos primitivos da constituição do sujeito que já foram superados, recalçados.

O trabalho pretende apresentar, em primeiro momento, algumas perspectivas teóricas que colocam em relação *logos* e *pathos*, seguidas de um desenvolvimento a respeito dos recursos estéticos pelos quais se manifesta o *Infamiliar* para então analisar, com base nessas elaborações, a obra audiovisual que constitui o objeto de estudo. O artigo tem como objetivo demonstrar quais recursos estéticos o episódio *Beyond the sea*, de *Black Mirror*, se vale para demonstrar a dialética e os tensionamentos presente entre *logos* e *pathos* na cultura da atual.

Tensões e dialéticas entre *pathos* e *logos*

A distinção entre *pathos* e *logos* é discutida desde a antiguidade e sempre foi frequente atribuir uma hierarquização entre estes conceitos, especialmente em defesa do *logos*. Herman Parret (1997, p.107) em seu livro *A estética da comunicação: além da pragmática*, coloca isso de forma bem clara, localizando o que é da ordem do *pathos* à negatização:

[...] o *pathos*, em sua relação de tensão como o *logos*, sempre ficou em segundo lugar – nossa tradição intelectual identifica quase automaticamente o *pathos* ao patético e ao patológico. É uma história muito antiga: a paixão para os gregos é frenesi, morbidez e perturbação. [...] *Pathein* conota dor e a desgraça, o sofrimento e a doença. *Pathos* predica a morte, a loucura, a obscuridade, o caos, a desarmonia, o submundo, a variabilidade, a diferenciação e o indistinto, enquanto o campo do *logos* é aquele da

razão, da vida, da claridade, do cosmo, da harmonia, do celestial, universalidade, da regularidade e da distinção.

Um dos principais representantes da visão de superioridade do *logos* em relação ao *pathos* seria Platão, que por toda a sua obra dedicou severas críticas, em especial, aos artistas. Dentre os muitos exemplos possíveis de serem encontrados, temos em *Fedro* a inferiorização da *manía* poética em relação à filosófica, ou mesmo em *As Leis* – que provavelmente é sua última obra – onde existe uma tentativa de controlar a poesia pela racionalidade. Para ilustrar um pouco sua visão, segue um exemplo presente em *A República*:

A lei diz que não há nada mais belo do que conserva-se sereno o homem na adversidade e não revoltar-se, por não haver modo de sabermos o que há de bom ou de mau em tais ocorrências, não advindo da impaciência nenhuma vantagem, e também por carecem de maior importância assuntos humanos, e porque a dor obstrui o caminho ao que poderia sair depressa em nossa ajuda.

A que te referes? Perguntou.

Refletir, lhe disse, a respeito do que acontecer e restabelecer nossa posição no tabuleiro do jogo de dados dos nossos negócios, como a razão demonstra ser melhor; e no caso de recebermos um revés, não fazer como as crianças, quando se machucam, que seguram a parte ofendida e põem-se a gritar. Pelo contrário, é preciso habituar a alma a vir o mais depressa possível curar o que estiver doente, levantar o que caiu e fazer calar as lamentações com a Medicina apropriada. (PLATÃO, 2000, p. 447)

O assunto é alvo de longa discussão, entretanto a tradição da cultura grega se sustentou também em outras vertentes pautadas na poesia e no hedonismo, não somente no que era defendido pela filosofia platônica. Segundo Belo e Silva (2023), as correntes filosóficas voltadas ao cuidado de si – sobretudo o estoicismo – que investigavam relações entre *pathos* e *logos*, não somente tentando sobrepor uma à outra, mas entender como essas categorias se interpenetram. Mais tarde, o cristianismo apresenta o *pathos* como um dos caminhos para a revelação da Palavra (*logos*) e, nos séculos XIX-XX a psicanálise também passa a observar essa relação.

Immanuel Kant foi um nome que teve importante influência na ênfase na razão nas decisões éticas e morais, embora não ignorasse completamente o papel das emoções. Em suas obras *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785) ou *Crítica da Razão Prática* (1788), por exemplo, é possível identificar a importância que dava à razão na determinação do dever moral, enfatizando que a moralidade deve ser fundamentada na razão pura e não nas inclinações emocionais ou desejos individuais. Em algumas partes de *Crítica da Razão Pura* (1781), Kant menciona as emoções como partes da experiência sensível e como fatores que podem

influenciar o modo como percebemos e interpretamos o mundo ao nosso redor. Ele reconhece que as emoções podem afetar nossas percepções e juízos, mas, ao mesmo tempo, ele destaca a importância de aplicar a razão para compreender o mundo de maneira objetiva e universal.

