

# **Entre o sensível e o inteligível: uma leitura semiótica do episódio Hino nacional, do Seriado *Black Mirror*<sup>1</sup> / *Between the Sensible and the Intelligible: A Semiotic Reading of the Episode The National Anthem of the Series Black Mirror***

Conrado Moreira Mendes\*

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma articulação entre os modelos teóricos de *regimes de interação e sentido* e de *regimes de visibilidade* e, de forma complementar, aciona os conceitos de *união* e *contágio* – todos eles advindos da sociosemiótica de Eric Landowski – com o intuito de compreender as relações entre o sensível e o inteligível no engendramento da significação do episódio Hino nacional, do seriado britânico *Black Mirror*. Tal proposta revela-se profícua por demonstrar as passagens e sobreposições de um regime baseado no inteligível (*manipulação*) para um regime baseado no sensível (*ajustamento*). A partir da sintaxe do ver, instaura-se um novo regime de interação, pelas várias possibilidades entre o *querer-ver/querer-ser-visto*. O artigo levanta, ainda, a problemática do ponto de vista acerca do *acidente* e da *programação*. É possível observar que a presença do espectador num dado ponto da cadeia sintagmática, ou seja, o *poder-ver* ou o *poder-não-ver*, no caso desses dois regimes, pode fazer emergir um ou outro regime de interação e sentido, marcados, respectivamente, pelo sensível e pelo inteligível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sociosemiótica; Regimes de interação e sentido; Regimes de visibilidade; *Black Mirror*

## ABSTRACT

*This paper proposes an articulation between the theoretical models of regimes of interaction and meaning and regimes of visibility. Complementarily, it also mobilizes the concepts of union and contagion – part of Eric Landowski’s sociosemiotics, aiming at understanding the relationships between the sensible and the intelligible in the engenderment of meaning in the episode The National Anthem of the British series Black Mirror. This proposition proves thereby to be fruitful, since it allows demonstrating the overlaps and passages from a regime based on the intelligible (manipulation) to a regime based on the sensible (adjustment). Based on the syntax of seeing, it introduces a new regime of interaction through the various possibilities between wanting-to-see and wanting-to-be-seen. Finally, the paper also poses the problem of the point of view regarding accident and programming. It is possible to observe that the presence of the spectator, at a given point in the syntagmatic chain, that is, being-able-to-see or being-able-not-to-see as regards these two regimes, can make emerge either one of the regimes of interaction and meaning, which are characterized, respectively, by the sensible and the intelligible.*

**KEYWORDS:** Sociosemiotics; Regimes of interaction and meaning; Regimes of visibility; Black Mirror

---

<sup>1</sup> Agradecemos ao Fundo de Incentivo à Pesquisa da PUC Minas (FIP/PUC-MG) pelo financiamento concedido ao projeto de pesquisa FIP-22444, do qual este artigo é derivado.

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Minas Gerais, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-3721-8578>; [conradomendes@yahoo.com.br](mailto:conradomendes@yahoo.com.br)

## Considerações iniciais: do inteligível ao sensível

O presente artigo propõe uma articulação entre dois modelos teóricos fundamentais em sociosemiótica, a saber: *regimes de interação e sentido* (LANDOWSKI, 2014) e *regimes de visibilidade* (LANDOWSKI, 1992). De forma auxiliar, também são acionados os conceitos de *união e contágio* (LANDOWSKI, 2004), que se relacionam com um dos regimes de interação, que é o *ajustamento*. A correlação entre os modelos teóricos citados se presta à análise do episódio *Hino nacional*, do seriado britânico *Black Mirror*, com o intuito de compreender as articulações entre o sensível e o inteligível no engendramento da significação no referido texto.

A presente proposta dá sequência à outra análise empreendida acerca do mesmo episódio (MENDES, 2017)<sup>2</sup>, com a diferença de que, nessa ocasião, trabalhou-se com o conceito de *modalizações do fazer*, o qual serviu de base para compreender como se constroem, no episódio *Hino nacional*, as relações intersubjetivas ancoradas na competência modal dos sujeitos. Para Landowski (2014), entretanto, o regime de interação e sentido da *manipulação*, que é governado pelo princípio da *intencionalidade* e cerne da gramática narrativa *standard*, não evidencia a competência estésica – o sentir – dos sujeitos em interação. Assim, se, em alhures (MENDES, 2017), privilegiaram-se as interações fundadas no inteligível, o objetivo deste trabalho, com base nos desenvolvimentos da sociosemiótica (LANDOWSKI, 1992, 2004, 2014), é justamente compreender a interação entre o sensível e o inteligível na construção do sentido do episódio *Hino nacional*.

