



DISTOPIA E FEMINISMO EM “BLACK MUSEUM”, DIR. COLM MCCARTHY, E EM “MIMIMI”, DE ADELAIDE IVÁNOVA

DYSTOPIA AND FEMINISM IN “BLACK MUSEUM”, DIR. COLM MCCARTHY, AND IN “MIMIMI”, BY ADELAIDE IVÁNOVA

Amanda Magalhães Neres¹
Paulo Roberto Barreto Caetano²

RESUMO: Este ensaio aborda questões de gênero no poema “Mimimi”, de Adelaide Ivánova apresentado na série “Fruto Estranho”, da FLIP 2017, e no episódio “Black Museum”, da série *Black Mirror*. A escolha se deu pelo interesse em pensar questões atuais envolvendo o feminismo nas produções recentes, por meio do gênero distopia, como conjunto de aspectos contundentes, que incitam reflexões de problemas atuais. Portanto, utilizamos como arcabouço teórico crítico autores como Judith Butler (2019), relativamente às questões dos corpos abjetos, Teresa de Lauretis (1993), no que se refere às representações das mulheres no cinema. De modo geral, analisamos como a inter-relação das artes, como a Literatura e o audiovisual, constroem significados e simbologias que refletem sobre o contexto político emergente, especialmente no que diz respeito às desigualdades e violências de gênero, raça, etnias e sexuais.

Palavras-chave: Feminismo; Distopia; Estudos Audiovisuais.

ABSTRACT: This essay analyses gender issues “Mimimi” poem by Adelaide Ivánova presented in the series “Fruto Estranho”, from FLIP 2017, and in the episode “Black Museum”, from the TV show *Black Mirror*. The choice was due to the interest in thinking about current issues involving feminism in recent productions, through the dystopia, as a set of striking aspects, which incite reflections on current problems. Therefore, we use as critical theoretical framework authors such as Judith Butler (2019), regarding the issues of abject bodies, Teresa de Lauretis (1993), in relation to the representations of women in cinema. In general, we analyzed how the interrelationship of the arts, such as Literature and the audiovisual, build meanings and symbologies which reflect on the emerging political context, especially concerning to gender, racial, ethnic and sexual inequalities and violence.

Keywords: Feminism; Dystopia; Audiovisual Studies.

¹ Graduada em Letras pela Unimontes, tradutora e revisora. Mestranda em Estudos de Tradução na UnB. E-mail: amandamneres05@gmail.com

² Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp. E-mail: paulorcaetano@yahoo.com.br

1 INTRODUÇÃO

Em 2015, a redação do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) teve como tema “A persistência da violência contra a Mulher na sociedade brasileira”, além de trazer, em uma das questões de Ciências Humanas, a emblemática citação de Simone de Beauvoir “Não se nasce mulher; torna-se”³. Vale mencionar ainda, a título de exemplo da cristalização de uma necessidade, que *Feminismo* já foi considerada, pela revista americana *Time Magazine*, uma das palavras mais irritantes do ano de 2015, em uma “lista de palavras que deveriam ser banidas no ano”⁴.

Esses exemplos tendem a desvelar dinâmicas tensas e violentas relativas ao corpo da mulher, concernentes ao tratamento dado à figura feminina, e trazem à pauta debates em torno das temáticas dos movimentos feministas da segunda e terceira décadas do século XXI, colocando-os como uma das principais questões sociais atuais. A produção artística contemporânea, por exemplo, tem tomado muito cuidado nas representações de mulheres em diversas produções fílmicas.

Em parte considerável da literatura contemporânea brasileira⁵, a escrita feminina emerge como um espaço que dá voz às mulheres que foram apagadas pelo cânone formado historicamente por escritores homens, além de um aumento significativo do número de escritoras mulheres e seus trabalhos, que reivindicam espaço e provocam críticas aos problemas de gênero, de colonialidade, de transfobia etc. Ademais, os altos números de feminicídio, de crimes contra identidade de gênero e de raça, são sustentados pelas instituições de poder – mercado, parte da sociedade, dos veículos de informação digitais nas mídias sociais. Destarte, essas tensões sociais, como as mencionadas há pouco, atravessam o problema de pesquisa deste estudo, a perpetuação da violência contra minorias via imagem-arquivo.

Esse problema está centralizado na angústia que envolve a questão de que ser mulher em um país tão desigual e violento. Essa mazela evoca sentimentos de terror e angústia próprias do gênero distopia. Desse modo, essa investigação nos permitiu concluir que os textos abordados possuem um ar distópico para as figuras femininas, sendo assim narrativas relevantes para refletir acerca da condição hostil imposta à mulher ali representada.

A popularização das distopias no século XXI – como o disparo de vendas do livro *1984*, de George Orwell, e as manifestações em Buenos Aires sobre a legalização do aborto, fazendo alusão à série adaptada do livro *O conto da Aia*, de Margaret Atwood⁶ –, mostra sua ascensão e o interesse por esses temas na

³ Questão sobre feminismo citando Simone de Beauvoir disponíveis em:

<https://g1.globo.com/educacao/enem/2015/noticia/2015/10/questao-sobre-feminismo-no-enem-2015-e-lembrada-nas-redes-sociais.html>. Acesso em 24 de setembro de 2022.

⁴ “Which word should be banned in 2015?” Disponível em:

<https://time.com/3576870/worst-words-poll-2014/>. Acesso em 24 de setembro de 2022.

⁵ Apesar do endurecimento das leis sobre violência contra mulher e crimes de feminicídio só aumentam. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/06/brasil-registra-1338-feminicidios-na-pandemia-com-forte-alta-no-norte-e-no-centro-oeste.shtml>. Acesso em 24 de setembro de 2022.

⁶ É possível ver a escrita feminina em que o corpo da mulher é colocado em reflexão em livros como *Um útero é tamanha de um punho*, de Angélica Freitas, e *Ardósia*, de Larissa Lins, para citar apenas dois exemplos.

⁶ Notícia disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/20/1984-e-a-revolucao-dos-bichos-por-que-george-orwell-e-o-unico-classico-na-lista-de-mais-vendidos-de-ficcao-no-brasil.ghtml> e em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45024231>

sociedade atual. Uma das produções recentes que trabalham com o gênero distopia é a série *Black Mirror*.

Além da análise dessa série de *streaming*, este ensaio se debruçará sobre um poema em específico. O contexto da poesia contemporânea brasileira é mais um dos principais norteadores deste estudo, uma vez que, em um cenário de transformações tão desenfreadas, a Literatura tem se manifestado como uma forma de resistência com diversas práticas artísticas, sociais e políticas, principalmente na representação e reflexão acerca de grupos sociais marginalizados. Sob tais aspectos, temos como recorte a poeta Adelaide Ivánova, que se destaca ao nos apresentar, em sua escrita, temáticas que refletem politicamente sobre problemas de gênero e violência atravessados pela fixação da imagem.

Este ensaio, portanto, empenha-se em trazer ao primeiro plano o estudo da inter-relação das artes como uma função de construir significados e simbologias que dialoguem com o contexto em que vivemos. Neste trabalho, apresentamos o poema de Adelaide Ivánova, e o episódio “Black Museum”, da série *Black Mirror*, como objetos de análise.