Tal oposição se presta a ser dramatizada além do necessário na visão de Herman Parret (1997), o que resulta numa idealização da racionalidade e uma exclusão da paixão da vida comunitária dirigida pela moralidade. Defende que “todo *pathos* tem o seu *logos*, e toda paixão, suas razões” (PARRET, 1997, p.110). No jogo das faculdades de imaginar, desejar e entender é onde se encontra a paixão, considerada complexa pelo fato de possuir uma estrutura sistemática, uma vez que está limitada à subjetividade modalizada. O sentimento é a expressão consciente da paixão, manifestando-se no domínio da auto sensibilidade, por isso é reflexiva e, em teoria, passível de controle. O autor defende que a emoção, por sua vez, revela tanto a paixão quanto o sentimento: é simples e uniforme, imediata e direta, embora seja um sintoma de uma estrutura passional subjacente.

Ulrich Gumbrecht (2010) faz uma leitura crítica das ciências contempladas pela área de Humanidades, dentro da qual se espera uma certa obrigatoriedade em fornecer um sentido do que está sendo estudado, sugerindo a busca por outras alternativas epistemológicas. Para ele, a história dessa vocação hermenêutica começa com a modernidade, quando a afirmação do cogito cartesiano se reproduz em inúmeras dicotomias - espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante - nas quais o primeiro polo (sentido espiritual, interpretação) sempre tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao segundo (corporeidade, materialidade).

Isleide Fontenelle (2017), em seu livro *Cultura do Consumo: Fundamentos e Formas Contemporâneas*, situa as paixões como fundamentais na cultura de consumo característica da modernidade:

[...] de todas as características atribuídas à constituição desse indivíduo moderno — razão, autonomia, liberdade de escolha — nenhuma foi tão fundamental para a produção do consumidor do que a ideia das paixões como necessárias ao bem-estar geral. (FONTENELLE, 2017, p.181)

A autora relembra o texto freudiano *O mal-estar na cultura* (1930), que demonstra “como estava se dando o trade-off entre pulsões e aculturação naquele momento histórico preciso, no qual a moderna sociedade industrial impunha certas exigências culturais”

(FONTENELLE, 2017, p.191). Atribuindo o mal-estar recorrente da renúncia e repressão das paixões como um preceito inseparável da Modernidade, ela equipara as paixões ao conceito freudiano de pulsão³, caracterizando-as como predominantes em relação à razão.

Ao buscar entender como a personalidade se ajusta às forças externas, George Simmel (1973), em seu texto *A metrópole e a vida mental*⁴, aponta que o século XVII passou a exigir uma especialização funcional do trabalho que torna o indivíduo mais específico em seu lugar funcional. O que, conseqüentemente, gera uma relação de dependência entre sua função e a de seus correlatos. Tal modo de funcionamento não é possível sem uma integração articulada das atividades dentro de modelos de tempo e espaço estáveis e impessoais. Simmel (1973, p.15) aponta que “pontualidade, calculabilidade, exatidão, são introduzidas à força na vida pela complexidade e extensão da existência metropolitana”. Fatores estes que tornam propensos à exclusão traços irracionais, impulsivos que “visam determinar o modo de vida de dentro, ao invés de receber a forma de vida geral e precisamente esquematizada de fora.” (SIMMEL, 1973, p.15)

George Simmel (1973, p.12) entende que o sujeito metropolitano da Modernidade se “protege das correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa, as quais, do contrário, o desenraizariam” (SIMMEL, 1973, p.12). Reagindo a partir da razão, sua prerrogativa psíquica é assumida gradativamente pela conscientização. A vida na metrópole implica uma predominância do intelecto, de modo que passa a preservar a subjetividade contra a influência hostil do modo de vida metropolitano. O autor entende este como o motivo pelo qual a metrópole conduz a uma existência mais individualizada: uma preponderância do espírito objetivo sobre o subjetivo, o que acarreta o enfraquecimento da personalidade do indivíduo.

