

INTERAÇÃO E MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DO EPISÓDIO “TODA A SUA
HISTÓRIA”, DE *BLACK MIRROR*Conrado Moreira Mendes¹
Natália Silva Giarola de Resende²

RESUMO

Neste artigo, analisa-se o episódio “Toda a sua história” (*The entire history of you*), do seriado britânico *Black Mirror*, à luz da semiótica discursiva. A trama narra uma realidade distópica em que é implantado, nos personagens, um pequeno dispositivo chamado Grão, que permite armazenar tudo aquilo que veem e ouvem. A partir da análise que aciona os conceitos de junção, regimes de interação e sentido, regimes de visibilidade e união, conclui-se que, do ponto de vista narrativo, o Grão se constitui como *objeto modal* que sobremodaliza os sujeitos pelo poder ver e pelo poder saber. A partir desse objeto modal “Grão”, eles podem ter acesso ao objeto-valor “memória” de si e dos outros. E, mediados por esse *objeto-valor*, é que interagem. Além disso, o dispositivo assume ainda funções de vigilância e de catalizador da paixão do ciúme, manifestado pelo protagonista Liam. E, nesse caso, é o universo passional que cumpre a função de articular inteligível e sensível, junção e união, lógicas subjacentes aos quatro regimes interacionais propostos por E. Landowski.

Palavras-chave: Semiótica discursiva; Junção; União; Memória; *Black Mirror*.

INTERACTION AND MEMORY: AN ANALYSIS OF THE EPISODE “THE ENTIRE
HISTORY OF YOU”, OF *BLACK MIRROR*

ABSTRACT

In this paper, we analyze the episode “The Entire History of You”, of the British TV series *Black Mirror*, based on discursive semiotics. The plot tells of a dystopian reality in which the characters have a small device implanted behind their ears, called Grain, which stores everything that they see and hear. Based on the analysis that uses the concepts of junction, regimes of interaction and meaning, visibility regimes, and union it is concluded that, from the narrative point of view, the Grain is a modal object that overmodalizes the subjects by wanting-to-see and being-able-to-see. Through the *modal object* “Grain”, they can get access to the *object of value* “memory” of themselves and of others. Likewise, their interactions are mediated by this object of value. In addition, the device also assumes vigilance features and functions as a catalyst for the passion of jealousy manifested by the protagonist, Liam. And in this case, it is the universe of passion that fulfills the function of intelligible and sensitive articulation, junction and union, the two logics that underline the four interactional regimes proposed by E. Landowski.

Keywords: Discursive semiotics; Junction; Union; Memory; *Black Mirror*

¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC Minas. Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela USP, e-mail: conradomendes@yahoo.com.br.

² Doutoranda em Linguística, subárea Análise do Discurso e Semiótica de linha francesa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Letras, na área de Discurso e Representação Social (UFSJ - 2017), e-mail: nati.giarola@gmail.com.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste artigo, analisamos o episódio “Toda a sua história” (*The entire history of you*), do seriado britânico *Black Mirror*, à luz da sociossemiótica e da semiótica discursiva, considerando, sobretudo, o conceito de junção (LANDOWSKI, 2004) e dois dos regimes de interação (LANDOWSKI, 2014a) que têm como base essa lógica, especialmente, o regime da manipulação³.

“Toda a sua história” é o terceiro episódio da primeira temporada da série britânica *Black Mirror*. Escrito por Jesse Armstrong, foi o único episódio do qual Charlie Brooker, criador e roteirista da série, não foi autor. Com direção de Brian Welsh, foi exibido, originalmente, em dezembro de 2011 no *Channel 4*. Atualmente, faz parte do catálogo da Netflix, que comprou os direitos da franquia. A trama narra uma realidade distópica em que se implanta, atrás das orelhas dos personagens, um pequeno dispositivo chamado Grão, que permite armazenar tudo aquilo que veem e ouvem. Com isso, cria-se, pelo menos em tese, um volume infinito de dados de memória audiovisual, fiel exatamente àquilo que é visto e ouvido pelos personagens. Tal memória está disponível para o acesso individual, isto é, cada um pode rever suas próprias memórias por meio da projeção delas diante dos olhos ou, ainda, é possível projetá-las em telas para que outros possam ter acesso à memória de qualquer personagem; em ambos os casos, tal função do aparato chama-se *re-do*.

Assim, tendo em vista que os sujeitos de “Toda a sua história” interagem mediados por um aparato que possibilita o acesso às próprias memórias e às memórias uns dos outros, a pergunta que guia este estudo é: considerando o acesso à memória possibilitado pelo Grão, como interagem os sujeitos-actantes no episódio “Toda a sua história”, de *Black Mirror*?

Para tanto, em primeiro lugar, apresentamos os conceitos – oriundos tanto da semiótica *standard* quanto da sociossemiótica – que são acionados pela análise, a saber: junção e união, regimes de interação e sentido, regimes de visibilidade e paixões. Em seguida, analisamos o episódio em questão com base nos referidos conceitos e, finalmente, são feitas as considerações finais.

³ A análise desse episódio integra um conjunto de outras análises realizadas no âmbito de um projeto de pesquisa financiado, em seu segundo ano, pelo Fundo de Incentivo à Pesquisa da PUC Minas (FIP-2019/22444-1S e FIP-2020/24968-1S), que procura compreender os processos interacionais no seriado *Black Mirror*, considerando, como escopo teórico-metodológico, a sociossemiótica e a semiótica discursiva. Agradecemos aos bolsistas do projeto José Antônio de Almeida Jr. e Ranier D. Alves pela descrição do material audiovisual.