Fiorin (2014, p.9), no prefácio de *Interações arriscadas* (LANDOWSKI, 2014), afirma que: “[...] o sistema preconizado por Landowski alarga exponencialmente as condições de aplicabilidade da teoria narrativa”. A novidade do modelo do semiótico francês, que não rompe com as bases greimasianas das quais parte, mas contribui para o estabelecimento do lugar do sensível (e também do acaso, do inesperado) na teoria semiótica, permite evidenciar aspectos para os quais a gramática narrativa *standard* não se volta<sup>3</sup>. Assim, pretende-se aqui conjugar o sensível e o inteligível, visto que o sentido

---

<sup>2</sup> Mendes (2017) e o presente trabalho constituem, em conjunto, uma análise comparativa (e também complementares) acerca do mesmo objeto, considerando-o à luz de duas perspectivas, respectivamente, a saber: a semiótica greimasiana *standard* e a sociosemiótica de Eric Landowski.

<sup>3</sup> O fato de a semiótica greimasiana *standard* ter desenvolvido uma gramática narrativa centrada na ação e de ter privilegiado o inteligível em detrimento do sensível (pelo menos até *Semiótica das paixões* ou *Da imperfeição*) se deve a questões relativas à própria constituição da disciplina. A afirmativa acima, portanto,

se conforma na correlação entre esses dois fúntivos (ZILBERBERG, 2011) ou, ainda, trilhar um caminho que vá do “inteligível ao sensível”, para homenagear o título da obra organizada por Oliveira e Landowski (1995) acerca do rumo que segue, nesse sentido, a obra de Greimas: de *Semântica estrutural* ([1966] 1973) a *Da imperfeição* ([1987] 2017).

Assim, a pergunta que guia este trabalho é: como se integram, se correlacionam, se interpenetram o sensível e o inteligível no episódio *Hino nacional*, do seriado britânico *Black Mirror*? Para responder a essa pergunta, articulam-se, conforme anunciado, os modelos teóricos de *regimes de interação e sentido* (LANDOWSKI, 2014) e de *regimes de visibilidade* (LANDOWSKI, 1992) e, ainda, os conceitos de *união* e *contágio* (LANDOWSKI, 2004).

## 1 O regime da manipulação em Hino nacional

Conforme apresentado em Mendes (2017)<sup>4</sup>, *Hino nacional* (*National Anthem*, título original), 44 min., é um episódio da série britânica de ficção científica *Black Mirror*. Escrito por Charlie Brooker e dirigido por Otto Bathurst, a trama aborda um impasse embaraçoso vivido pelo primeiro-ministro inglês, Michael Callow, quando a princesa Susannah, que gozava de grande popularidade entre os britânicos, é raptada. O sequestrador, depois de postar no *YouTube* um vídeo com imagens da princesa, chantageia Callow com um pedido bizarro. Exige que, para libertá-la, o chefe de governo do Reino Unido deve realizar, naquele mesmo dia, uma relação sexual não simulada, ao vivo e em rede nacional, com um porco-fêmea, seguindo todas as regras do movimento Dogma 95<sup>5</sup>, marcado, sobretudo, por uma estética realista.

Como foi dito, em Mendes (2017), analisou-se o episódio *Hino Nacional* à luz do conceito de *modalizações do fazer*. Acerca das conclusões do trabalho, apresenta-se a seguinte síntese:

---

não deve ser lida como uma crítica, mas como uma constatação de que as teorias, para se desenvolverem, fazem escolhas que são possíveis de serem feitas numa dada episteme. Sobre o desenvolvimento cronológico e as respectivas fases da gramática narrativa, veja-se, por exemplo, Barros (1995).

<sup>4</sup> Como este trabalho configura uma continuação de Mendes (2017), considerou-se dispensável apresentar de forma detalhada o seriado. Para mais informações, veja-se Mendes (2017, p.38-40).

<sup>5</sup> Manifesto cinematográfico escrito pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier em 1995. Disponível em: <[http://pov.imv.au.dk/Issue\\_10/section\\_1/artc1A.html#i1](http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html#i1)>. Acesso em: 5 jul. 2017.

O episódio *Hino nacional*, do seriado *Black Mirror* mostra, de forma primorosa, como as modalizações alteram a competência modal do sujeito no contexto da cultura de convergência, destacando o papel fundamental das mídias e tecnologias nas relações sociais contemporâneas e na propagação de quadros de valores. O episódio, com 44 minutos de duração, dedica 34 minutos à fase da manipulação, que é quando o destinatador-manipulador “sequestrador”, por meio da “opinião pública”, dota o destinatário “primeiro-ministro” do objeto modal *dever-fazer*. O destinatário-sujeito, apesar de *não-querer-fazer*, *deve-fazer*. O *dever*, nesse caso, sobrepõe-se ao *querer*. Constrói-se, assim, um sujeito coagido que, a contragosto, teve que realizar a *performance* “ter relações sexuais com um porco”. É importante assinalar, ainda, que o episódio rompe com uma norma social vigente que proíbe a prática da zoofilia. Em *Hino Nacional*, a zoofilia passa da interdição à prescrição (MENDES, 2017, p.50).