Ben Singer (2004), em sua obra *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, resume bem o cenário do período:

[...] a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. [...] a modernidade aponta o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. [...] a modernidade

³ As pulsões são definidas por Freud (2021, p.25) como exigências advindas do interior do organismo, entendidas como um “conceito fronteiro entre o anímico e o somático”, ou seja, entre aparelho psíquico e corpo. Fontenelle (2017, p.191) faz uso de conceitos psicanalíticos a fim de demonstrar a incidência de aspectos culturais sobre as pulsões ao dizer que “o mundo material, das relações políticas, sociais, culturais; das normas que se impõem por um determinado período histórico e que moldam nossas paixões/pulsões.”

⁴ Publicado originalmente em 1902.

designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do séc XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. (SINGER, 2004, p.95)

A relação entre a economia monetária e o domínio do intelecto é intrínseca. Simmel (1973) explica que o intelectual sofisticado é insensível à individualidade que o autor entende por genuína, pois é de onde surgem as respostas que não exaurem por meio das operações lógicas. Do mesmo modo, a particularidade dos fenômenos não é comensurável com o princípio monetário. O dinheiro diz respeito unicamente ao valor quantitativo, não levando em conta as relações emocionais, a intimidade, a individualidade, enquanto nas relações racionais os indivíduos se reduzem a números. Isso remonta à ideia platônica de uma mente orientada pelo cálculo. A precisão e a busca pelo cálculo na vida prática, impulsionada pela economia monetária, reflete o ideal da ciência natural de transformar o mundo em um problema matemático, organizando todas as suas partes por meio de fórmulas preestabelecidas.

É por meio da economia libidinal que a economia mercantil e a psíquica se encontram, conforme apontado pelo filósofo francês Dany-Robert Dufour (2013 *apud* FONTENELLE, 2017), entendendo que o surgimento e o avanço do capitalismo foram viabilizados pela liberação das paixões. Isto ressalta a importância crucial da expressividade emocional como componente da racionalidade mercantil.

Parret (1997) defende que a manifestação do *pathos* no discurso implica uma ordem estruturada das paixões, uma racionalização. Uma vez expressa, a paixão passa a ser razoável pois passou a fazer parte de uma lógica restritiva, domesticando o *pathos* antes caótico e sem estruturação. O autor cita Bernard Lamy (1699 *apud* PARRET, 1997) quando define como figuras as marcas que as emoções deixam no discurso, acrescentando que

[...] a força figurativa modifica o texto e o discurso em sua totalidade. Todo discurso é objeto de um investimento de *pathos* e, portanto, figurativizado. A figuratividade discursiva indica a presença das paixões do sujeito, mas ao mesmo tempo [...] toda figuratividade economiciza o *pathos* ao estruturá-lo e ao submetê-lo às restrições gramaticais. Se a figura tem função expressiva e comunicativa é porque insere as paixões num dispositivo “razoável”, numa economia na qual o *pathos* torna-se comunicável. (PARRET, 1997, p.111)

Toda modalização e ato proposicional possui um grau de intensidade. O operador de força, condição pragmática para que os enunciados dotados de significado sejam satisfeitos,

introduz a capacidade de performatização de caráter variável. Essa força atua como operador dotado de paixão e manifesta a intensidade da paixão. A estrutura enunciativa, “sujeita a essas operações de força codificada e perfeitamente comunicável, que restringe o *pathos* e faz com que ele entre numa lógica de ‘razões’ gramaticais” (PARRET, 1997, p.112). Com isso, a performatização, bem como figurativização, atuantes como técnicas retórico-gramaticais, tornam possível que a economia discursiva do *pathos* seja passível de expressão e comunicação. De forma categórica Parret (1997, p.112) afirma que “a expressividade das emoções é, de fato, já e sempre uma dimensão fundamental de sua racionalidade.”

O *infamiliar* provocado por estímulos imagéticos

Um dos poucos trabalhos que Sigmund Freud dedica à uma investigação estética das obras de arte de seu tempo é *Das Unheimliche*, em que labora a respeito de algumas obras literárias capazes de gerar um efeito desencadeante de experiência sinistra a partir da imagem. O termo possui algumas diferentes traduções para o português, mas a que aqui será utilizada é a de *Infamiliar*. Segundo ele, tal ideia “é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2019b, p. 33). As temáticas elaboradas por Freud contemplam o duplo, iminência de morte, divisões de si e fragmentação de corpos. Tais estímulos imagéticos seriam responsáveis por acionarem complexos primitivos da constituição do sujeito que já foram superados, recalçados.