A PARTIR DA JUNÇÃO

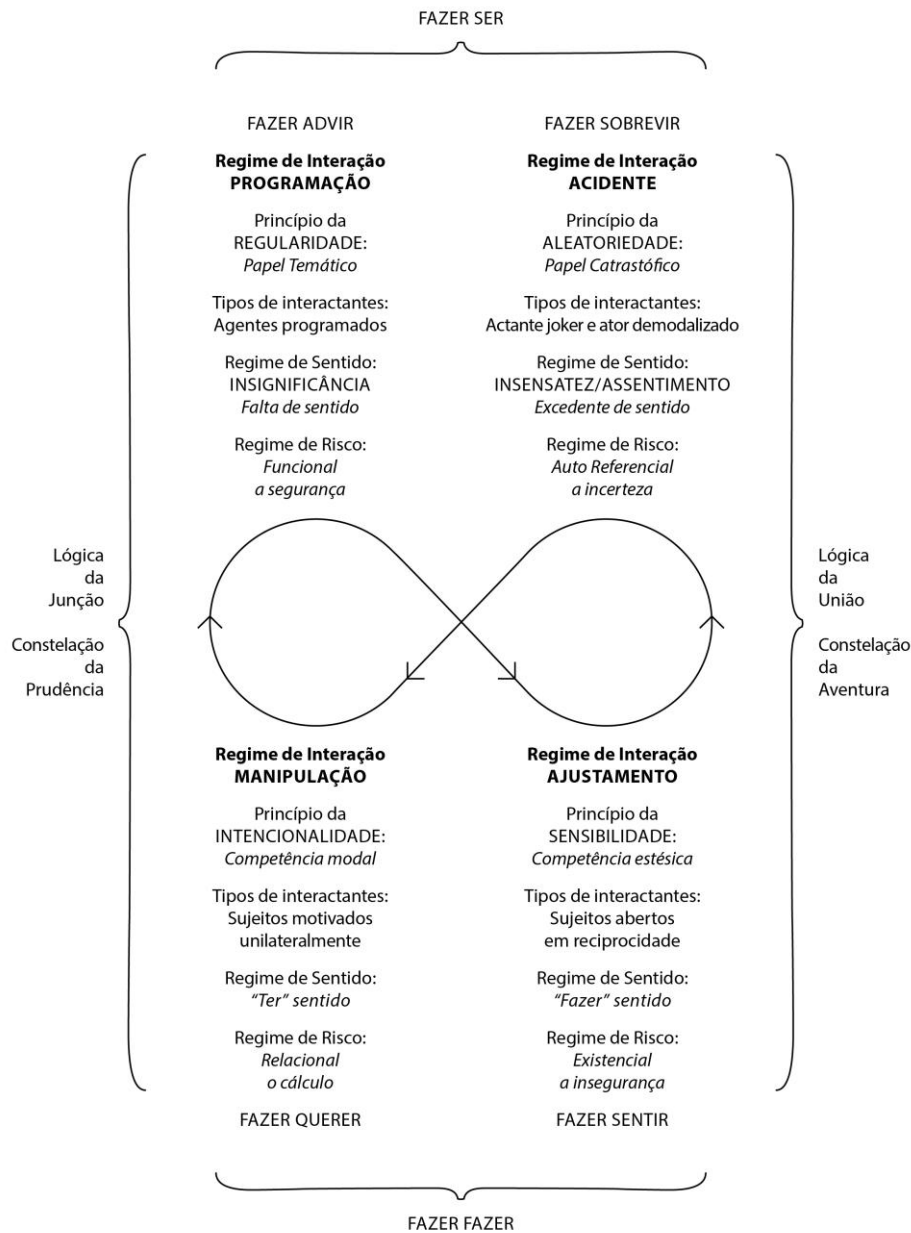
Como apresentado, os conceitos em que se baseia esta análise são oriundos da semiótica discursiva de A. J. Greimas (GREIMAS; COURTÉS, 2008) e da sociosemiótica de E. Landowski (1992, 2002, 2004, 2014a, 2014b), que é um desdobramento atual da semiótica greimasiana. Para analisar o plano do conteúdo dos textos, a semiótica desenvolveu o percurso gerativo de sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 232-235), de acordo com o qual a significação se produz por meio de um enriquecimento semântico que parte do mais simples e abstrato (nível fundamental), passa pelo intermediário (nível narrativo) até chegar ao mais complexo e concreto (nível discursivo). É no nível narrativo em que essa análise se concentra, visto que é nele em que se localizam os regimes de interação e sentido, tais como propostos por Landowski (2014a). Tal patamar é ainda o princípio organizador do nível discursivo. A narrativa é, assim, concebida pela semiótica como uma espécie de “espinha dorsal” do discurso. De forma muito resumida, pode-se dizer que se a semiótica *standard* foi concebida como uma teoria da ação, isto é, em que um sujeito age no e sobre o mundo, a sociosemiótica de Landowski define-se como sendo uma teoria da interação (LANDOWSKI, 2014b), em que os sujeitos se inter-relacionam a partir de vários regimes interacionais; assim, a sociosemiótica concebe a interação a partir de uma perspectiva da narrativa.

Como mostra Landowski (2004, p. 58), a semiótica narrativa, para dar conta de todas as formas de relato, recorreu a um princípio de redução que, no caso, corresponde ao conceito de junção. Tal noção é definida por Greimas e Courtés (2008, p. 279) como: “a relação que une o sujeito ao objeto, isto é, a função constitutiva dos enunciados de estado”. Assim, o conceito de junção é a categoria da qual se depreendem os termos conjunção e disjunção. Conjunção significa quando um sujeito possui um objeto; a disjunção, ao contrário, quando o sujeito não o possui. Segundo o princípio da junção, os actantes-sujeitos não agem diretamente uns sobre (ou com) os outros, mas apenas pelo intermédio de objetos-valor, isto é, objetos nos quais são inscritos certos valores e que possuem a propriedade de serem “destacáveis” dos sujeitos. Assim, como sintetiza Landowski (2004), pensar em junção significa conceber “uma subjetividade sistematicamente mediada pelos objetos”, o que implica uma “economia de trocas subjetivas” (LANDOWSKI, 2004, p. 59, trad. nossa). Para Landowski (2014a), a lógica da junção é subjacente a dois regimes de interação: a programação e a manipulação, os quais são caracterizados por serem regimes marcados pelo inteligível. O primeiro diz respeito às interações baseadas no princípio da regularidade; o segundo se refere às interações ancoradas na intencionalidade.