A discussão sobre violência de gênero é parte dos estudos de Judith Butler (2019) em que vai se discutir quais corpos são legitimados, aceitáveis dentro de uma moldura cultural endossada pelas instituições de poder – Estado, família, igreja, mídia. Além disso, iremos confrontar essa discussão com o texto de Tereza de Lauretis (1993) sobre o cinema e a televisão como espaços que criam símbolos que refletem nas práticas sociais e, com isso, a importância de se colocar em evidência debates feministas, trazendo personagens mulheres, trans, lésbicas, negras, indígenas, que confrontem esse lugar-comum coberto de estereótipos de gênero, presos ao binarismo homem-mulher, e que atinjam novos espaços que repensem as estruturas padronizadas no modelo de patriarcado e hegemonia heteronormativa. Essa revisão dos papéis tem sido colocada à mesa, de um lado, na arte, em diferentes sistemas semióticos, e, de outro, nos Estudos Literários, via pós-modernismo com seu esforço desconstrucionista. Isso tem sido feito há algumas décadas, gerando material acerca do diálogo com outras artes, bem como ensejando discussões com outras correntes críticas, como Estudos Culturais e Feminismo. Tais discursos se atravessam, retroalimentam-se, para dar conta de objetos complexos e de um contexto violento.

2 FEMINISMO: RUPTURA DO MOVIMENTO SOCIAL QUE TOCA A CRÍTICA LITERÁRIA

A explosão do movimento feminista nos 1970 trouxe impactos significativos à contemporaneidade, atingindo discursos crítico-teóricos de várias áreas de conhecimento, como Filosofia, Estudos Literários, Psicologia, História, ao trazer ao primeiro plano a questão do lugar da mulher nas diversas esferas sociais, políticas e culturais. O Feminismo representa uma ruptura de pensamento, ao levantar indagações sobre problemas de gênero, raça, etnia. Ele aparece em um contexto político em que grupos marginalizados pela sociedade começam a ocupar espaço nos debates públicos para discutir a desigualdade e denunciar formas de violência.

A crítica feminista se desenvolve na segunda metade do século XX e XXI. Em um cenário no qual o pensamento político torna-se cada vez mais pessoal, diversos movimentos sociais de grupos minoritários emergem. As emergências dos debates desses grupos provocam transformações sociais e abrem novas maneiras de

entender diversas áreas do saber, dentre elas os próprios Estudos Literários, na esteira do Desconstrucionismo, ao rever “verdades” que foram cristalizadas.

Vendo a Literatura como um discurso que dialoga com o tempo em que se insere, é interessante verificar sua relação com a crítica literária feminista, que propõe estudar, por exemplo, as formas como mulheres foram representadas na Literatura por meio de estereótipos, idealizações, além de resgatar obras escritas por mulheres e questionar sua ausência nas dinâmicas do cânone literário.

Cecil Jeanine Albert Zinani (2017) aborda, em seu artigo “Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura”, o papel dessa corrente nos modos de pensar a Literatura tradicional e o choque com que movimentos como o Formalismo Russo, em 1920, e a Estética da Recepção, nos anos 1960, apenas tangenciam as estruturas de entender e produzir Literatura. Segundo a autora, a crítica feminista atua nos estudos literários em duas modalidades: a primeira se respalda no resgate de obras escritas por mulheres que sofreram algum tipo de apagamento ao longo do tempo, a segunda se ocupa em fazer uma releitura de obras literárias, não importando fundamentalmente a autoria, levando em conta a experiência da mulher e, assim, identificar, por meio do estilo, da temática e das distintas vozes do texto, a relevância da voz feminina, bem como traços de patriarcalismo que percorrem o objeto de estudo.

Um dos temas mais discutidos pela crítica feminista toca, pois, na questão da estruturação do cânone, esse campo de forças que enseja a legitimação de obras e autores em determinadas épocas. O questionamento do cânone pode propiciar novas Histórias da Literatura, que funcionam, frequentemente, como periodização taxonômica de obras consagradas, saltos entre cumes distintos, ainda que equiparados, como coloca Antoine Compagnon (1999, p. 196) em *O demônio da teoria*. Sendo assim, cabe à discussão do cânone, formado em sua maioria por autores homens, trazer outras perspectivas para os estudos de gênero, ao questionar as representações da mulher em obras literárias, ressaltando os estereótipos veiculados por esses escritores, além de ressaltar também a posição da mulher como escritora.

3 ESTUDOS DE GÊNERO: AS MULHERES, O FEMINISMO E O GÊNERO

Em meados de 1980, começa a se pensar “gênero” como um objeto de análise de modo mais sistemático. A historiadora feminista Joan Scott (1990), conhecida por ser uma das figuras a introduzir a disciplina dos estudos de gênero, escreve, em seu artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, acerca do estudo do gênero como um objeto de análise, estabelecendo um recorte sobre aspectos da realidade social existente – recurso utilizado para pensar o passado como o presente –, que tem como peça fundamental a organização de papéis sociais baseada numa imagem socialmente construída sob o que foi historicamente consolidado como masculino e feminino.

As questões de gênero, desde então, ocupam espaço nas esferas sociais e também, acadêmicas. Simone de Beauvoir (2009) escreve, em 1945, *O Segundo Sexo*. Nele, a autora discorre sobre o conceito de criação da mulher historicamente construído ao longo dos tempos. Nesses termos, ela parte da pergunta “O que é uma mulher?” para pensar, por meio de matrizes teóricas da biologia, da psicanálise e do materialismo, e estudar como e no que se define como mulher em relação ao homem, visto como seu par e seu oposto.

Para ela, as relações entre o homem e a mulher colocam o homem como o Sujeito e a mulher como o Outro. Isso pode ser pensado nas formas como a mulher precisa se definir, inicialmente, como mulher, em todas as implicações sobre (e n)o mundo. Associamos o homem como o próprio ser humano, mas o mesmo não acontece com a mulher, nesse caso, categorizada como um grupo específico. “Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é evidente” (Beauvoir, 2009, s. p.). De acordo com essa linha de raciocínio, a mulher existiria de forma secundária; enquanto que o homem existiria de forma absoluta e autônoma. Essa formação do conceito de mulher perdura, em diferentes nuances, ao longo de muitos séculos, como na narrativa da Bíblia cristã, em que a criação da primeira mulher, Eva, dá-se pela costela de Adão; ou na Antiguidade, em que a mulher existia apenas para gerar filhos.

Desse modo, institui-se uma estruturação da ideia de que a mulher é o Outro, um pensamento que não teve ponto de partida, uma vez que sempre existiu, assim como a divisão entre os sexos. É nessas margens que a história da humanidade, não raramente, vem sendo contada desde seu início, pelo menos no Ocidente, estruturando por meio do senso comum de que um é o Sujeito e o outro é o diferente, o inessencial. Esses atributos designados aos sexos apresentam alguma variação, conforme as tramas culturais de cada época e sociedade.

Embora *O Segundo Sexo* tenha sido escrito em 1945, suas discussões sobre as alteridades entre os sexos ainda permanecem pertinentes no pensamento contemporâneo. Isso fica evidente nas palavras de Chimamanda Ngozi Adichie, escritora do livro *Sejamos todas feministas*, de 2014, quando comenta sobre os perigos da reprodução de um discurso, que pode levar a uma repetição de acontecimentos do passado, a ponto de serem naturalizados na linguagem. Ela afirma que “Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal” (Adichie, 2014, n. p. 14). Desse modo, os estudos de gênero se desenvolvem em linhas de pensamento que questionam estereótipos e reproduções discursivas, os quais levam à desigualdade e à violência entre os sexos. Essas colocações se articulam em estudos sobre o corpo, a sexualidade e representação das subjetividades das mulheres em manifestações artísticas atuais.

4 AS QUESTÕES DE GÊNERO E OS CORPOS QUE IMPORTAM

O corpo é um tema recorrente nos estudos feministas, seja para denunciar as violências de gênero, seja para se dar como expressão artística, seja para pensá-lo como instrumento de encontro com o metafísico. David Le Breton (2011), em seus estudos sobre o corpo, escreve que as formas como nos definimos ou existimos relacionam-se com práticas culturais e sociais que depositamos na instância corporal. Para o sociólogo, “[...] viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna” (Breton, 2011, p. 7). Sendo assim, a existência seria corporal, e compõe as diversas formas, definições, imagens que seus modos de existência incorporam dentro de uma estrutura social. Corpo é canalização de afetos e meio para resolver demandas várias. Por isso, pensar o corpo se torna um objeto de análise interessante para se pensar o presente, bem como para vislumbrar como dinâmicas sociais são urdidas.