O termo se deriva da palavra alemã *heimlich*⁵, cuja tradução mais próxima do português seria *familiar*, mas seu significado diz respeito a dois círculos de representação alheios entre si, um ligado a conforto, confiança e outro ao que é oculto, encoberto. Freud sublinha o fato de que *unheimlich* - cujo prefixo *un* corresponderia ao prefixo *in*, no português – é oposto apenas ao primeiro círculo de representação, não ao segundo e que o prefixo seria a marca do recalçamento. A palavra lar é uma das traduções para a palavra *Heim* ou *Heimweh*. O abrigo do ventre materno, portanto, da ordem do *infamiliar* aquilo que já foi doméstico, há muito tempo familiar. Definido como algo que está na esfera do íntimo, porém que gera certa desconfiança e desconforto.

⁵ Em seu texto Freud se debruça longamente sobre os usos do termo *heimlich* na língua alemã, sendo muitos deles de uso bem específico.

Freud cita Ernst Jentsch (1906 *apud* FREUD, 2019b, p. 49), que fez um estudo preliminar sobre o conceito, ao levantar algumas situações em que se desperta o sentimento *infamiliar*, como por exemplo a “dúvida quanto a se um ser aparentemente vivo está inanimado e, ao contrário, se um objeto sem vida seria animado”. Ou também situações como ataques epiléticos ou manifestações de loucura porque remetem a “processos automáticos-mecânicos” que poderiam estar ocultos por detrás da imagem de um ser animado. Como se fosse da ordem de uma força interna além do que se espera para aquela situação.

Gilbert Durand (2012) aponta que a diferença entre seres animados e inanimados nos substantivos é uma das mais fundamentais demonstradas pela linguística comparada, já a diferenciação de gêneros por sexo foi bem mais tardia. Isso talvez se relacione com a ideia de Jentsch sobre o uso da incerteza a respeito de um uma figura humana ou um autômato como artifício para gerar o sentimento *infamiliar* em contos.

Outro fator desencadeador do *infamiliar*, segundo Freud, seria o duplo. A duplicação de uma mesma pessoa, ou dois indivíduos idênticos incrementado pela apropriação dos conhecimentos, sentimentos e vivências de uma pessoa pela outra de mesma imagem. O duplo faz parte da mesma família dos processos anímicos infantis já superados que um dia possuíram um sentido amigável. Freud faz analogia ao poema de Heinrich Heine (2006), *Os deuses no exílio*, de que “o duplo se tornou uma imagem do horror, tal como os deuses, que após a queda de suas religiões tornaram-se demônios” (FREUD, 2019b, p. 73).

Deste modo, é reconhecível no inconsciente uma “incessante *compulsão à repetição* das moções pulsionais” (FREUD, 2019b, p. 79) que é forte o suficiente para se sobrepor ao princípio de prazer, atribuindo um caráter negativo a certos aspectos da vida consciente. O que atrelado a ideia de *eterno retorno do mesmo*, ou a repetição involuntária, que se impõe uma ideia fatídica e inescapável. Sobre esta questão, Freud cita a ideia de ser enterrado vivo, ou estar diante da escuridão, como um tipo de retorno desejado para o conforto do útero materno, capaz de despertar um sentimento de *infamiliaridade*, pelo fato de se tratar de um desejo recalçado.

A loucura e os movimentos involuntários – como os epiléticos, por exemplo – também foram temáticas citadas por Freud como elementos que suscitam o *infamiliar*. Tais manifestações dizem algo sobre forças da própria personalidade do sujeito que ele próprio desconhece e que também podem se relacionar a ideia do duplo.

O último fator tratado como gerador do sentimento de *infamiliaridade* é a fragmentação dos corpos. No texto de Freud ele cita o exemplo da obra literária *O homem da areia*, de 1815, de E. T. A. Hoffmann, em que se fala da temática relativa ao dano ou perda dos olhos. Este é um medo muito comum para a maioria das pessoas, iniciado na infância e permanece até a vida adulta. Segundo Freud, este temor está ligado ao complexo de castração, pois seria considerada primeira experiência da noção de perda no desenvolver psíquico dos sujeitos.

Beyond the sea

Tendo percorrido esse caminho teórico, se torna possível identificar relações entre o que foi aqui tratado e uma série de elementos apresentados pela obra filmica. A começar pelo fato de que a trama é ambientada em 1969⁶. Este fator é relevante pois a série *Black Mirror*, sempre teve como característica uma temática futurista, tecnológica e sombria. Entretanto, a temática tecnológica, especificamente neste episódio⁷, se mantém, bem como a tônica sombria.