Landowski (2004) propõe, ao lado da junção, o conceito de união, que é um modo de interação “condicionado pela copresença dos actantes, por sua possibilidade material de uma relação sensível entre eles” (2004, p. 63, trad. nossa). Tal conceito é subjacente aos outros dois regimes de interação e sentido, dessa vez, marcados pelo sensível: o ajustamento e o acidente. O primeiro tem como princípio a sensibilidade; o segundo, a aleatoriedade. O conceito de união está na base da concepção de uma semiótica de caráter existencial, sensível, que não se opõe à semiótica *standard*, mas a complementa⁴. A seguir, apresentamos o mapa metodológico das interações – proposto por Oliveira (2018, p. 320) com base na sociossemiótica de E. Landowski – que organiza os regimes interacionais a partir das lógicas da junção e da união:

Quadro 1: Regimes de interação e sentido e suas lógicas

⁴ Não é o objetivo deste artigo apresentar de forma pormenorizada o conceito de união e o modelo teórico dos regimes de interação e sentido. Para isso, remetemos o leitor, respectivamente, a Landowski (2004) e a Landowski (2014a) e Mendes (2019).



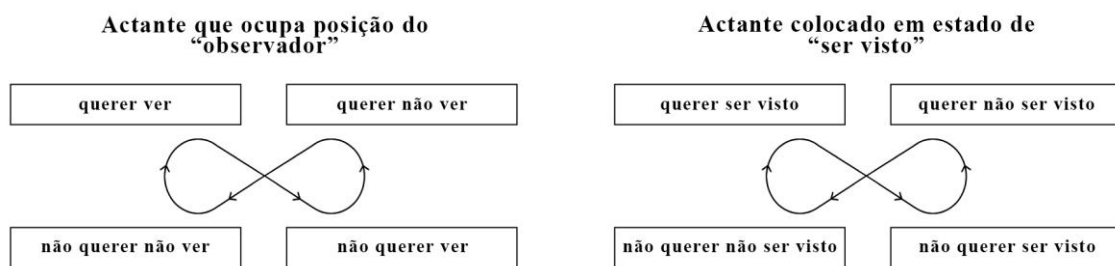
Fonte: Oliveira (2018, p. 32)

Outro modelo teórico a ser acionado pela análise é o dos regimes de visibilidade, que diz respeito à dimensão escópica dos actantes-sujeitos, isto é, implicam o que pode e o que não pode⁵ ser visto entre eles. Para Landowski (1992), a dimensão escópica da interação faz com

⁵ O poder ver vs. o não poder ver é apenas uma das possibilidades dos regimes de visibilidade proposto por Landowski (1992): “[...] o dever, o saber e o poder podem sobremodalizar o ver, criando-se a

que necessariamente haja uma relação de pressuposição recíproca, ou seja, entre aquele que vê e aquele que é visto. A partir de tal relação, a imagem (icônica ou figurativa) é a mensagem que circula entre esses dois sujeitos escópicos, ou seja, entre aquele que vê e entre aquele que é visto. Landowski (1992, p. 91) chama, por convenção, de S1 o actante que está em posição de ser visto e de S2 o actante na posição de observador, conforme o Quadro 2, a seguir:

Quadro 2: Estrutura elementar do “querer escópico”



Fonte: Adaptado de Landowski (1992, p. 91).

Em Mendes (2019), propusemos que os regimes de interação e sentido podem ser condicionados pelos regimes de visibilidade. Pela articulação teórica entre os modelos de regimes de visibilidade e regimes de interação, pudemos afirmar que a partir do que é visto ou não, daquilo que se dá a ver ou não, etc. é que emergem interações que podem se pautar seja pela lógica da junção e, por isso, calcadas no inteligível, seja por interações que têm como base a lógica da junção e, por isso, estão ancoradas no sensível.

O último conceito a ser tratado nesta seção é o conceito de paixão. Para Greimas e Fontanille, “as paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala um cheiro confuso, difícil de determinar” (1993, p. 21). Para os autores, “esse perfume específico emana da organização discursiva das estruturas modais” (p. 21), isto é, a partir das relações de querer, dever, poder e saber que intermedeiam a relação entre sujeitos e sujeitos e objetos. Para Landowski, “há paixões, ou melhor, uma dimensão passional da vida que se enraíza na intencionalidade dos sujeitos: é dessa dimensão que dá conta

possibilidade de mais seis quadrados semióticos. Pode-se, ainda, numa terceira instância, pensar a sobremodalização do ver/ser visto pelo fazer” (MENDES, 2019, p. 137).

adequadamente *Semiótica das paixões*” (2014a, p. 106). Landowski defende a ideia de que as paixões não devem ser pensadas como um capítulo à parte do projeto semiótico, mas como pertencentes ao universo interativo de que fazem parte. Dessa forma, há paixões em todos os regimes de interação e sentido.

Para efeito de fechamento deste referencial teórico, que aciona conceitos tanto da semiótica discursiva *standard*, quanto da sociossemiótica, passemos agora à organização desses conteúdos. Vimos que o conceito de junção é base para dois regimes de interação e sentido marcados pelo inteligível: a programação e a manipulação. Por outro lado, mostramos que o conceito de união é fundamento para os outros dois regimes de interação, marcados pelo sensível: o ajustamento e o acidente. Em seguida, expusemos, conforme proposta de Mendes (2019), que os regimes de visibilidade podem dar origem a um ou outro regime de interação e sentido. Finalmente, existem paixões pertencentes a todos os regimes de interação e sentido, ou seja, paixões baseadas na regularidade, na intencionalidade, na sensibilidade e na aleatoriedade. Assim, os regimes de visibilidade pressupõem os regimes de interação e sentido, cada qual comportando paixões nomeadas, ou não, às quais estão subjacentes os princípios de cada regime de interação. No caso em análise, tratamos da paixão do ciúme, conforme Greimas e Fontanille (1991), concebida em termos modais, e, por isso, pertencente ao regime interacional da manipulação⁶. Assim, como indica o título desta seção, traçamos um percurso teórico a partir do conceito de junção, do qual se desdobram os regimes de interação e sentido, de visibilidade e, finalmente, as paixões, em específico, a do ciúme.