A análise empreendida no referido trabalho concentra-se, sem dúvida, em um dos regimes de interação: a *manipulação*, aquele regido pelo princípio da *intencionalidade*. Assim, segundo Mendes (2017, p.49), havia um sequestrador que manipulou, isto é, *fez-fazer*: primeiramente, a opinião pública para que essa manipulasse o primeiro-ministro para manter uma relação sexual televisionada, transmitida ao vivo e sem cortes, com um animal, em troca da libertação da princesa.

Cabe dizer ainda que à *manipulação* subjaz a lógica da *junção*, em que sujeitos se colocam em posse de objetos de valor (conjunção) ou quando são deles privados (disjunção). Para Landowski (2004, p.59, tradução nossa), a junção implica a “concepção de uma intersubjetividade sistematicamente midiaticizada pelos objetos”<sup>6</sup>. Desse modo, conforme demonstrado em Mendes (2017, p.40, 46, 49), o primeiro-ministro, para manter-se no cargo, foi modalizado por um *dever* salvar a princesa e, para isso, precisou praticar sexo com um porco-fêmea. O seu *fazer*, desse modo, foi movido pelo princípio da *intencionalidade*, e o tipo de manipulação, nesse caso, foi a intimidação/ameaça: um destinatador ofereceu um objeto-valor negativo (a morte da princesa) para que o destinatário cumprisse o contrato proposto pelo destinatador: praticar zoofilia em rede nacional. Na realidade, para o primeiro-ministro, “salvar a princesa” consistia tão somente no programa de uso “manter-se no cargo”, esse, sim, seu programa narrativo de base<sup>7</sup>.

Assim, o episódio *Hino nacional* reconstrói, no contexto do século XXI e ao sabor da ficção científica, – ou ainda retoma, por interdiscursividade – outras narrativas

---

<sup>6</sup> No original: “conception d’une intersubjectivité systématiquement médiatisée par les objets.”

<sup>7</sup> Para mais detalhes acerca da análise do nível narrativo de *Hino nacional*, remete-se a Mendes (2017).

(folclóricas, míticas, populares) de uma princesa salva por um herói que, para resgatá-la, precisa passar pelas provas qualificante, decisiva e glorificante, derivadas por Greimas das 31 funções proppianas (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.394-395).

## **2 Da manipulação aos demais regimes de interação e sentido**

Como afirma Landowski (2014, p.22), “[...] *manipular* é sempre imiscuir-se em certo grau na vida interior de outrem (tipicamente por meio da persuasão) nos motivos que o outro sujeito possa ter para atuar num sentido determinado”. Assim, segundo a lógica da junção, a manipulação por intimidação (e também a por tentação) se ancora em razões, em última instância, de ordem econômica (LANDOWSKI, 2014, p.26). Diferentemente do sujeito da programação, que se veste de um papel temático e que, por isso, desempenha sempre uma única função, o que define o sujeito da manipulação é “a competência modal que lhe confere, essencialmente, o *querer* que fará dele ‘sujeito’” (LANDOWSKI, 2014, p.27):

Todo sujeito pode, assim, (e isso é o que o converte em “sujeito motivado” e de “razão”) querer, ou crer, ou saber, etc., e, por consequência, também querer que o outro queira (ou não queira), crer que crê, saber que sabe etc., e fazê-lo saber. Compartilhada pelos sujeitos, essa competência propriamente semiótica os habilita para se “comunicarem” entre si e, por isso mesmo, os faz manipuláveis uns pelos outros, tanto em função de suas respectivas motivações e razões, quanto a partir de cálculos que efetuam no que concerne à competência modal de seus interlocutores (LANDOWSKI, 2014, p.28).

Na arquitetura da sociosssemiótica de Landowski (2014), a *manipulação* é apenas um dos regimes de interação e sentido. Tanto a *programação* quanto a *manipulação*, que é um conceito fundamental em gramática narrativa, já faziam parte da teoria semiótica *standard*. O que faz o autor é conceber mais dois regimes: o *ajustamento*, que contempla o sensível, a estesia; e o *acidente*, que permite analisar eventos imprevistos. Segundo Landowski, porém, o ajustamento e o acidente já estavam concebidos, de forma embrionária, em *Da imperfeição*: “[...] embora Greimas esboce um e outro, não os distingue entre si. Ao contrário, o que ele chama de acidente estético, ou, às vezes, acontecimento estético [...] superpõe, condensa, confunde os dois regimes” (LANDOWSKI, 2014, p.73).

Já se falou do regime da *manipulação* e brevemente do regime da *programação*. Cumpre agora integrá-los à arquitetura conceptual de Landowski (2014), que se compõe de quatro regimes de interação e sentido: a *programação*, a *manipulação*, o *ajustamento* e o *acidente*. À esquerda da elipse (Quadro 1, adiante), encontram-se os dois regimes, *programação* e *manipulação*, marcados pelo baixo risco, menor propensão à produção de sentido e, sobretudo, pela inteligibilidade.