Por sua vez, Judith Butler discorre em sua obra *Corpos que importam* (2019) acerca das condições dos corpos como construções culturais voltadas para uma perspectiva que atribui às formações dos sexos, através de categorias binárias

“homem-mulher”, um ideal redutor e regulatório vinculado às instituições de poder e marcadores sociais. Esses marcadores sociais moldam as desigualdades sociais existentes entre os sexos. A autora pontua que:

[...] sexo não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla. Assim, “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização se impõe e se realiza (ou fracassa em se realizar) por meio de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, “sexo” é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo (Butler, 2019, p. 15).

O ponto central de Butler (2019) apoia-se na ideia de “sexo” como um constructo ideal que se materializa no decorrer do tempo, como a concepção do ato diz daqueles que o concebem, seja nas dinâmicas de legitimação, seja nas dinâmicas de idealização. Assim, as representações dos sexos se compõem pelos discursos sociais e pela ideia dos corpos ideais e aceitáveis socialmente, decorrentes das relações de poder, que geram as desigualdades de gênero. Baseada nesse raciocínio do ideal regulatório, Butler questiona quais corpos são socialmente aceitos e quais são marginalizados e sujeitos à violência e à opressão. Em outras palavras, quem decide quais corpos importam e por quê?

Na mesma direção, em outro livro, intitulado *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Butler (2003) traz à discussão o conceito de gêneros como performances sociais. Segundo ela, as representações acontecem por meio de “palavras ou gestos que, ao serem expressos, criam uma realidade”⁷. Essa realidade se dá através de um ideal normativo, que constitui as incoerências ao redor do termo “sexo”, que, quando se fixa no binarismo homem-mulher, exclui e violenta aqueles que não se “moldam” à lógica binária: transexuais, não binários, mulheres que recusam a noção de “essência de feminilidade” etc.

Com isso, Butler (2003) debate como o ato performativo que os sexos estabelecem e governam no mundo estruturam criações linguísticas em torno das configurações sociais dos corpos, diante das estruturas de poder e práticas de normatização que caracterizam a noção do corpo ideal e o corpo abjeto, na medida em que entende que o abjeto causa repulsa e repúdio por ser um corpo esvaziado de sua humanidade, por fugir às estruturas normativas. Butler, diz, em uma entrevista para a *Revista Estudos Feministas*⁸, que o título de seu livro, *Corpos que importam*, refere-se a todos os tipos de corpos cujas vidas não são consideradas “vidas”, e cuja materialidade é entendida como “não importante”. Desse modo, ao se pensar o gênero, seus contornos e movimentos como performances sociais, torna-se necessário entender como essas performances se reproduzem por meios das relações de poder decorrentes das tecnologias de gênero. Tais relações têm ares distópicos por trazer à tona uma dinâmica social hierarquizante e violenta.

⁷ Citação retirada do texto *Respirar, Desejar, amar e viver*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/respirar-desejar-amar-e-viver/>.

⁸ Entrevista com Judith Butler na Revista Estudos Feministas. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009.

5 DISTOPIA E A HOSTILIDADE VEROSSÍMIL

Dentre as temáticas recorrentes nas narrativas do século XXI, a ficção distópica tem sido um dos destaques na cultura *pop*, seja por meio da Literatura, videogames, séries de televisão e *streaming*. O gênero distopia, tanto nos livros quanto nos filmes, chama a atenção pelo seu teor futurístico, tanto pelo medo despertado por um espaço hostil como se vê, por exemplo, num governo totalitário, em *1984*, romance de George Orwell (1949), nalgum desastre ecológico, levando ao fim a vida na Terra, como em *Wall-E* (2008), longa-metragem dirigido por Andrew Stanton, entre outros exemplos, ou ainda num espaço suposta e forçosamente agradável como em *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley.

O significado de “distopia” pode suscitar confusão, pois o que se encontra quando procuramos por seu significado é que ela seria o oposto da palavra “utopia”, o que faz com que uma passagem prévia pelos significados do termo seja praticamente obrigatória. Em *Utopia, distopia e história*, Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2005) comenta que a utopia dá à luz à distopia, uma vez que são expressões que, cada uma, têm traços da outra uma em si, sempre existindo um traço distópico em toda utopia, e vice-versa.

A ideia de utopia como concepção de lugar perfeito, ideal, nasce do livro de mesmo título do autor Thomas Morus, em 1516. No texto, Morus (2013) desenvolve uma reflexão sobre a Inglaterra de sua época, de regime monárquico, com desigualdades e pobreza, impostos altos ao rei etc., em que narra sobre a ilha de Utopia, onde é adotado um sistema de governo em que não há desigualdade social, econômica ou política. Daí, a noção de utopia como lugar perfeito. Contudo, Carlos Berriel argumenta que a sociedade perfeita para um pode ser o pesadelo social para o outro. Há de se perguntar então: bom para quem? Sobre esse tópico, o professor da Unicamp afirma:

Afinal, o sonho de um pode ser perfeitamente inócuo, para o outro. Trata-se principalmente da constatação de que o “sonho” perfeito de um, quando é oriundo de um constructo abstrato (que é efêmero, mas se quer eterno, que é singular, mas se imagina universal, que aspira ao decretar o fim da História por se crer o ponto de chegada da vida humana), este sonho é o que gera o pesadelo da distopia (Barriel, 2005, p. 4).

A cilada apontada concerne ao fato de que a cidade, os espaços em geral, são circunstâncias complexas, que demandam saber que uma solução proposta acarreta, não raramente, a criação de um problema novo; ou ainda: que a concepção de espaços é urdida sob perspectivas diferentes, conflitantes como, por exemplo, o percurso formativo de alguém ou o melhor sistema socioeconômico.

Assim, distopias no século XX surgem pensando sobre aquilo que pode acontecer de pior na sociedade, o pesadelo social: a distopia. Esta vem como desvio, pois se em “utopia” temos a ideia de um espaço ameno ao indivíduo, uma ideia ilusória de sociedade que deu certo política, econômica e socialmente falando, a distopia, por sua vez, seria o contrário disso, um espaço hostil ao humano. A distopia parodia (no sentido de inverter ou subverter o texto do qual parte), vindo como alerta para problemas sociais atuais como, por exemplo, o totalitarismo, a perda da dignidade, a tecnologia como ferramenta de dispersão e reificação. Por ter esse discurso paródico, digamos assim, o sentimento de ficção e de real se unem, e essa relação cria a sensação de estarmos vivendo as distopias, como vigilância ubíqua de

1984, de George Orwell, ao pensarmos nos registros e câmeras das redes sociais. Esse sentimento de penetração da observância é um dos temas da série de streaming *Black Mirror*, que explora as possibilidades entre tecnologias e dinâmicas sociais.

Leyla Perrone-Moisés (2016) descreve como a distopia se apresenta nas narrativas deste século, anunciadas pelos mais variados fins das utopias e ideologias do século XX, como as lutas de classe, o marxismo, a ilusão de uma sociedade perfeita sem desigualdades sociais, o fim das guerras... Essas questões, que são centrais nas críticas das distopias do século XX (1984, *Admirável Mundo Novo*, *Fahrenheit 451*), pensavam os acontecimentos à sua volta: o cenário da Segunda Guerra Mundial, o nazismo, a Guerra Fria, o totalitarismo na União Soviética etc. Esse modelo crítico, que evidencia as distopias do século XX, veste uma outra roupagem nas distopias do século XXI, abordando outras ideologias, movimentos políticos, doutrinas e identidades, as ferramentas subjetivadores, como o feminismo, a transgeneridade, entre outros. Sobre essa questão, Perrone-Moisés (2016, p. 221) afirma que:

As utopias que se consideravam terminadas são as da modernidade: as que se baseavam no progresso, na revolução, no advento de um futuro de justiça social e paz das nações. De fato, neste início de século XXI, esses objetivos não se concretizam. Nenhuma das ideologias políticas evitou que o mundo continuasse em guerra, muito pelo contrário. O progresso tecnológico foi posto a serviço da matança, tanto nos exércitos das nações democráticas quanto nas nações terroristas do que elas se opõem.