A MEMÓRIA COMO OBJETO-VALOR EM “TODA A SUA HISTÓRIA”

Após a exposição dos conceitos que norteiam este estudo, apresentamos, nesta seção, a análise de “Toda sua história”, que se divide em quatro subseções. Nelas, o Grão, aparelho que dá acesso à memória dos actantes-sujeitos do episódio, relaciona-se com os seguintes temas: memória propriamente dita, vigilância e catalizador passional e, a última, em que articulamos os conceitos de junção e união, com vistas à compressão do sentido inteligível e também sensível engendrado pelo episódio em causa.

O GRÃO COMO MEMÓRIA

⁶ Lembramos que a competência modal é o que caracteriza o sujeito no regime interacional da manipulação (LANDOWSKI, 2014a).

Na cena inicial do episódio, após uma entrevista de emprego, Liam (Toby Kebbell) pega um táxi em direção ao aeroporto. No veículo, existe uma tela que possibilita aos passageiros projetar suas memórias. Após pagar pela corrida, utilizando o controle remoto do Grão, Liam utiliza o dispositivo para reproduzir a memória da entrevista na tela do táxi. Ao rever os diálogos, ele percebe que, provavelmente, não se saiu bem na entrevista. Ao acionar o dispositivo, Liam assiste a uma espécie de comercial que revela informações sobre o Grão e sua tecnologia atrelada à vida em sociedade (FIG. 1):

Viva, respire e cheire. Memória de largo espectro. Compre uma atualização do Grão por menos que uma xícara de café e ganhe três décadas de *backup* grátis. O implante é feito com anestesia local e pronto. Porque a memória é para ser vivida (NETFLIX, 2011).



Figura 1: Liam assiste a uma propaganda sobre o Grão no táxi e vê sua *re-do* da entrevista na tela do veículo.

Fonte: Netflix (2011)

Ao chegar ao destino, Liam se dirige a uma festa onde está sua esposa, Ffion (Jodie Whitaker). Ao ser recebido pela anfitriã da festa, Lucy (Amy Beth Hayes), ele recorre ao Grão para se recordar do nome e da ocasião em que a conheceu. Com isso, evita possíveis constrangimentos. Dentro da casa, Liam encontra Ffion conversando com Jonas (Tom Cullen), que é apresentado como um amigo dela. Nesse momento, Liam demonstra um certo incômodo. Em seguida, ele conta sobre sua entrevista e outro personagem, Jeff (Rhashan Stone), sugere que ele reproduza a memória na tela para que todos possam avaliar como ele se saiu. Liam fica desconfortável e Jonas encerra a discussão, dizendo para ele não mostrar a memória.

Na sequência, Liam reproduz para si mesmo a memória do momento que chegou na casa e encontrou Ffion conversando com Jonas e percebe que ela estava feliz durante a conversa, mas se sentiu surpresa ao ver Liam.

Em outra cena, todos os convidados se reúnem à mesa, enquanto Jonas fala sobre suas relações amorosas. Hallam (Phoebe Fox) chega à sala e é apresentada aos outros convidados pela anfitriã. Durante o jantar, Jonas afirma: “todos nós revemos as memórias para reviver nossas melhores transas de vez em quando” (NETFLIX, 2011). Hallam discorda do comentário e revela não possuir o Grão, que lhe foi retirado após um assalto. Tal confissão deixa a todos perplexos. Assim, o Grão além de ser um objeto modal, uma vez que permite o acesso à memória (objeto-valor), também se constitui como objeto-valor, visto que carrega em si o valor de distinção social, de *status*, algo parecido com os *smartphones* de última geração na sociedade contemporânea.

Em outro momento da trama, Liam e Ffion fazem sexo, mas, durante todo o ato, ambos veem uma *re-do* de quando tiveram relações sexuais no passado com outros parceiros (FIG. 2):



Figura 2: Ffion e Liam fazem sexo enquanto assistem a uma *re-do*.
Fonte: Netflix (2011)

Assim, a partir do que vimos expondo, os personagens de “Toda a sua história” se relacionam consigo mesmos e com os outros mediados pelo dispositivo Grão. Esse aparato permite que revejam suas memórias e que as exibam para outros personagens. Do ponto de vista narrativo, o Grão se constitui como objeto modal que sobremodaliza os sujeitos pelo poder ver e pelo poder saber. A partir desse objeto modal “Grão”, eles podem ter acesso ao objeto-valor “memória” de si e dos outros. E, mediados por esse objeto-valor, é que interagem. Assim, na primeira cena, o Grão permite ao sujeito Liam o acesso ao objeto-valor memória sobre a entrevista de emprego e, antes de entrar na casa da anfitriã da festa, permite a ele o acesso ao objeto-valor memória sobre o nome da dona da casa. Do mesmo modo, as memórias estão aptas a circular entre sujeitos, tal como na cena em que Jeff pede a Liam que compartilhe com todos a

memória sobre a entrevista de emprego para que pudessem avaliar como ele se saía, assim como a memória sobre outras relações sexuais acessadas durante uma relação sexual *in praesentia*. Desse modo, a memória se torna um objeto-valor que, fazendo uso da expressão de Landowski (2004, p. 58, trad. nossa) circula “de mão em mão”. Assim, com base na teoria em que nos baseamos, se a memória se constitui como objeto-valor, é pela lógica da junção que os sujeitos-actantes de “Toda a sua história” interagem.