No caso da programação, “[...] é suficiente que o ator se apoie em certas determinações preexistentes, estáveis e cognoscíveis do comportamento do outro” (LANDOWSKI, 2014, p.48). O princípio que rege a programação é o da *regularidade* e corresponde a um *fazer-advir*. Já no caso da manipulação, como se viu, trata-se de “empreender procedimentos persuasivos com o objetivo de que o sujeito manipulado não possa, finalmente, deixar de confrontar-se ao querer do estrategista-manipulador” (LANDOWSKI, 2014, p.48). O princípio que governa a manipulação é o da *intencionalidade* e tal regime corresponde modalmente a um *fazer-querer*. *Programação* e *manipulação* são regimes de interação que comportam menor risco e, portanto, com menor potencial de produção de sentido. Do ponto de vista do risco, é a *segurança* que caracteriza o regime da programação, e o *risco limitado* caracteriza a manipulação.

À direita da elipse (Quadro 1, adiante), encontram-se os regimes do *acidente* e do *ajustamento*, marcados pela sensibilidade, pelo risco e pela maior propensão à produção de sentido. As interações, no caso do *ajustamento*, não dependem de leis preestabelecidas e objetiváveis: “é [...] na interação mesma, em função do que cada um dos participantes encontra e, mais precisamente, *sente* na maneira de agir de seu parceiro, ou de seu adversário, que os princípios da interação emergem pouco a pouco” (LANDOWSKI, 2014, p.48; grifos do autor). Diferentemente do sujeito da *manipulação*, que se define pela competência modal, isto é, baseada num elemento cognitivo/inteligível, no regime do *ajustamento*, o que define o sujeito é a competência estésica, ou seja, o sentir. Assim, se à *manipulação* subjaz a lógica da *junção*, o *ajustamento* é subsumido pela lógica da *união*. Cabe dizer que, nesse regime, os sujeitos não perdem necessariamente a competência modal, mas o que os guia é a competência estésica, isto é, o sentir recíproco. Desse modo, em termos modais, o ajustamento se define, sobretudo, por um *fazer-sentir*; é governado pelo princípio da *sensibilidade* e, do ponto de vista do risco, caracteriza-se pela *insegurança*. No caso do *ajustamento*, entra em cena a lógica da *união*,

que se concentra não sobre os estados juntivos sucessivos, mas sobre o que se passa entre os actantes, ou melhor, sobre o que se passa, esteticamente e, a cada instante, de um para o outro. [No caso da união,] os actantes interagem entre si pelo simples fato de estarem em copresença. [...] É um modo de interação (e, ao mesmo tempo, de construção de sentido) condicionado pela simples copresença material de uma relação sensível entre eles (LANDOWSKI, 2004, p.63; tradução nossa)<sup>8</sup>.

Cabe falar ainda do conceito de *contágio*, que é a forma pela qual esses sujeitos interagem entre si. O *contágio* opera sem a mediação do objeto-valor; não é mais a lógica da junção, mas a da união que rege o *contágio*. Não opera ainda no plano cognitivo, mas no plano sensível. Landowski (2004, p.115) fala da interação pelo *contágio*, tomando o riso como exemplo: um sujeito que é contagiado pelo riso do outro, sem que haja a transferência de qualquer objeto-valor; trata-se de uma forma de interação “fundada na copresença sensível e direta dos actantes” (LANDOWSKI, 2004, p.110; tradução nossa)<sup>9</sup>; O autor define o *contágio*, em suma, como “a transformação dinâmica recíproca e em ato” (LANDOWSKI, 2004, p.123; tradução nossa)<sup>10</sup>.

Para completar o construto interacional concebido por Landowski (2014), cumpre tratar, por fim, do regime do *acidente*. Tal regime de interação é aquele que comporta o maior grau de risco, o *risco puro*, e se baseia no princípio da *aleatoriedade*. Modalmente corresponde a um *fazer-sobrevir*. O regime do *acidente* trata, em última análise, do acaso, dos eventos que irrompem sem aviso prévio: “[nesse] regime [...], a irrupção do sentido, ou do sem sentido, é tão perturbadora que o sujeito se encontra estupefato ou extasiado e, em todo caso, desamparado” (LANDOWSKI, 2014, p.95). O acaso, que caracteriza o regime do *acidente*,

não tem competência definível: nem de ordem modal – porque ou não é motivado, e age sem razão, ou, se lhe é atribuída uma intencionalidade, esta não é conhecida –, nem de ordem estética: indeterminado, incorpóreo, intocável, mesmo que onipresente, não é sensível a nada (nem a si mesmo) (LANDOWSKI, 2014, p.78-79).

---

<sup>8</sup> No original: “Se concentre non pas sur les états jonctifs successifs mais sur ce qui se passe entre les actants, ou mieux, sur ce qui se passe, esthétiquement et à chaque instant, de l’un à l’autre. [Dans le cas de l’union], les actants interagissent entre eux du seul fait de leur coprésence [...]. C’est un mode d’interaction (et du même coup, de construction de sens] conditionné par la seule coprésence des actants, par la seule possibilité matérielle d’un rapport sensible entre eux.”