Como se vê, a distopia é um gênero que desvela um tema intrincado: como a técnica não impediu atrocidades; como adventos científicos podem ser importantes, mas também, não raramente, seriam ineficazes para melhorar a dignidade de inúmeras pessoas, ou ainda, como a tecnologia é instrumentalizada para fins perversos.

Cenário específico e recorrente nas narrativas das distopias desde a década de 1980, o *cyberpunk* acentua o impacto da urbanização nas grandes cidades, configurando-as como locais de manifestação do capitalismo exacerbado, e mostrando como esse elemento contribui para as narrativas distópicas e seus efeitos no espírito humano. O sociólogo Georg Simmel (1967) reflete, em *A metrópole e a vida mental*, sobre os diversos estímulos nervosos que habitam as grandes metrópoles; as pessoas que residem nos centros urbanos estão em constante contato com inúmeros estímulos exteriores, que se acumulam no interior, afetando-se “[...] com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social” (Simmel, 1967. p. 12). Com isso, as metrópoles se constroem como infernos sensoriais, saturados de luzes, imagens e sons... Hiper-estímulos esses são a tônica em tal contexto, a atravessarem os corpos, deixando-os, por vezes, cansados.

As temáticas do *cyberpunk* nos anos 1980 até início dos anos 2000 pensavam o sistema capitalista, os modos de consumo e a digitalização nos efeitos da vida, através de temas como a relação homem-máquina, o “implante de memória, a ideia de superação da carne pela mente, a dissolução entre o real e a simulação”. (cf. Amaral, 2006). Todos esses elementos combinados com cenário cinzento, roupas pretas e óculos espelhados, refletindo o tom negativo da narrativa. O tema central

das narrativas do *cyberpunk* aborda e debate as novas mídias e os conflitos entre tecnologias e as práticas sociais.

A série *Black Mirror*, por exemplo, traz essas características, ao colocar em primeiro plano tecnologias e fenômenos psicossociais. O programa representou (ou criou) no imaginário *pop* o medo e a angústia provocados pelos inúmeros dispositivos tecnológicos – celulares, *notebooks*, *tablets* etc. – e pelos reflexos de nós mesmos nas redes sociais. A expressão “Isso é muito Black Mirror!” circula nas mídias sociais a cada vez que nos deparamos com aparelhos ultra tecnológicos e/ou acontecimentos violentos que rompem as fronteiras entre o real e a ficção, característica própria de gêneros distópicos, sugerindo algo que é futurista e, ao mesmo tempo, atual, vindo daí uma dimensão trágica.

6 BLACK MIRROR: INSTRUMENTALIZAÇÃO DA TECNOLOGIA PARA FINS PERVERSOS

Série criada pelo jornalista, roteirista e produtor Charlie Brooker, *Black Mirror* tem como uma de suas premissas a instrumentalização da tecnologia por perversões, colocando em xeque a ideia de que o desbravamento científico é sempre benéfico. O título da série faz alusão às telas de dispositivos, tais como *smartphones*, *smart TV's*, *smart watches*, entre outros, que parecem fazer parte do corpo humano, como se fossem próteses, devido ao fato de estarem junto ao corpo praticamente todo o tempo. Vale lembrar que o prefixo *smart* carrega a ideia, nas ficções científicas, de prever um mundo dominado por robôs que fariam todo o trabalho. Embora de forma não tão extrema, digamos assim, esses dispositivos desempenhem atividades, hoje, centrais, sendo usados como ferramentas de pesquisa, de estudos, para acessibilidade de informação e comunicação etc.

Com cinco temporadas e um episódio interativo, em que o espectador faz parte diretamente dos rumos da narrativa, *Black Mirror* se destaca como uma das principais séries que abordam o estranhamento diante da tecnologia, totalizando 22 episódios. Atualmente, é distribuída pela produtora de *streaming* global Netflix, mas originalmente era produzida pelo canal britânico Channel 4. O que caracteriza a série é o não encadeamento sequencial dos episódios, sendo que cada um deles tem uma história independente (Lemos, 2018). Ainda que haja certa independência nos episódios, é possível ver intratextualidade na produção fílmica como, por exemplo, a aparente repetição de personagens ou o traço “retrô x futurismo” que aparelhos apresentam. Interessante notar que, na série, os dispositivos de tecnologia de comunicação e informação são personagens na narrativa tanto quanto os humanos.

André Lemos (2018) escreve, em seu ensaio “Isso (não) é tão *Black Mirror*”, sobre a série pôr em discussão questões atuais pensando a relação entre tecnologia e sociedade, trazendo reflexões que se aproximam dos conflitos em que já estamos imersos: guerras culturais nas redes sociais, discursos de ódio contra os grupos minoritários, por exemplo. Embora vale destacar que essas mesmas tecnologias acentuem suas ou quaisquer outras relevâncias no acesso às informações e na formação de movimentos sociais, que atingem cada vez os mais variados espaços, como, recentemente, os protestos que estão acontecendo no país, que concentram tanto contrários quanto favoráveis ao governo brasileiro de 2021.⁹

⁹ Matéria sobre protestos contra e pró-governo Bolsonaro em maio e junho de 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57542524>; <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-56959858>.

O mal-estar que a série provoca se dá, por exemplo, pela angústia que sentimos ao ver como a narrativa futurista especula ou denuncia o quanto o cenário imaginado com as tecnologias nos carrega, a cada episódio retratado, para um lugar tão devastador e atormentador – e que se assemelha a algo atual. O programa tem em comum, em todos os seus episódios, experiências e histórias que angustiam e, ao mesmo tempo, provocam um sentimento catártico no espectador¹⁰.

A distopia de *Black Mirror*, ao contrário das distopias da metade do século XX, nas quais fulguram temáticas como autoritarismo e opressão de governos totalitários, censura de expressão eram temas recorrentes, projeta o futuro espelhado no modelo do aceleracionismo capitalista, conforme aponta Moyses Pinto Neto (2018), em seu texto “Extratativismo identitário em Black Mirror”. Segundo o pesquisador, nesse modelo, os movimentos sociais – feminismo, multiculturalismo, antirracismo, de direitos LGBTQI+, de direitos dos povos indígenas – coexistem com os discursos midiáticos e de setores empresariais, que atuam como mediadores de simbologias na sociedade.

Dentre os episódios da série, analisaremos “Black Museum”, no qual são abordados temas como feminismo e racismo. O episódio aborda a tecnologia que se vale dos deslimes entre o corpo e a mente, por meio das transferências de consciência dos personagens para outros formatos¹¹. Assim será possível ver ali quais corpos estão sendo afetados pelo seu mal uso, e o mal-estar mediado por essas tecnologias.

7 O EPISÓDIO: DORES QUE REVERBERAM

O episódio é aberto com um enquadramento da câmera ampla, de forma que somos apresentados a uma personagem feminina, Nish, dirigindo um carro *vintage*, azul, numa estrada isolada, deserta. Compondo a cena, ouve-se uma música de fundo, ouvida e cantada no automóvel pela protagonista. A música se intitula “Always something there to remind me” e é da banda *Naked Eyes*. Em determinado momento, vemos Nish parando para abastecer seu carro, recarregável pela luz solar. A câmera foca no carregador do carro. Vale expor que há uma recorrência de *takes* nos aparatos tecnológicos: o referido reabastecimento é solar, acenando para a chamada *Greentech*, fazendo uma dualidade, a coexistência do *up to date* com o retrô, isto é, um Ford *Thunderbird* 1961 com abastecimento solar. Isso sugere um gosto pela funcionalidade do novo e um apreço pelo visual e tradição do antigo. Tal detalhe é interessante, pois, como já observado anteriormente, na série, as tecnologias também são personagens da trama. Esse é o ponto de partida para a visita ao *Black Museum*.