O GRÃO COMO VIGILÂNCIA

Além de constituir-se como objeto-valor memória, o *poder ver* possibilitado pelo Grão permite que ele se constitua também como um mecanismo de vigilância. Assim, em uma das cenas iniciais do episódio, Liam está no aeroporto e, antes de passar pelo raio X, o guarda solicita a ele que projete na tela todas as atividades que realizou nas últimas 24 horas antes de embarcar. Nesse momento, o enunciatário percebe que, na realidade distópica de “Toda a sua história”, o Grão também assume funções de segurança (FIG. 3):



Figura 3: Liam mostra suas *re-dos* das últimas 24 horas ao segurança do aeroporto.
Fonte: Netflix (2011)

Em outro momento da trama, Liam tenta dirigir embriagado e o dispositivo emite o seguinte aviso: “Aviso Grão. O assistente Grão sugere que você pode não estar em condições físicas para a atividade que parece estar realizando. Se continuar, será por sua conta e risco”. (NETFLIX, 2011).

Em cenas posteriores, o casal entra na casa e encontra Gina, a babá, que cuida da filha do casal, Jodie. Ffion a convida a passar a noite. Quando ela sai da sala, Liam e Ffion projetam em uma tela as memórias da bebê para visualizar como Gina cuidou de Jodie enquanto o casal estava fora, o que evidencia mais uma vez o uso do Grão como mecanismo de segurança (FIG. 4):

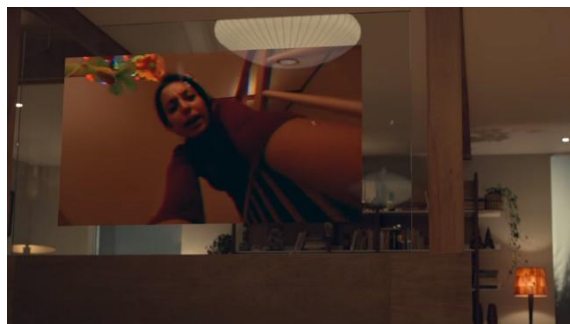


Figura 4: Ffion e Liam assistem a *re-do* de Jodie, a bebê.
Fonte: Netflix (2011)

Assim, do ponto de vista da sociedade de vigilância em que estão inseridos, o Grão, da mesma forma, significa um poder ver e um poder saber desse sujeito “Panóptico”. Trata-se de uma forma de panoptismo reticular, rizomático, intercambiável, em que um sujeito, muitas vezes, modalizado pelo querer ver pode-se confrontar com outro sujeito que quer ou não quer ser visto, entre outras inúmeras possibilidades previstas por Landowski (1992).

O GRÃO COMO CATALIZADOR PASSIONAL

Outra função narrativa do Grão é funcionar como um catalizador passional, conforme vamos expor. Durante o jantar na casa de Lucy, Paul coloca nas telas suas *re-dos* de uma antiga festa de que todo o grupo participou. Liam fica desconfiado da troca de olhares entre Ffion e Jonas e de como ela ri de todas as suas piadas. Após saírem da festa, Liam e Ffion estão no carro e começam a discutir, pois Liam convidou Jonas para tomar uma bebida em sua casa, mas logo se defende alegando que o convite foi por educação:

Ffion: - Por que o convidou?

Liam: - Gosto dele. Você queria que eu o convidasse.

Ffion: - Eu não disse nada.

Liam: - Você ria de tudo o que ele falava.

Ffion: - Você o convidou!

Liam: - Era óbvio que eu não queria que ele viesse.

Jonas (re-do): - Nossa, está cedo para terminar a noite. Não quer dar uma rapidinha no bar?

Liam (re-do): - Temos que voltar para resgatar Jodie da babá pedófila. Mas por que não se junta a nós para a última bebida da noite?

Ffion: - Viu?

Liam: - Óbvio que eu não queria! Eu estava sendo um idiota educado!

Ffion: - Se você não quisesse, poderia fugir dele.

Ao chegarem à porta da casa do casal, Liam diz para Jonas que está tarde e que seria melhor se ele fosse embora. É o que Jonas faz. Liam começa a fazer perguntas a Ffion sobre Jonas de forma insistente e se mostrando alterado. Ffion conta, de forma vaga, que eles tiveram um relacionamento no passado e que não havia sido importante. Liam fica agressivo e eles brigam.

Em seguida, Liam vai para a sala e assiste às *re-dos* das conversas de Jonas no jantar e às reações de Ffion ao estar perto dele. Liam revê as memórias do jantar e bebe até o amanhecer. A babá Gina entra na sala quando amanhece e Liam, agitado e aparentemente bêbado, pede a ela sua opinião sobre o comportamento de Ffion perto de Jonas. A demonstração de ciúme constrange sua esposa e amedronta a funcionária do casal, que se retira em seguida. No episódio, Liam é um sujeito movido pelo ciúme que sente de Ffion com Jonas. Essa paixão é o elemento central da narrativa, que é amplificada pela disponibilidade de acesso às informações pessoais e essenciais sobre a vida do outro, por meio do Grão.

Utilizamos, neste trabalho, o percurso passional do ciúme proposto por Greimas e Fontanille (1993), que se enquadra na lógica da junção, ligada a um poder-fazer e a um querer-fazer, que geram paixões como o ciúme. Além disso, o ciúme também é submetido à modalização do crer. De acordo com Barros (1990, p. 65), no caso da paixão do ciúme, o sujeito sai de um estado de confiança (crer ser – querer ser), passa por uma decepção (querer ser / não crer ser) e chega à insegurança (querer ser / crer não ser). Posto isso, a crise de confiança gera a insegurança, que é um dos fatores para o aparecimento do ciúme.

Ainda conforme Greimas e Fontanille (1993), o ciúme aparece em uma relação intersubjetiva complexa e variável, na qual o medo de se perder o objeto-valor para um rival desencadeia a paixão. Assim, “todas as definições do ciúme atestam, direta ou indiretamente, a existência de um antissujeito que ameaça sancionar ou que já sancionou” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 171).