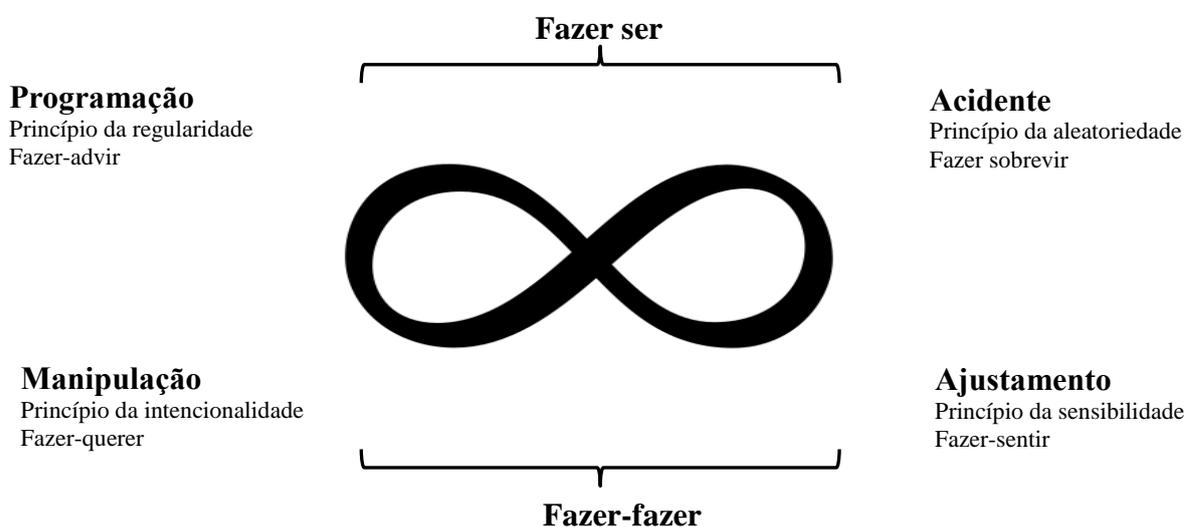
<sup>9</sup> No original: “ondé sur la coprésence sensible et directe des actants.”

<sup>10</sup> No original: “transformation dynamique réciproque et en acte.”

Landowski (2014, p.79) cria o termo actante *joker* (coringa) para definir aquele cujo papel é não ter papel algum ou, ainda, cumprir todos os papéis. Seja como for, o regime do acidente, narrativamente, corresponde ao cruzamento não intencional de duas trajetórias: “[...] os respectivos percursos dos actantes não tinham até então nada a ver entre si e apenas o azar fez com que convergissem num ponto preciso” (LANDOWSKI, 2014, p.96).

Quadro 1, em forma de elipse, ilustra a seguir as posições de cada regime de interação e sentido:

**Quadro 1:** Regimes de interação e sentido



**Fonte:** Adaptado de Landowski (2014, p.80).

Observa-se, no Quadro 1, como se dá a passagem de um regime a outro, ou seja, a recursividade entre eles. Como mostra Landowski (2014, p.89), há dois tipos propriamente ditos de recursividade, os de caráter horizontal e os de caráter vertical:

- a) Horizontalmente (no mesmo espaço bidimensional), um regime de interação e sentido tende a outro regime por implicação ou contradição: o acidente tende à manipulação; a manipulação tende à programação; a programação tende ao ajustamento; o ajustamento tende ao acidente;
- b) Verticalmente (tridimensionalmente), cada um dos regimes pode reger sua própria reprodução: por exemplo, uma manipulação pode reger outra manipulação, tal como demonstrado no episódio em análise, em que o sequestrador manipula a opinião pública para que essa manipule o primeiro-ministro.

Além das recursividades propriamente ditas, existe uma recursividade do tipo “oblíquo, ou ‘regente”, de natureza tal que o funcionamento de um regime determinado comanda ou condiciona o funcionamento de outro regime” (LANDOWSKI, 2014, p.89), tal como as máquinas programadas que tentam se ajustar a seus usuários ou, numa relação intersubjetiva, quando um sujeito tenta se ajustar a outro para depois manipulá-lo, conforme exemplifica o autor. O conceito de *recursividade oblíqua ou regente* será retomado adiante no que diz respeito à relação entre os regimes de *manipulação e ajustamento* em *Hino nacional*.

### 3 Manipulação, ajustamento e regimes de visibilidade em Hino nacional

Como se falou na introdução, este trabalho, para compreender a relação entre o sensível e o inteligível no episódio *Hino nacional*, do seriado *Black Mirror*, aciona os modelos teóricos *regimes de interação e sentido* (LANDOWSKI, 2014), *regimes de visibilidade* (LANDOWSKI, 1992) e os conceitos de *união* e *contágio* (LANDOWSKI, 2004). Já se apresentaram os *regimes de interação e sentido*, assim como os conceitos de *união* e *contágio*, estes dois últimos ligados ao regime do *ajustamento*. Pretende-se, agora, relacionar os *regimes de visibilidade* com os *regimes de interação e sentido* e demonstrar como cada *regime de interação e sentido* pode passar a reger um *regime de visibilidade* no episódio *Hino nacional*. Antes de fazê-lo, entretanto, é preciso apresentar os *regimes de visibilidade*.