Uma das características principais da trama se dá pela possibilidade de produção de réplicas robóticas altamente tecnológicas, de modo que não é possível diferenciá-las de um humano, para onde é possível transportar a consciência destes astronautas. A realidade atual está longe de haver uma tecnologia tão avançada quanto esta e, mesmo no contexto ficcional da trama, a existência das réplicas parece ser algo fora do ordinário, capaz de gerar algum tipo de espanto, fascínio e atenção social.

Quando existe algum tipo de ocorrência que demanda a atenção dos astronautas, um alarme soa nos relógios de pulso das réplicas e devem se direcionar à máquina que transporta suas consciências de volta aos corpos biológicos. Logo, o tempo como réplica seria destinado às atividades familiares, domésticas ou de lazer, e o tempo em posse do corpo próprio destinado

⁶ Essa informação é dada na sinopse do episódio, disponibilizada pela plataforma na lista de seleção dos episódios da série. Uma série de elementos são apresentados em referência a acontecimentos ocorridos em 1969, como a ida de Neil Armstrong à lua, sendo este o primeiro humano a fazer tal feito; o fato de que, um ano antes, estreou 2001: Uma odisséia no espaço, considerado um dos maiores clássicos da ficção científica, também um suspense astronauta; e os assassinatos Tate-LaBianca performados pelos integrantes da seita de Charles Manson, amplamente veiculado pela mídia mundial.

⁷ Os outros quatro episódios da temporada possuem diferentes perfis, como tônicas de comédia, outras ambientações temporais e até mesmo temáticas sobrenaturais, aspectos que a série nunca havia explorado anteriormente, nenhum deles abordando tão diretamente o tema da tecnologia e desdobramentos críticos a este respeito.

ao trabalho como astronauta. O que permite associar ao que dizia Simmel (1973) a respeito da preferência dada ao intelecto, à funcionalidade e à especialização do trabalho. Não à toa que, na terra, as demandas emocionais são destinadas à réplica artificial de seus corpos e, no caso de sua destruição, a missão espacial segue do mesmo modo.

Logo de início o episódio mostra os personagens interagindo com suas famílias através de suas réplicas. É possível perceber que David tem inclinação à arte, música e ao sensível, enquanto Cliff se relaciona aos trabalhos de força e disciplina. David é mostrado desenhando, indo ao cinema, dançando e trocando carícias com sua família. Cliff passa seu tempo terrestre com seu filho cortando lenha ou caçando peixes com arpão, além de possuir uma expressão mais séria e falar pouco.

Inicialmente não é possível identificar os personagens como réplicas, essa informação é fornecida posteriormente e sinalizada por alguns indícios, como por exemplo o comentário do jovem que aborda David e sua família no cinema, de que ele “é tão real”⁸. A única marca visual que permite identificar o corpo como réplica inorgânica se mostra quando os membros da seita cortam o braço de David. Este que, após cortado, continua se mexendo em espasmos similares aos do rabo cortado de uma lagartixa. Em vez de sangue, um líquido esverdeado. No lugar de carne e ossos, componentes eletrônicos.

Essas características são capazes de despertar o que Freud chama de *infamiliar*, tanto pela imagem quanto pelo contexto narrativo. Visualmente, a fragmentação do corpo e o movimento involuntário é evidente, mas o que é alvo de maior investigação aqui vem do que é dito pelo integrante da seita (Rory Culkin), como a frase “Você não é natural, meu amigo” e quando diz à esposa de David (Auden Thornton) “Um homem dorme no céu, enquanto sua imagem mecânica anda na terra. E você divide sua cama com essa abominação? Você sabe que nada disso é correto”⁹.

Posteriormente, o mesmo personagem é apresentado como líder da seita, devido sua foto no jornal intitulada pela manchete “Nós protegemos Ordem Natural”¹⁰, situando a artificialidade das réplicas como algo negativo. Isso se assemelha ao que Simmel (2004) pontua

⁸ *You're so real.* (Tradução nossa)

⁹ *A man sleeps in the sky, while his mechanical image walks the earth. And you share your bed with this abomination? You know none of this is right.* (Tradução nossa)

¹⁰ We protected Natural Order.

sobre a proliferação tecnológica como fator que contribui ao desamparo ideológico, e também ao Freud caracteriza como desencadeante do *infamiliar* a respeito da incerteza a respeito de estar diante de uma figura humana ou um autômato ou mesmo o tema do duplo. A similaridade humana em decorrência da tecnologia, nesse contexto, é fator capaz de provocar desconforto tamanho ao ponto de motivar uma atuação radical em favor do estabelecimento de uma “ordem natural”.