Desse modo, o percurso passional do ciúme comporta relações entre três actantes: o ciumento, o objeto do ciúme e o rival. No episódio, Liam é o ciumento, o rival é figurativizado por Jonas, e o objeto é Ffion, como podemos observar no diálogo a seguir entre Liam, Ffion e Gina (FIG. 5):

Gina: - Bom dia.

Liam: - Gina, aqui. Venha cá, quero a sua opinião. É só um jogo bobo. Sente-se. Sente. Responda isso.

Jonas (re-do): - Não, eu sou um monógamo em série. Na verdade, tenho sido fiel aos meus cereais.

Liam: - Isso é engraçado? Não precisa ser legal, o sujeito é um babaca. Isso é engraçado, na sua opinião?

Gina: - Não. Não sei.

Liam: - Você sabe.

Ffion: - Ei, oi.

Liam: - Bom dia.

Ffion: - O que é isso?

Liam: - Pedi a opinião da Gina sobre uma coisa. Eu estava pensando, por que você achou isso engraçado. Mas não é, a Gina concorda.

Gina: - Eu não quero me envolver.



Figura 5: Liam assiste *re-dos* do jantar e pede a opinião de Gina.
Fonte: Netflix (2011)

Na sequência, Liam mostra as memórias do jantar para Ffion e afirma que ela o tratou de forma indiferente, enquanto parecia feliz ao lado de Jonas. Ele reproduz sua *re-do* do jantar e aproxima a imagem da memória de Paul da antiga festa, onde Ffion e Jonas aparecem ao fundo, se beijando (FIG. 6):

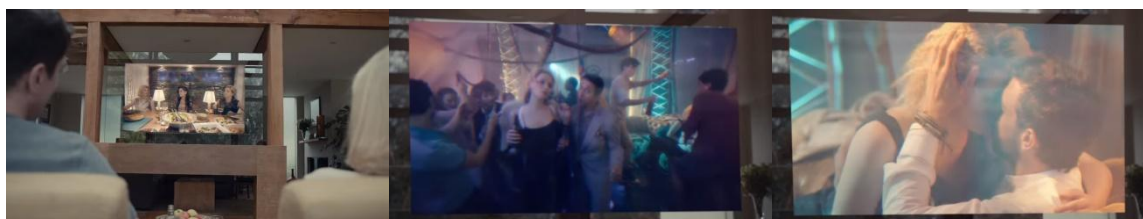


Figura 6: Liam mostra à Ffion a *re-do* do jantar em que ela e Jonas se beijam.
Fonte: Netflix (2011)

Ffion se defende dizendo que ela e Jonas ficaram juntos muitos anos antes e que ela não tem qualquer sentimento por ele no presente. O casal continua a brigar. Temos em questão o

ponto de vista do ciumento, vendo a sua mulher – seu objeto – conversando com o rival. A cena realiza o que Greimas e Fontanille chamam de “o ciumento no espetáculo” (1993, p. 180), ou seja, quando o sujeito ciumento narra o acontecimento que dá origem à paixão do ciúme. Assim, temos o acontecimento narrado pelo ciumento, Liam, que se coloca como observador. Ao fazer isso, ele adota uma paixão de tristeza, sofrendo pela conjunção do rival (antissujeito) Jonas com o objeto-valor “Ffion”.

Ao se colocar como observador, ele julga ter certeza da traição. No ciúme, a certeza é sempre valorizada, quer ela seja positiva, quer seja negativa. A certeza positiva nasce do apego, que se transforma em uma confiança com o outro. Já a negativa surge da exclusividade, revelando uma desconfiança generalizada (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 196).

Em vista disso, o percurso do ciumento constitui-se por duas transformações fiduciárias. A primeira, que passa da confiança para a difidência, é caracterizada pela suspeita de algo, quando ainda não há provas concretas. No caso, foi quando Liam, logo nas primeiras cenas, chega à festa e vê a mulher conversando com Jonas. Da difidência, partimos para a desconfiança, que, de acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 197), é a suspensão da confiança, na qual as provas são confirmadas e se tem a certeza da disjunção com o objeto. No episódio, ela é efetivada pela traição de Ffion com Jonas, a ser demonstrada adiante.

O ciúme propriamente dito, portanto, situa-se no momento da crise passional, que gera uma transformação tímica no ciumento, acarretando novas paixões. No episódio em questão, o auge da crise passional é quando Liam invade a casa de Jonas e o pede para apagar todas as memórias que ele tinha com Ffion. Nesse momento, Liam é tomada por paixões de malevolência, ligadas a um *querer fazer mal*, tais como o ódio, a raiva e a fúria, as quais são intensificadas pela descoberta da traição e pela possibilidade de se rever cenas passadas pelo Grão, que acentua a construção do ciúme.

Em termos semióticos, o processo passional pode ser representado pelo esquema a seguir (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 244):

<p>CONSTITUIÇÃO – SENSIBILIZAÇÃO (DISPOSIÇÃO – PATEMIZAÇÃO – EMOÇÃO) – MORALIZAÇÃO</p>

Na constituição, temos a definição do estilo tensivo do sujeito ciumento. Ao investigar e levantar suspeitas sobre a traição, Liam segue para disposição, um dispositivo modal sensibilizado, que instaura um ciumento com os estereótipos sociais de desconfiança, perturbação, controle e insegurança.

A perturbação pode ser vista na cena descrita a seguir. Nela, Liam sai da casa e vai para o carro, que emite um sinal sonoro avisando que ele não está em condições de dirigir por estar bêbado. Mesmo com o aviso, ele dirige até a casa de Jonas, que se mostra surpreso ao vê-lo. Liam começa a discutir com ele e se mostra alterado (FIG. 7). Hallam aparece na sala da casa, ficando implícito que ela e Jonas dormiram juntos. Quando Jonas tenta tirar Liam do sofá, ele o acerta na cabeça com a garrafa e a cena termina.