Landowski (1992, p.85-102) discute as relações entre o público e o privado a partir do que chama de *regimes de visibilidade*, ou seja, da sintaxe do ver. Para o autor, a dimensão escópica implica a existência de uma relação de pressuposição recíproca, ou seja, entre aquele que vê e aquele que é visto.

Nesse caso, a imagem (icônica ou figurativa), objeto de comunicação, 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<sup>11</sup>. Em termos

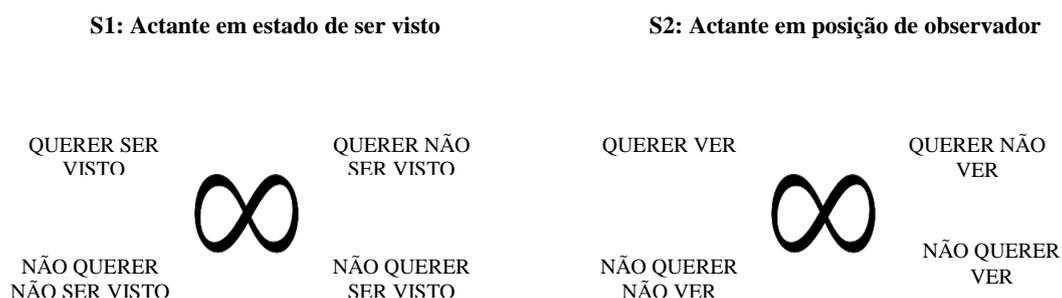
---

<sup>11</sup> O autor lembra que esses dois actantes podem ser subsumidos por um único ator, como Narciso, ou por atores diferentes.

de modalização<sup>12</sup>, o *ver* pode ser sobremodalizado pelo *querer*, de modo que o autor define a estrutura elementar do querer escópico da seguinte maneira, conforme o Quadro 2 (adiante).

Da mesma maneira, o *dever*, o *saber* e o *poder* podem sobremodalizar o *ver*, criando-se a possibilidade de mais seis quadrados semióticos. Pode-se, ainda, numa terceira instância, pensar a sobremodalização do *ver/ser visto* pelo *fazer*.

**Quadro 2:** Estrutura elementar do querer escópico



**Fonte:** Adaptado de Landowski (1992, p.91)<sup>13</sup>

Começa-se relacionando os *regimes de visibilidade* com o regime de interação e sentido da *manipulação*. O sequestrador, ao postar o vídeo no *YouTube*, pedindo o resgate da princesa Susannah, *fez-ver*, ou seja, fez chegar ao destinatário “opinião pública” a mensagem/representação icônica da princesa suplicando por sua vida. Num primeiro momento, o destinatário “opinião pública” é modalizado por um *querer-não-ver* (repulsa), uma vez que somente 28% dos eleitores assistiriam ao vídeo do primeiro-ministro fazendo sexo com um porco. No entanto, após a divulgação das imagens de um dedo decepado, supostamente pertencente à princesa Susannah, o destinatário, antes modalizado por um *querer-não-ver*, passa à negação desse estado *não-querer-não-ver* (indiferença), chegando ao estado de *querer-ver* (curiosidade) o coito entre o primeiro-ministro e o porco. Nota-se que o *fazer-ver*, por parte do destinador “sequestrador”, não enseja, num primeiro momento, um *querer-ver*, por parte do destinatário “opinião pública”.

<sup>12</sup> Sobre a teoria das modalidades das quais derivam os *regimes de visibilidade* de Landowski (1992), veja-se Greimas ([1980] 2014, p.79-101).

<sup>13</sup> O quadrado semiótico do querer escópico de Landowski (1992) foi adaptado para a forma do quadrado elíptico, conforme as últimas obras do autor, especialmente Landowski (2014), com o objetivo de dinamizar as relações aí estabelecidas e também com o propósito de homologar as relações dos *regimes de visibilidade* com as relações dos *regimes de interação e sentido*.

A respeito do actante em posição de ser visto “primeiro-ministro”, embora modalizado por um *querer-não-ser-visto*, estava modalizado por um *dever-ser-visto* (pelo público e pelo sequestrador) para que a princesa fosse libertada. Assim, antes de entrar no estúdio, ele fora instruído por sua assessora de como se portar durante a sequência de sexo com o animal (34’ 01” – 34’ 45”)<sup>14</sup>:

Estamos obedecendo todas as regras estipuladas, então você terá que ir até o fim. Colocamos imagens na altura de sua visão que podem ajudá-lo, caso esteja tendo dificuldades. Psicólogos nos sugeriram que você leve o tempo que for necessário. Pressa pode ser interpretada como ansiedade... ou até prazer.