O mesmo aspecto apresentado como alvo de fascínio em relação ao avanço tecnológico pelo rapaz no cinema motiva também o acontecimento bárbaro e trágico. São elementos da obra que colocam em questão prós e contras em relação ao avanço da tecnologia, bem como ao que é natural ou não. Para Kant (1975 *apud* PARRET, 1997), o estado natural é marcado por guerra, egoísmo e a paz não é natural, mas deve ser construída. Assim, paz é alcançada através da legislação e da razão prática, um estado onde as pessoas cooperam, seguindo princípios racionais, indo além do egoísmo e da guerra constantes do estado natural.

Uma série de acontecimentos contribuem para a complexidade dramática do episódio durante o tempo que David convive com a família de Cliff, o que acarreta o conflito entre os personagens. Ao passar tempo com Lana, David se interessa romanticamente por ela, dando-lhe a atenção que esta verbaliza que gostaria que fosse por parte do marido. Entretanto, Lana não corresponde à sedução de David, Cliff acaba descobrindo e isto gera conflito entre os protagonistas.

Durante a discussão entre eles, David diz que Cliff não consegue entendê-lo pelo fato de ter perdido tudo, porque ele não se importa com as coisas que tem e acrescenta dizendo que sua esposa é solitária e desvalorizada. A partir de então, David assume uma expressão mais séria e rígida, seguido da cena em que faz sua barba e, posteriormente, com a mesma expressão assiste Cliff inconsciente na máquina de uso da réplica. Em sequência temos o último *plot point* da trama que se dá quando David assassina a família de Cliff, colocando os dois personagens na mesma condição: dois astronautas, vítimas do mesmo tipo de tragédia e presos no espaço.

A ira manifesta pelos personagens diante das situações de conflito remonta ao que diz Parret (1997) a respeito da visão de Aristóteles sobre esse sentimento. Segundo ele, é provinda do desprezo como força aniquiladora, voltada à “restauração (*katarsis*) de uma certa ordem” (PARRET, 1997, p.118). Tal perspectiva permite considerar a possibilidade de que a restauração

seja de uma posição de igualdade entre os personagens. A repetição do acontecimento trágico e indesejado se relaciona à ideia de retorno do mesmo, apresentada por Freud como desencadeante do *infamiliar*.

O título do episódio, que em português significa além do mar, faz alusão à música *La Mer* (TRENET, 1946), sendo a única referência ao termo mar. Tocada na cena de amor entre David e sua esposa e no encerramento do episódio, quando a nave se desloca em direção ao espaço sideral. A letra da música fala sobre amor, anjos e pureza, conforme os seguintes trechos:

O mar
Sob o céu de verão confunde
Suas ovelhas brancas
Com os anjos tão puros
O mar, pastora do azul
Infinito
[...]
O mar
Embalou-os
Ao longo dos golfos claros
E de uma canção de amor
O mar
Embalou meu coração para sempre (TRENET, 1946, tradução nossa)¹¹

É frequente encontrar músicas e poemas que relacionam o amor às belezas da natureza. Em seu livro *Amor nos tempos de capitalismo*, Vera Illouz (2011) pontua que o amor sempre foi tido como gatilho de cenários que atribuem ao seu objeto uma mística poderosa e é alheia à razão. Assim como Freud, a autora defende que é comum investir no objeto amado a nostalgia por objetos perdidos do passado. A capacidade de comover com detalhes aparentemente irracionais é resultado da mistura entre experiências passadas e presentes, fundidas em interações corporais concretas. Segundo Illouz, a imaginação romântica tradicional utiliza o

¹¹ *La mer*
Au ciel d'été confond
Ses blancs moutons
Avec les anges si purs
La mer bergère d'azur
Infinie

[...] *La mer*
Les a bercés
Le long des golfes clairs
Et d'une chanson d'amour
La mer
A bercé mon coeur pour la vie (TRENET, 1946)

corpo como base, combinando sensações, sentimentos e emoções para criar uma experiência que se aproxima da realidade. Ela mistura o objeto presente com imagens e experiências passadas, concentrando-se em alguns detalhes reveladores do outro.