Nish, enquanto espera o carro recarregar, depara-se com um museu fechado, o *Black Museum*. Ela bate à porta e, depois de um tempo, o espectador é apresentado ao segundo personagem, Rolo Haynes, idealizador do museu, que diz a Nish que o estabelecimento só abriria mais tarde. Em resposta, a moça aponta que a estrada está bastante vazia, e provavelmente mais ninguém apareceria, pedindo sutilmente para entrar. O empresário concorda então, e abre o museu para a jovem fazer um *tour* pelos objetos expostos. Nesse primeiro momento, já podemos tecer alguns

¹⁰ Sobre esse sentimento de angustia que a série traz no texto *A dimensão psicológica de ‘Black Mirror’ a série que angustia*. Disponível em <https://vejasp.abril.com.br/blog/terapia/a-dimensao-psicologica-de-8216-blackmirror-8217-a-serie-que-angustia/>

¹¹ Cookies são os nomes dos dispositivos que fazem downloads da consciência e transferem para um outro formato ou até mesmo na mente de outra pessoa.

comentários no que diz respeito ao tratamento ao outro: Haynes alega ser perigoso ela andar sozinha por ser mulher, ao que Nish rebate, dizendo que o homem tem pensamentos antiquados. Nessa cena, ficam evidentes características dos personagens e as relações de poder entre os sexos: Haynes é um homem branco dos seus 50 ou 60 anos, com ares paternalistas que vão desembocar em machismo, e Nish, por sua vez, é uma mulher, negra e jovem, que desde o início procura se mostrar lúcida e elegante. Ao longo do episódio, percebemos que essa dinâmica dos sexos continua, com o empresário cada vez mais expondo comentários machistas e de lugar-comum sobre Nish: ele espera que ela seja feminina, dócil.

O episódio se desenrola em três “contos”, focados em três objetos do museu: uma touca, que permite transferir sensações corporais por meio de um *chip*, dispositivo implantado no corpo, na cabeça do receptor; um macaco de pelúcia com a consciência de uma mulher; e um holograma de um homem negro, simulando o momento em que esse senhor é/fora executado na cadeira elétrica, condenado pela morte de uma mulher. Em certo momento, entre esses relatos, Nish indica para Haynes “*So, this is a crime museum*”. Essa fala da personagem resume o museu, onde são exibidos artefatos tecnológicos criminosos; o fascínio pelo crime, algo ilegal, e a possibilidade de canalizar demandas perversas “ficcionalmente” seriam alguns dos chamariscos do empreendimento.

O primeiro conto diz respeito a um médico, Dawson, que, frustrado por não conseguir resolver alguns dos problemas de seus pacientes, por não conseguir eventualmente diagnosticá-los, é observado a certa distância por Haynes, que, à época, era somente um representante da empresa neurociência tecnológica TCKR. Ele trabalha para essa empresa como uma espécie de recrutador de cobaias, para testar seus experimentos. E o primeiro experimento retratado é uma touca de transmissão de sensações. Haynes apresenta essa touca para o Dr. Dawson, para que ele consiga descobrir a tempo os problemas de seus pacientes: por meio das dores transmitidas pela touca transmissora, ele consegue descobrir a doença e curar os pacientes.

O segundo conto narra sobre o macaco de pelúcia, do museu, e conta a história de um casal, Carrie e Jack. Em um de seus passeios, Carrie é atropelada por um carro quando estava prestes a tirar uma fotografia do companheiro com seu filho. Ela entra em estado de coma e fica internada no hospital San Juniper (uma intratextualidade na série). Haynes também interfere no caso de Carrie, e oferece aos dois uma tecnologia de transferência da mente: de Carrie para a de Jack, que “carregaria” a mente dela em seu corpo, e os órgãos do corpo físico de Carrie seriam doados, o que resolveria uma demanda afetiva do casal e ensinaria uma ação social. Jack, em acordo com Carrie, aceita a proposta, e na cena em que se está fazendo *download* da mente de Carrie, novamente, vemos a tecnologia em evidência, como uma personagem em destaque na cena. Carrie, agora dentro da mente de Jack, pôde viver e assistir ao filho crescer, e ter de volta a sensação de um abraço, por exemplo. O que parecia um final feliz novamente é interrompido na narrativa por Nish e seu “mas...?”. O efeito colateral acontece com o tempo: ter Carrie dentro da cabeça de Jack acaba se transformando em um relacionamento nada saudável, uma vez que ele se sente incomodado com alguém o observando o tempo todo, como se o episódio sugerisse que a interação total(izante) é nociva aos relacionamentos, que é preciso haver momentos de distância e alterização. Somado a isso há o fato de que o homem começa a pensar em se envolver com outras pessoas, o que deixa a situação mais delicada. Jack recorre, novamente, a Haynes acerca do problema, e

este lhe dá como solução um botão de “pausar” Carrie, como um vídeo ou jogo, e “despausar” quando bem entender.

O último conto se concentra no holograma de Clayton Leigh, assassino da garota do tempo. Clayton foi acusado pela morte de uma jornalista, e foi condenado à sentença de morte na cadeira elétrica. Ele recebe a visita de Haynes e, quando pergunta se ele trabalha com tecnologia, a primeira impressão de Clayton é que Haynes poderia ajudá-lo a provar, pelo DNA, talvez, que ele não é o assassino.

Haynes: Senhor Leigh, permita que me apresente. Me chamo Rolo Haynes.

Clayton: Soube que você trabalha com tecnologia.

Haynes: Sim, é verdade.

Clayton: Pode provar esse lance do DNA e provar que não fui eu?

Haynes: Sim, isso é uma possibilidade, mas não vim por isso.

Haynes não estava interessado em provar a inocência de Clayton, mas em conseguir sua aprovação para que, caso ele fosse sentenciado à morte, o empreendedor pudesse usar o ato de morte como um holograma. Num corte de cena, Nish não intervém com mais um “*But...*?”; porém, pergunta como Haynes conseguiu convencer Clayton:

Haynes: Basta assinar os direitos da sua versão digital, caso o pior aconteça, e prometo que os seus parentes receberão a maior parte dos lucros. Então, se, Deus nos livre, você for para a cadeira elétrica, sua família terá sustento para a vida toda.

Logo Clayton aceita, sob a condição de garantir à sua família suporte financeiro para que elas pudessem sobreviver. Nessa cena, há os contrastes entre Haynes, representando os papéis da medicina amparada pela tecnologia à força de lei via turismo sádico, e Clayton, como um homem negro que vale pouco ou nada para a sociedade. E, por essa lógica, é o homem condenado por todas as instituições de poder: o governo e a sociedade acreditam nesse lugar-comum do corpo negro como um corpo marginalizado, ligado à ideia de crime. Isso se exemplifica quando Nish questiona Haynes sobre terem feito protestos, e que os testes do DNA de Clayton provaram que ele não era o assassino:

Nish: Mas ele não foi absolvido.

Haynes: Claro que não, porque ele era CULPADO.

Nish: Há controvérsias. Não viu o documentário?

Haynes: É tudo *fake news*.

Nish: E a manipulação do DNA?

Haynes: Sério? Não há dúvida nenhuma. O dia em que ele foi para a cadeira elétrica foi um grande dia para a justiça. Clayton não podia reclamar, ia ser um pioneiro. Eu ia sugar toda a consciência dele. Ele seria o primeiro homem no corredor da morte a sobreviver à própria execução.