Assim, o sexo com o animal deveria parecer e ser real; o destinador “governo” havia colocado imagens pornográficas à altura da visão do primeiro-ministro para fazê-lo ver e, com isso, dotá-lo do *poder-fazer*. A relação sexual com animal deveria ter uma duração marcada por uma maior temporalidade (no eixo da extensidade) e por um andamento lento (no eixo da intensidade)<sup>15</sup>, uma vez que atingir o orgasmo muito rapidamente poderia sugerir que o primeiro-ministro estivesse gostando de fazer sexo com o porco. Assim, a prática da zoofilia foi permitida, desde que não implicasse um *querer*, mas um *dever*. Desse modo, modalizado por um *dever-fazer*, o primeiro-ministro é ainda modalizado por um *dever-ser-visto*. Fazer sexo com o porco sem que as imagens fossem transmitidas seria inócuo e, portanto, inválido. Assim, nesse caso, o *dever-fazer* pressupõe o *dever-ser-visto*.

As relações escópicas descritas até agora se relacionam com o regime da *manipulação*: um sujeito “sequestrador” manipulou outro sujeito “primeiro-ministro” a fazer algo (sexo com um porco), contrariando todo um sistema axiológico que proíbe a prática da zoofilia e, por essa razão, desencadeando, pela lógica da concessão<sup>16</sup>, um *querer-ver*, por parte de outro sujeito “opinião pública”, nesse caso, actante em posição

---

<sup>14</sup> As imagens analisadas ao longo deste artigo terão exibidas, quando a elas se fizer referência, a respectiva minutagem.

<sup>15</sup> Para Zilberberg (2011), intensidade e extensidade são os termos da categoria tensividade. O cruzamento da dimensão ou eixo da intensidade com a dimensão ou eixo da extensidade gera o espaço tensivo. A primeira se refere aos estados de alma e é formada pelas subdimensões andamento e tonicidade, e a segunda se refere aos estados de coisas, composta pelas subdimensões temporalidade e espacialidade.

<sup>16</sup> Para Zilberberg (2011, p.242), a concessão define-se como “o produto das subvalências de andamento e de tonicidade quando atingem o paroxismo, ou seja, a desmedida”. Diferentemente da lógica implicativa “se x, então, y”, a lógica concessiva, que está no cerne da noção de acontecimento, refere-se à ideia do “apesar de x, y”, ou seja, a concessão fala precisamente daquilo que não se espera, mas que acontece, daquilo que sobrevém, sem que se esteja preparado para tal.

de observador, ainda que o actante em estado de ser visto, “primeiro-ministro”, estivesse modalizado não por um *não-querer-ser-visto*, mas por um *dever-ser-visto*.

Como foi apresentado, porém, um regime pode governar, obliquamente, outro regime de interação. Nesse caso, o regime de *manipulação*, em que o sequestrador *faz-fazer* o primeiro-ministro (fazer sexo com o porco) e a opinião pública (*querer-ver*), condiciona o funcionamento de outro regime: o *ajustamento*, em que um sujeito não dota um outro sujeito (apenas) de uma competência modal, mas, sobretudo, de uma competência estésica, de um sentir, conforme se vê a seguir.

As imagens da transmissão eram, então, assistidas por toda a Inglaterra. Um *pub* lotado de rostos eufóricos e curiosos para ver a *performance* do primeiro-ministro figurativizava um intenso<sup>17</sup> *querer-ver*, que modalizava o sujeito coletivo “opinião pública”. Antes da transmissão propriamente dita, figuraram, num fundo preto, os dizeres “anúncio oficial” e a seguinte narração: “este é um anúncio oficial. Em alguns minutos, o primeiro-ministro fará um ato indecente na televisão. Ele cedeu à exigência do sequestrador na esperança de que isso garanta a liberdade da princesa Susannah”. Durante o anúncio, as pessoas comemoravam gritando um longo e sonoro “êêê!” e erguiam copos de cerveja (33’01” – 33’ 20”).

O anúncio oficial terminava assim: “a gravação ou cópia desta transmissão será ilegal a partir da meia-noite. Solicitamos que todos os telespectadores desliguem os televisores imediatamente. A transmissão começará após o bipe”. Durante a execução de um bipe agudo, quase ensurdecador, imagens de ruas desertas eram exibidas, sugerindo que todos estavam reunidos em suas casas, locais de trabalho ou bares para assistir à transmissão ao vivo, contrariando, obviamente, o próprio pedido contido no anúncio (33’ 20” – 33’ 59”).

Começa a transmissão. Antes de iniciar o ato sexual com o animal, o primeiro-ministro se volta para a câmera e diz: “eu acredito que isso trará o retorno seguro da princesa Susannah. Eu amo minha esposa. Que Deus me perdoe” (35’ 43” – 36’ 19”).

Ele chega perto do porco e a reação do público é de euforia e curiosidade. Em termos da sintaxe do ver, o sujeito coletivo “opinião pública” é modalizado por um intenso *querer-ver* (36’ 24” – 36’ 37”).

---

<sup>17</sup> Entende-se, à luz de Zilberberg (2011), que a categoria da tensividade pode incidir sobre as modalidades, podendo haver um *querer* mais ou menos intenso; um *dever* mais ou menos intenso, etc.