Figura 7: Liam discute com Jonas em sua casa sobre Ffion.
Fonte: Netflix (2011)

A cena seguinte mostra Liam acordando dentro de seu carro, que está batido em uma árvore. Como parece não se lembrar do que aconteceu, ele começa a ver a *re-do* do que fez na casa de Jonas. Ele vê que obrigou Jonas a colocar suas *re-dos* em uma tela e a apagar todas as suas memórias com Ffion, ameaçando-o com a garrafa quebrada (FIG. 8):

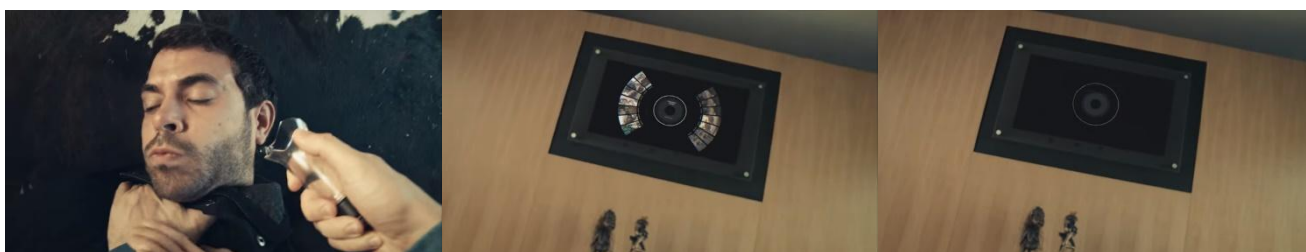


Figura 8: Liam ameaça Jonas e o obriga a apagar suas memórias de Ffion.
Fonte: Netflix (2011)

Ao voltar para casa, Liam vai para o quarto e encontra Ffion dormindo. Ela acorda e ele a questiona se é realmente o pai de Jodie, embora Ffion pareça não saber do que ele está falando. Liam então projeta na tela o *re-do* de quando obrigou Jonas a apagar suas memórias de Ffion. No momento em que as memórias de Jonas estavam na tela, um arquivo apareceu mostrando que ele e Ffion fizeram sexo 18 meses antes, na mesma época em que Jodie foi concebida, na casa do casal (FIG. 9):

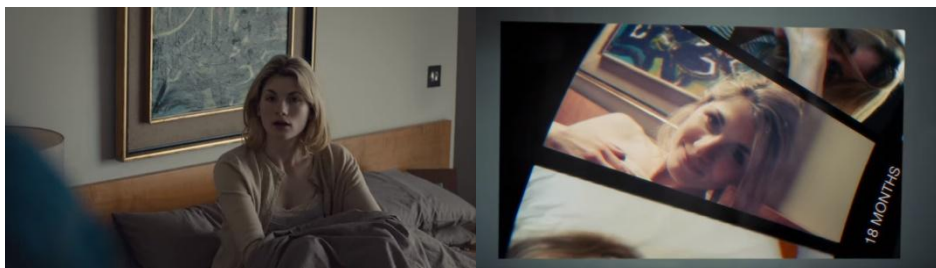


Figura 9: *Re-do* de Jonas revela que ele e Ffion estiveram juntos na cama de Ffion e Liam.
Fonte: Netflix (2011)

Na sequência, Ffion admite ter traído Liam, em uma época em que eles estavam separados. Ela pergunta se Jonas usou preservativo, quando ele teve relações sexuais com Ffion, e ela diz que sim. Liam exige que ela reproduza o *re-do* para comprovar sua resposta, mas ela afirma que o apagou. Liam pede que Ffion mostre o espaço em branco na memória, e ela concorda. Ao pegar o controle, Ffion começa a apagar sua memória, mas Liam a impede. Após brigarem e Liam insistir, Ffion mostra a cena em que ela e Jonas fizeram sexo.

Ao ter certeza da traição, situação que recobre a transformação tímica principal, temos a patemização, que logo é transformada na emoção. Conforme explicam Greimas e Fontanille, a “emoção é o estado patêmico que afeta e mobiliza todos os papéis do sujeito apaixonado” (1993, p. 244). É por meio dela que o corpo sente que o ciúme toma forma e se concretiza em comportamento observável, por meio de ações como a violência, o descontrole e a ira. Na moralização, último aspecto do esquema passional, faz-se uma avaliação de todo o percurso e o desfecho do ciúme. Vale destacar que o sujeito moralizador, segundo Matte, “é o responsável por designar a paixão, a partir da emoção percebida, muitas vezes não é textualizado, sendo um papel que preenchemos com figuras genéricas, tais como sociedade, cultura, comunidade, instituição” (2019, p. 110). Assim, compreendemos que, nesse caso, cabe também ao enunciatário a função de sujeito moralizador.

Desse modo, como vimos demonstrando que o dispositivo Grão, ao permitir aos actantes-sujeitos de “Toda sua história” terem acesso ao objeto-valor “memória” e de se relacionarem mediados por meio desse objeto-valor, acaba funcionando como um catalizador

passional, visto que, ao permitir o acesso à memória de si e dos outros pelo poder ver, intensifica os dispositivos modais que constituem a paixão do ciúme. O “excedente modal” a que se referem Greimas e Fontanille (1994) pode ser pensado, à luz da semiótica tensiva de Zilberberg (2011), justamente como a incidência da categoria tensiva sobre os arranjos modais. Em outras palavras, é pelo poder ver (regime de visibilidade) que o sujeito tem acesso ao objeto-valor memória, o qual cumpre o papel de recrudescer a paixão do ciúme no sujeito Liam.

NÃO PODER VER, NÃO PODER SENTIR: ENTRE A JUNÇÃO E A UNIÃO

A cena final mostra Liam sozinho em casa, andando pelos cômodos enquanto vê *re-dos* felizes com Ffion e a bebê Jodie, mostrando estar sofrendo ao ver as memórias. De acordo com os autores de *Semiótica das paixões*, o ciúme só chega ao fim quando temos o desaparecimento de, pelo menos, um dos três papéis. No episódio, Liam entra em disjunção com o objeto “esposa”. Como resultado, Liam passa a um estado depressivo e de sofrimento, do qual, para sair, seria necessário o desaparecimento do desejo de possuir o objeto-valor causador de sua dor, Ffion, com o qual entrou em disjunção.