Esse diálogo denota o racismo: a construção de um senso comum de atribuir às pessoas negras o lugar de criminoso, pobre, efeito das desigualdades sociais e discursos colonialistas. Percebemos um comportamento diferente de Nish quanto ao relato sobre Clayton: ela não quebra a narrativa de Haynes, suas expressões faciais mudam, suas perguntas são mais contestadoras, e sempre refutadas pelas

afirmações de Haynes. A câmera em primeiro plano acentua as expressões dos dois personagens, enquanto Haynes conta a história sobre Clayton com prazer e entusiasmo. Vemos, aqui, uma Nish com um olhar de dor, os olhos lacrimejados. Haynes, em sua tosquidão, não percebe essas sutilezas, essas mudanças de comportamento da personagem, e vamos notando aos poucos que ela não está ali somente esperando seu carro recarregar, mas com um propósito específico.

Nesse último quadro, temos o grande *twist*: uma mudança no comportamento das personagens. Enquanto Haynes permanece como uma personagem constante na narrativa, isto é, apresenta uma previsibilidade; por outro lado, é evidenciada uma mudança na protagonista, que estaria mais perto de uma personagem complexa, por se mostrar mais imprevisível. Essa mudança leva a uma quebra da narrativa do episódio: a vingança de Nish.

Haynes, cada vez mais reclamando do calor e tossindo bastante, continua seu relato, enquanto Nish refuta as mentiras dos relatos de Haynes e faz acontecer uma grande reviravolta:

Nish: Por que omitiu algumas partes da história, senhor Haynes? Não falou dos protestos. A esposa dele iniciou um protesto que ganhou força. Mas até os manifestantes se cansaram. Quando ficou claro que o governo não faria nada para libertá-lo, passaram para o próximo caso de injustiça que podia servir de *hashtag*.

Aqui, Nish acentua a revolta e o sentimento de que os protestos nos veículos de informação nas redes sociais são efêmeros, e duram por alguns dias ou semanas, até que uma nova *hashtag* “suba”, e esse acontecimento caia em esquecimento e perca relevância, como acontece com casos de crimes de feminicídio, homofobia, racismo e transfobia que ganham repercussão e revolta nas redes, e perdem palco para outras *hashtags*. Para além da justiça feita pelas próprias mãos, o episódio sugere que ação pode gerar repercussão, alguma mudança na sociedade, uma vez que conseguiram fechar o empreendimento:

Nish: Mas eles conseguiram resultados. Esse lugar foi para o ralo. Quem foram seus clientes depois disso? Perdeu os viajantes, os turistas, as famílias... Quem sobrou? Reclusos, sádicos e todos os supremacistas loucos. Esse público não é grande o bastante. Se alguém aparece, algum clássico rico, racista, com sede de poder, e te paga a mais para puxar por mais tempo a alavanca, você aceita.

No início do episódio, o enquadramento da câmera gira em torno do cenário, fazendo com que parecesse um acaso a ida de Nish àquele lugar, e que ela havia parado com uma única intenção: reabastecer o veículo. No final, sobretudo durante a história de Clayton, percebemos uma mudança na personagem, antes aparentemente amena, interagindo com os relatos de Haynes e seus comentários irônicos carregados de prazer em relação à dor dos outros, e agora, apresentando uma expressão séria e de dor, ao ver o holograma do homem negro sendo simulado na cadeira elétrica, como uma aberração de circo. No arco final do episódio, é desvendado a nós que a visita de Nish tinha um propósito: vingar a injustiça para com o pai. Ela hackea o sistema do museu, inutilizando o ar condicionado, e envenena Haynes. Nos momentos iniciais do episódio, vemos “mestre de cerimônias” reclamando do “carinha da T. I.” e Nish oferecendo água a Haynes. Só conseguimos

conectar esses dois acontecimentos ao final, quando percebemos que Nish envenenou Haynes com a água oferecida por ela. Haynes, em mais uma atitude machista, culpa o “carinha da T. I.” pelo hackeamento, sem nem ao menos cogitar que Nish, uma mulher, poderia ter feito tal coisa. Novamente, o papel tradicional dos sexos é objeto de crítica. Enquanto, para Haynes, Nish é só uma mulher, e não espera que ela desempenhe ações que são historicamente construídas como masculinas, como a própria vingança em si, o estereótipo do “carinha da T. I.”¹² e a ideia de o campo da ciência ser exercida majoritariamente por homens.

Em determinada cena, quando Nish revela suas intenções ao visitar o museu, diz que Clayton é seu pai, e que sua mãe cometeu suicídio, após visitá-lo no museu e ter visto seu estado deplorável. Depois de tanta gente ter puxado a alavanca, Clayton se encontrava em estado vegetativo, parecendo um zumbi, como tivesse sido paulatinamente lobotomizado, não reconhecendo nem mesmo a própria esposa.

Nish, com profunda tristeza e espírito de vingança ao ver o pai naquele estado e incapaz de reconhecê-la, diz que ele parece ter se transformado em um animal dócil. Fazendo um paralelo com o estudo sobre corpos dóceis, de Michel Foucault (2004), em que ele diz que o corpo é sujeito à disciplina de várias instituições de poder – o governo, o Estado, a escola, as prisões – que dariam forma ao corpo, e como nos comportamos no mundo. Em “Black Museum”, Clayton primeiramente é condenado à cadeira elétrica por um crime que não cometeu, e por indiferença do governo, é sentenciado à morte. O corpo de Clayton, personagem negro, vive em uma sociedade racista, sofre com reflexos de como as relações de poder repercutem a persistência do racismo por meio das violências de seus corpos, que são vistos como corpos descartáveis, animais, destituídos de humanidade. (cf. Butler, 2019).

A vingança de Nish se concretiza quando ela transfere a consciência de Haynes para o holograma do pai, deletando o *arquivo* paterno e mantendo o de Haynes no lugar, “*Always on, Always suffering*”. O episódio se encerra com um incêndio do museu, com a moça segurando a macaco de pelúcia com a consciência da Carrie. Descobrimos então que Nish transferiu para si a consciência de sua mãe. O diálogo em seguida ratifica isso: a jovem pergunta se a mãe está orgulhosa dela, ao que recebe um *sim* como resposta. O episódio termina com a mesma música que o abre: “*Always something there to remind me*”. Como se reverberasse a máxima nietzschiana “apenas o que não cessa de causar dor fica na memória”, presente em *Genealogia da moral*, a produção fílmica em pauta sugere que a dor interminável pode ensejar justificação quando instituições oficiais não dão conta dos processos, não dão conta de instaurar dignidade a diferentes grupos. Conquistar um lugar mais justo no mundo via imagem-arquivo é objetivo que faz o episódio da série encontrar, neste ensaio, com o poema “Mimimi”, de Adelaide Ivánova.

¹² “Carinha da T.I.” é uma expressão que carrega noção de que homens ocupam espaços nas áreas das ciências tecnológicas, considerada uma majoritariamente masculina. No episódio, A subversão dos papéis de gênero Nish representa uma mulher que trabalha com ciências tecnológicas, uma área em que poucas mulheres ocupam espaço. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2019/04/23/interna_tecnologia,750829/mulhe-res-ocupam- apenas-25-dos-empregos-de-ti-no-pais.shtml

8 A POETA E AS IMAGENS

Adelaide Ivánova é uma poeta, escritora, jornalista, tradutora e fotógrafa nascida em 1982 na cidade de Recife. Está inserida na geração de escritores que encontraram seu espaço na *Internet*, publicando seus textos em *blogs*¹³, redes sociais e afins. Até o momento, publicou três livros: *O martelo* (2017), *Polaroides: e negativos de outras imagens* (2019) e *Treze nudes* (2019). Em 2017, ela apresentou, na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), o poema-performance “mimimi”.