Apesar de Lana admitir sua confusão gerada pela presença de David, quando ele diz “eu sei como olha para mim¹²”, ela responde “para você?¹³”. A imagem de Cliff somada à forma de tratamento almejada por ela – fruto da personalidade de David – não é suficiente para que Lana se entregue afetivamente. Talvez não seja possível afirmar categoricamente que sua atitude se deu por uma barreira moral, entretanto a consciência de que aquele corpo não é humano e quem “veste¹⁴” não é seu marido, é crucial e essa característica é da ordem do *logos*.

Considerações finais

O episódio de Black Mirror, manifesta algumas das elaborações freudianas a respeito do *Infamiliar* com relação ao que está atrelado tanto ao *pathos* quanto ao *logos*, de modo que a crítica de ambos os aspectos se torna possível. No início do episódio é identificável o que comumente tem se positivado do *pathos* pela tradição romântica, como o afeto amoroso, a pureza e a sensibilidade artística. Entretanto, sabe-se que na cultura se instaura o *logos*, capaz de conter determinados aspectos indesejáveis do *pathos*, como a desordem, o caos, a impulsividade e a barbárie. No episódio, uma articulação entre *pathos* e *logos* é evidente, porém difícil de haver algum tipo de hierarquização como se costumava fazer em outros tempos. A obra permite identificar comportamentos moralmente aceitáveis e inaceitáveis na cultura ocidental que se instauram a partir da modernidade, bem como compreender fatores desencadeadores de determinadas afecções, como a ira, a experiência sinistra *infamiliar* e a compaixão.

O *pathos* contempla características que vão para além do amor, da pureza, do sensível e do harmônico, como o caos, a ira, a violência e impulsividade. Assim como o *logos* contempla o acordo, o diálogo, o controle e, para além disso, a frieza calculista e produtivista. Deste modo, parece sempre haver uma face desejável e outra indesejável que, por vezes se misturam e se

¹² *I know the way you look at me.*

¹³ *At you?*

¹⁴ Neste mesmo diálogo Lana diz “Entra na minha casa vestindo meu marido como uma roupa?” (tradução nossa), no original “*Work your way into my home, wearing my husband like a suit?*”.

articulam na vida e na arte. Uma face *infamiliar* ressurge ao resgatar registros familiares que uma vez, num passado remoto foram desejáveis.

Ao final do episódio, Cliff se depara preso no espaço com David, antes seu companheiro e amigo, agora o assassino de sua família. David, sentado à uma mesa, oferece-lhe uma cadeira, os dois se olham, um corte para a nave se afastando no espaço sideral ao som de *La mer*. O que acontece depois? O episódio não responde e nem orienta uma possível resposta.

Referências

ARISTÓTELES. Retórica. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006

BELO, Fernando; SILVA, Rafael. Lógos e pathos: Reflexões sobre a Antiguidade e a Psicanálise (Fábio Belo e Rafael Silva). Youtube, 13/03/2023. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=z_sgiOsYiSg > Acessado em 22/10/2023.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FONTENELLE, Isleide. Cultura do consumo: fundamentos e formas contemporâneas. Ed. FGV, Rio, 2017

FREUD, Sigmund. As pulsões e seus destinos. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. O Infamiliar. Trad. Ernani Chaves & Pedro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. O mal-estar na cultura (1930). In: FREUD, Sigmund. Cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros escritos/Sigmund Freud; trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HEINE, Heinrich. Os deuses no exílio. Trad. Hildegard Herbold, Márcio Suzuki e Marta Kawano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

ILLOUZ, Eva. O amor nos tempos do capitalismo. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Zahar, 2011

PARRET, Herman. A estética da comunicação: além da pragmática. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PLATÃO. Fedro. Tradução de Manuel Pulquério e Maria Teresa Schiappa de. Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1997

_____. As Leis. São Paulo: Edipro, 1999.

_____. República. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SEA, Beyond the. (Temporada 6, ep. 3). Black Mirror [Seriado]. Direção: John Crowley. Produção: Charlie Brooker. Reino Unido: Broke & Bones, 2023. 1 DVD (48 min.)

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

TRENTE, Charles. *La Mer*. Paris: Columbia: 1946.

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Prática. 1. ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Valerio Rohden. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

_____. Crítica da Razão Pura. Tradução: Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. Metafísica dos Costumes. São Paulo: EDIPRO, 2008.