Liam então vai ao banheiro e utiliza uma lâmina de barbear e um alicate para retirar o Grão de trás de sua orelha. Suas memórias com Ffion se sobrepõem e a tela escurece assim que o Grão é retirado: (FIG. 10):



Figura 10: Liam vê *re-dos* antigas de Ffion e retira seu Grão.
Fonte: Netflix (2011)

Nesse ponto, é importante fazer um retorno à teoria e pensar a relação entre as paixões e as lógicas subjacentes aos regimes de interação e sentido, a saber: a junção e a união. Se, por um lado, pela proposta de Greimas e Fontanille (1993), o ciúme se refere a um complexo arranjo modal que se articula por meio de um esquema passional, por outro, Landowski (2014a) defende que há paixões em todos os regimes interacionais e não somente naqueles calcados no princípio da intencionalidade. Como vimos, o ciúme é uma paixão que se inscreve no regime interacional da manipulação, visto que tal paixão implica a relação entre um sujeito (o ciumento), o antissujeito (o rival) e objeto-valor (aquele que é objeto da disputa), à cuja relação subjaz o princípio da junção. Por esse ponto de vista, não haveria espaço para o sentir no regime da manipulação, dentro do qual o ciúme está instalado.

No entanto, a análise que veio sendo feita demonstra que as lógicas da junção e da união não são excludentes entre si e que, no plano empírico, os regimes interacionais estão, por vezes, imbricados. Nesse caso, existe uma intencionalidade (não querer perder o objeto-valor “esposa”) que não se separa da sensibilidade, ou seja, Liam é um sujeito que sente o ciúme (e todas as paixões previstas pelo percurso passional do ciúme). Dessa forma, trata-se de um sujeito também movido pelo princípio da sensibilidade, que é o esteio do regime do ajustamento. A maior prova disso é que Liam, na última cena, retira de si com uma lâmina de barbear, de forma violenta e desesperada, o implante do Grão atrás da orelha. Desse modo, retirar o dispositivo Grão, significa, simultaneamente, uma descontinuidade das lógicas da junção, por disjunção, e também da união, visto que não ter mais o Grão significaria parar de sentir e de sofrer, já que não seria mais possível o acesso à memória.

Além disso, nessa cena (FIG. 11), é importante destacar duas coisas: (1) estão inter-relacionadas as lógicas da junção e da união do ponto de vista do enunciado (o personagem em cena); (2) do ponto de vista da enunciação, o enunciador de *Black Mirror* faz o enunciatário sentir, seja desconforto, seja repulsa, entre outras paixões disfóricas, ao fazê-lo ver o cromatismo vermelho das gotas de sangue de textura densa que caem sobre a pia e a expressão facial de Liam de desespero:



Figura 11: O momento da retirada do Grão.
Fonte: Netflix (2011)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso analítico traçado por este artigo partiu do conceito de junção para pensar a relação que os actantes-sujeitos de “Toda a sua história” estabelecem entre si considerando o acesso que têm possibilitado pelo aparato Grão. Vimos que esse dispositivo constitui-se como um objeto modal que sobremodaliza o sujeito pelo poder ver, possibilitando uma série de relações escópicas, muitas vezes tensas e antagônicas. Tal objeto modal permite o acesso ao objeto-valor “memória”, que passa a mediar as relações intersubjetivas, mas também intrasubjetivas. A interseção entre as lógicas da junção e da união, no caso em pauta, dá-se pelo fato de o Grão também funcionar como catalizador passional que recrudescer a paixão do ciúme por meio do poder ver reiterado que o dispositivo oferece. A análise demonstrou ainda que o universo passional do ciúme articula a lógica da junção, visto que existe uma intencionalidade, e a lógica da união, uma vez que o sujeito ciumento também sente e faz sentir. Portanto, se a análise do episódio parte de uma perspectiva mais inteligível, compatível com a lógica da junção, ela chega a um lugar em que se encontram tensionados inteligível e sensível: junção e união, sendo, somente a articulação entre essas lógicas – no escopo da semiótica discursiva – capaz de explicar o engendramento do sentido e os processos interacionais no episódio “Toda a sua história”.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro semiótico*, Porto, v.11/12, p.60-73, 1989/1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien; Fontanille, Jacques. **Semiótica das paixões**. Trad. Maria J. R. Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

THE ENTIRE history of you (Temporada 1, ep. 3). **Black Mirror** [Seriado]. Direção: Brian Welsh. Produção: Charlie Brooker, Annabel Jones, Emma Pike e Barney Reisz. Londres: Produtora Zeppotron e Channel 4, 2011. (49 min.), son., color.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2014a.

LANDOWSKI, Eric. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. In: **Galáxia** (São Paulo, *Online*), n. 27, p. 10-20, 2014b.

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom**: essais de socio-sémiotique Paris: Presses Universitaires France, 2004.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociosemiótica. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**: ensaios de sociosemiótica. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Educ; Pontes, 1992.

MATTE, Ana Cristina Fricke. **Manual do Módulo de Semiótica** (versão 2.x, de trabalho, pré-print de acesso restrito, maio/2019). Texto Livre, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://conexum.sandcats.io/grain/ypcah7ECssGtm6afGwXf6i/files/M%C3%B3dulo%20de%20Semi%C3%B3tica/>>. Acesso em 01/08/2019.

MENDES, Conrado Moreira. Entre o sensível e o inteligível: uma leitura semiótica do episódio “Hino Nacional”, do seriado Black Mirror. **Bakhtiniana - Revista de Estudos do Discurso**, v. 14, p. 128-149, 2019.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. A estética intersemiótica de Alexandre Orion. **Linguagem & Ensino** (UCPel), v. 21, p. 315-339, 2018.

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

Recebido em 20 de dezembro de 2019

Aprovado em 29 de fevereiro de 2020