Atualmente, Ivánova reside na Alemanha, onde, para exercer seu ofício como escritora, trabalha como babá, modelo-vivo e garçonne¹⁴. Ela é considerada uma das principais vozes de poetas da contemporaneidade, e defende que a Literatura, a poesia, no caso, existe em todos os lugares, e que tudo pode ser poetizado, num aparente legado da 1ª fase do modernismo brasileiro. Em uma entrevista para o jornal *Tribuna de Minas*, quando perguntada sobre de onde nascem seus poemas, isto é, seus temas, de que lugar eles saem, ela responde que nascem “de conversas, da vontade de responder a uma pergunta, da vontade de mobilizar, da vontade de fazer as pessoas conhecerem e reclamarem por seus direitos...”¹⁵. (Moraes, 2019).

A escrita de Ivánova apresenta temáticas políticas, com os problemas do presente que a envolvem, tais como, em suas próprias palavras, “previdência, fascismo, austeridade, Lula, amor, violências, feminismo...”. Sendo que o feminismo, as violências de gênero, o silenciamento e a opressão, enfrentados pelas minorias (transexuais, homossexuais e travestis, entre outras) formam-se como temáticas-chave na maioria de seus trabalhos.

Elizandra Fernandes Alves e Adenize Aparecida Franco (2020) comentam, no artigo “Corpos estranhos na poesia brasileira contemporânea: Adenize Franco, presente!”, sobre os atrativos da escrita de Ivánova, que “abriram a Caixa de Pandora”, expondo as atrocidades, violências, opressões que passam despercebidas, e não são vistas pela ordem social. Como elas comentam: “Os escritos de Ivánova clamam pela abertura urgente da Caixa de Pandora que são os não-ditos, sistematicamente ignorados em muitos governos, do universo feminino, como relações abusivas, estupros, violência de gênero, citando alguns” (Alves; Franco, 2020, p. 408). As autoras também chamam a atenção para o que seria o estilo antipoético de Ivánova, por trazer em seus poemas “uma forte crítica combativa aos modos de violência que atingem os corpos femininos na sociedade brasileira.” Pode-se dizer que a poeta se vale de uma tradição modernista brasileira, principalmente da 1ª fase, em que há uma poetização do trivial e do não poético *a priori*, o que antagoniza com a formalidade asséptica parnasiana.

Outra característica na escrita de Ivánova é o contato da poesia com a fotografia. Esta, em seus poemas, alimenta um gênero híbrido, pois reúne elementos documentais e artísticos, tornando-se, dessa forma, importante para ajudar na construção de uma memória e na definição da identidade de uma sociedade. Com

¹³ *Bolhas, Champagne, cowboy* é o blog em que Adelaide publica seus textos.

¹⁴ Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/21-05-2019/poesia-pode-ser-o-que-quiserdefende-poeta-adelaide-ivanova.html>.

¹⁵ Entrevista com Adelaide Ivánova para o jornal *Tribuna de Minas*. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/21-05-2019/poesia-pode-ser-o-que-quiser-defende-poetaadelaide-ivanova.html>.

isso, vê-se que as imagens são não apenas tema importante na produção, como também forma poética.

Adelaide Ivánova se apresenta na cena contemporânea como uma poeta que traz à tona questões ignoradas, perturbadoras, que são normalmente “varridas para debaixo do tapete”, trazendo o protagonismo, a resistência e a luta daqueles corpos que são constantemente violentados, assassinados, silenciados, descartados e esquecidos. O poema que abordaremos faz parte da série “Fruto Estranho”, apresentado na programação da FLIP em 2017¹⁶. Um poema-performance intitulado “mimimi”, que traz como marca principal a abordagem sinestésica que conecta a poesia e a fotografia, mencionada anteriormente.

O título “mimimi” remete a uma gíria comum nas conversas em redes sociais, a qual é usada com o sentido de menosprezar, diminuir ou ofender, especialmente os movimentos sociais, relacionados ao feminismo, por exemplo, como ocorreu durante as movimentações nas redes, e por meio de *hashtags*, como o *me too* (#MeToo), e a Marcha das Vadias, contra o assédio sexual, que reuniu diversos relatos de mulheres. O termo depreciativo visa a reduzir uma reclamação legítima a um onomatopeico choro infantil, como se fosse infundado.

A voz poética em “mimimi” traz citações do livro *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag (2003). A escritora novaiorquina escreve sobre as fotografias tiradas na Primeira Guerra Mundial, e o impacto dessas imagens ao chocar e despertar reações opostas às de simpatizar ou empatizar. Diz a ensaísta novaiorquina: “[...] fotos tendem a transformar, qualquer que seja o seu tema; e, como imagem, uma coisa poder ser bela – ou aterradora, ou intolerável, ou perfeitamente suportável – de um modo como não é na vida real” (Sontag, 2003, p. 66). A autora de *Doença como metáfora* sabe da força das imagens, a qual permite manipulação, bem como retenção de valores, valendo-se de apelos sensoriais imediatos, não raramente.

Dessa forma, no poema, são trazidas, antes mesmo dos testemunhos das violências dos corpos, citações do livro de Sontag, para evocar as imagens, as reações e os impactos delas, ou como se fossem legendas para as fotos evocadas pela voz poética: “O problema não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só se lembrem das fotos. Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem” (Sontag, 2003). A citação sugere o poder de colonização do inconsciente que a imagem tem tido num contexto de virada.

Márcio Selligmann-Silva (s.d.), em “Da representação para a apresentação”, expõe que o contexto atual é de mudança de paradigma, uma passagem de um horizonte mais grafocêntrico para um mais imagético. Daí adviria também a força das imagens. Séries de streaming, memes, reels e outros gêneros imagéticos circulam abundantemente, e não seria despropositado dizer que rivalizam com o texto escrito, seja no tempo que reclamam, seja na influência que têm.

As imagens perduram. Tendo em vista esse contexto, a voz poética de Ivánova evoca cenas: “Na foto preto-e-branco, o corpo de Ângela Diniz está de bruços, descalço, de blusa e meia-calça, sem a parte de baixo da roupa, sangue na altura da cabeça. Ângela Diniz foi assassinada em 1976 pelo namorado, com três tiros no rosto e um na nuca. A foto está online” (Ivánova, 2017). A palavra “corpo” aparece durante

¹⁶ Flip 2017: Fruto Estranho: Adelaide Ivánova. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sameTla618&t=8s&ab_channel=Flip-FestaLiter%C3%A1riaInternacionaldeParaty.

todo o poema, como pode ser observado em alguns versos separados: “Na foto preto-e-branco, o *corpo* de Ângela Diniz está de bruços, descalço, de blusa e meia-calça, sem a parte de baixo da roupa, sangue na altura da cabeça. / Na foto colorida, o *corpo* de Liana Fiedenbach está num matagal, deitado de costas, calça jeans e camiseta de banda de rock [...]”. (Ivánova, 2017).

Em 2019, a Rádio Novelo produziu um *podcast*-documentário, chamado “Praia dos ossos”, apresentado por Branca Vianna. Nele, é contado o caso da *socialite* Ângela Diniz, morta pelo namorado Doca Street em 1976. Branca comenta que o motivo que a levou a produzir esse *podcast* foi justamente o de dar voz a Ângela, algo que lhe foi negado, posto que Doca Street foi absolvido ainda no primeiro julgamento, em 1979, e que na época ganhou apoio da população, que acreditava que ele estava certo em ter assassinado Ângela, com a justificativa de ciúmes. Devido ao fato de Ângela ser uma pessoa que fugia às normas do que seria uma mulher nos anos 1970, isto é, de dona de casa, esposa, cuidadora dos filhos e do marido, ela assumia publicamente que gostava de sair, de ir a festas, de ter uma vida sexual livre, e todos esses comportamentos eram mal vistos na época, fazendo com que Doca ganhasse apoio tanto da justiça quanto da mídia e da população.

E é isso que a voz poética procura fazer no poema, dar voz a essas mulheres que foram silenciadas, além de reivindicar e se indignar. A repetição da palavra “corpo”, a temporalidade dos casos e os atores dos crimes, como em “[...] Ângela Diniz foi assassinada em 1976 pelo namorado...”; “[...] Liana Friedenbach foi sequestrada, estuprada, torturada e assassinada com golpes de facão da cabeça e no pescoço, em 2003...”; “[...] Eloá Cristina Pereira Pimentel foi assassinada em 2009 pelo namorado...” (Ivánova, 2017). Esses trechos mostram um encadeamento dos casos que se repetem na descrição da voz poética sobre a brutalidade como esses corpos foram violentados, e em seguida traz um nome ao corpo, traz, além da denúncia, o caráter reivindicador, em dar voz e nome para esse corpo.

No que diz respeito a quais corpos são os alvos desses crimes, são os corpos de mulheres, transexuais, lésbicas, negras, gays. O Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo¹⁷. Os casos de feminicídio – crimes de ódio motivados pela condição de gênero, embora haja leis como as contra o feminicídio, de 2015, e a lei Maria da Penha, de 2006 – têm números assustadores: o Brasil registrou, no ano de 2020, um feminicídio a cada nove horas no país¹⁸.

A representação da violência se dá não apenas no tema em si, mas na forma: versos aparentemente desordenados, com pouca coesão, demandam do leitor um processo de inferência e continuidade que, ao mesmo tempo em que sugerem uma fragmentação como *punches*, golpes que impactam e incitam cortes na leitura, criam também uma narrativa processual, que “chama para o esperado desenrolar, o próximo verso. Isso pode ser visto neste trecho: “em 1998 quando encontraram / o corpo gay de Matthew Shepard / sua cara tinha sangue por todo lado / menos duas listras / perpendiculares / que era por onde suas lágrimas / haviam escorrido / naquele dia o ciclista / que o encontrou não / ligou logo que o viu para a polícia / porque o corpo de Matthew / estava tão deformado / que o ciclista achou ter visto / um espantalho” (Ivánova, 2017). A quebra de versos sempre pede um complemento no

¹⁷ Fonte: <https://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-transexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas/>.

¹⁸ Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2020/10/10/uma-mulher-e-morta-a-cada-nove-horas-durante-apandemia-no-brasil>.

verso seguinte, para que a sentença seja compreendida. Lidar com o *enjambement*, a ligadura entre versos, em Ivánova, é um exercício de resistência, pela concatenação de imagens pungentes. A enumeração de que se vale o poema cresce como uma espiral sufocante da violência perpetrada e repetida (no real e na imagem, no ato e na imaginação).

Os corpos do poema são corpos tidos como abjetos, como se vê para além da literatura, como aborda Butler (2019) no livro em *Corpos que importam*. Butler, conforme já mencionado, considera os corpos abjetos aqueles que fogem às normas nos quais os “corpos abjetos ou deslegitimados deixam de ser considerados como ‘corpos’.”. (Butler, sp.). Esse trato do corpo pode ser observado na forma como esses corpos são assassinados, e suas mortes não geram grandes impactos na sociedade, uma vez que são tratados como não corpos, destituídos de humanidade. Como a voz poética nos revela, citando Susan Sontag, “o outro só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém que também vê”. Essa destituição da humanidade é feita via preservação arquivística das imagens. A perpetuação da imagem pode ter um objetivo educativo, de assinalar episódios sistematicamente violentos; todavia, a exposição da imagem, se instrumentalizada para fins sádicos, como a exibição espetacular em programas sensacionalistas, pode funcionar como ferramenta perpetuadora da violência.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão sobre as violências de gênero nos objetos analisados está em consonância com os estudos de Judith Butler (2019) sobre as questões de gênero e as relações de poder na construção da materialidade dos corpos, que se dão no ideal regulatório de quais corpos são legitimados e aceitáveis dentro de uma moldura cultural, endossada pelas instituições de poder – a escola, a família, a igreja os discursos midiáticos etc. Isso vai ao encontro, também, ao texto de Tereza de Lauretis (1993), que percebe o cinema e a televisão como espaços que criam símbolos que se refletem nas práticas sociais, e, por isso, destaca-se a importância de se colocar em discussão debates feministas, com personagens mulheres, trans, lésbicas, negras, indígenas, que confrontem esse lugar-comum coberto de estereótipos de gênero, presos ao binarismo homem-mulher, e que atinjam novos espaços que repensem as estruturas-padrão, presas ao modelo de patriarcado e hegemonia heteronormativa.

Além disso, a ascensão das distopias no século XXI conversa diretamente com narrativas do contexto atual, devido ao fato de meios digitais permitirem a concepção de um espaço virtual hostil a minorias. Ainda que virtual, este não se restringe à imaterialidade, impactando o chamado mundo real e as relações sociais mais diversas e corpóreas. As distopias se constroem como textos atemporais, e que se tornam textos que trazem como pano de fundo um futurismo, mas por trás revelam-se como alertas e reflexões de um cenário atual. Cenário esse que parece estar numa passagem do grafocêntrico para o imagético, em que as imagens predominam como ferramentas subjetivadoras. Se de um lado o episódio “Black Museum” traz a imagem atrelada ao sadismo e depois ao justicamento, no poema “mimimi” observa-se a crítica à perpetuação da imagem para fins sádicos. Ambos objetos abordam essa instrumentalização da imagem, num esforço de manter vivo e digno o corpo, a fim de pensar, via manifestações artísticas um futuro outro, menos distópico.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam todas feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALVES, Elizandra Fernandes; Franco, Adenize Aparecida. Corpos estranhos na poesia brasileira contemporânea: Adenize Franco, presente! **Interfaces**, Guarapuava, v. 11, n. 4, p. 406-417, 2020.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. **Revista Morus – Utopia e Renascimento**, v. 2, p. 4-10, 2005.

BLACK MUSEUM. (Temporada 4, ep. 6). Black Mirror [Seriado]. Direção de Colm Mccarty. Produção: Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4; Netflix, 2011. 44-89 min. por ep. son, color, 35 mm.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. São Paulo: Crocodilo, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAETANO, Paulo R. B.; PASSOS, Daniela. Trabalho: vazio e espoliação em “Fifteen Million Merits” (*Black Mirror*). **Revista Teias** [online]. 2020, v. 21, n. 60. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-03052020000100232&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 23 set. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2004.

IVÁNOVA, Adelaide. mimimi. Performance para a série Fruto Estranho da Flip 2017. Disponível em: <http://escrevo.etc.br/para-ler-escritoras-9/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher cinema e linguagem. *In*: **Estudos Feministas**, ano 1, p. 96-122, 1º sem. 1993.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e Modernidade**. Tradução Fábio dos Santos Creder. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEMOES, André. **Isso é muito Black Mirror**. Bahia: EDUFBA, 2018.

MORAIS, Mauro. “Poesia pode ser o que quiser”, defende poeta Adelaide Ivánova. **Tribuna de Minas**: Cultura, 21 maio 2019. Disponível em: <https://surl.li/bbklnb>. Acesso em: 26 de jun. 2021.

MORUS, Tomás. **Utopia ou a melhor forma de governo**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

PINTO NETO, Moysés. **O extrativismo identitário em Black Mirror**. Disponível em: https://www.academia.edu/37733239/O_extrativismo_identit%C3%A1rio_em_Black_Mirror. Acesso em: 26 jun. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Da representação para a apresentação**. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/da-representacao-para-a-apresentacao/> acesso 13 de março de 2019.

SCOT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Rio Grande do Sul, v. 15, n. 2, jul.-dez., 1990.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (org.). **Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: 1967.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Crítica Feminista**: uma contribuição para a história da literatura. 2017. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/978-85-397-01988/Trabalhos/18.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2021.