O primeiro-ministro se aproxima mais do porco e baixa as calças. O público ri de forma jocosa. Assim, a opinião pública (S2), modalizada por um *querer-ver*, estabelece uma relação contraditória com o primeiro-ministro (S1) que *quer-não-ser-visto*, o que Landowski (1992, p.97) chama de “voyeurismo de S2”. O *querer-ver* de S2 reveste-se ainda de prazer sádico em ver o outro sofrer, por estar em uma posição humilhante (36’ 37” – 36’ 42”).

Começa o ato sexual entre o primeiro-ministro e o porco. A câmera focaliza não o ato, mas a fisionomia das pessoas que assistiam à transmissão. A curiosidade sádica dá lugar à apreensão. A apreensão, por sua vez, é sucedida pela repulsa, pela repugnância, pelo horror. Assim, se, sintaxicamente, tem-se um movimento que vai do *querer-ver* ao *querer-não-ver*; semanticamente, depreendem-se, das expressões faciais, efeitos de sentido passionais que vão da curiosidade sádica ao horror, conforme o Quadro 3, a seguir:

**Quadro 3:** Sintaxe e semântica dos regimes de visibilidade de S2 “Opinião pública”<sup>18</sup>

REGIMES DE VISIBILIDADE DE S2 “OPINIÃO PÚBLICA”				
SINTAXE	querer-ver	não-querer-ver	querer-não-ver	não-querer-não-ver
SEMÂNTICA	curiosidade	Apreensão	repulsa/repugnância/horror	indiferença
	—————→			

**Fonte:** Elaboração do autor.

Assim, o Quadro 3 representa, graficamente, o conteúdo depreendido pela sequência de imagens em que S2, “opinião pública”, passa da curiosidade sádica (*querer-ver*), à apreensão (*não-querer-ver*) e, desta à repulsa, à repugnância e, por fim, ao horror (*querer-não-ver*). Como se mencionou anteriormente, um arranjo modal pode ser sobredeterminado por uma categoria tensiva. Desse modo, em termos sintáticos, o *querer-não-ver* intenso corresponde à repulsa; o *querer-não-ver* com ainda mais

<sup>18</sup> É importante destacar que o Quadro 3 é uma representação horizontal do quadrado elíptico landowskiano, com o intuito de tornar mais didática a homologação de um termo da sintaxe com um termo da semântica. Desse modo, o *querer-não-ver* (repulsa) será sucedido pelo *não-querer-não-ver* (indiferença), que será sucedido pelo *querer-ver* (curiosidade), etc.

intensidade corresponde à repugnância; o *querer-não-ver* com intensidade máxima, saturada, corresponde, em suma, ao horror<sup>19</sup> (36' 47" – 37' 28").

É interessante ainda mencionar que o *não-crer-ser* (incerteza) sobremodaliza o *querer-ver*; isto é, o público, tal como São Tomé, queria *ver* para *crer*<sup>20</sup>. A partir do momento que se passa da incerteza (*não-crer-ser*) para a possibilidade (*não-crer-não-ser*) e desta para a certeza (*crer-ser*), o sentido do regime de visibilidade também muda, já que o sujeito coletivo S2 (opinião pública) passa do *querer-ver* (curiosidade) para o *não-querer-ver* (apreensão) e deste para o *querer-não-ver* (repulsa).

Cabe dizer ainda que o título do episódio, *Hino nacional* (*National Anthem*), refere-se, por analogia, ao momento em que todos estão *juntos* para a execução de um dos símbolos da nação. A mesma *união* que se verifica durante a execução do hino nacional num evento de grandes proporções é aquela observada durante a transmissão do vídeo do primeiro-ministro com o porco. É a própria nação que se figurativiza naqueles rostos patemizados: inicialmente, descrentes, curiosos, eufóricos e, por fim, crentes no inacreditável, enojados, horrorizados. Assim, entre os sujeitos em posição de observador (S2), *unidos* no sentido semiótico do termo, ou seja, em copresença sensível, não há troca de objetos-valor, mas o compartilhamento de um puro sentir. É a estesia, *in fine*, que funda o *estar junto*, a própria nação.

Desse modo, conforme se veio demonstrando, o regime da *manipulação* passou a reger obliquamente o regime do *ajustamento* no episódio *Hino nacional*. Agora, a interação se dá não somente por um *fazer-crer*, mas, sobretudo, por um *fazer-sentir*. Interage-se, no regime do ajustamento, pelo contágio entre sensibilidades:

Fazer sentir que se deseja para fazer desejar, deixar ver seu próprio medo e, por esse fato mesmo, amedrontar, causar náusea vomitando, acalmar o outro com sua própria calma, impulsionar – sem empurrar – só por seu próprio ímpeto, etc. [O regime do ajustamento é marcado, então,] por um contato direto, mais ou menos imediato, conforme o

---

<sup>19</sup> O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2011) define os termos da seguinte maneira: *repulsa* “ato ou efeito de repulsar ou repelir [...]; oposição, objeção” (p.2.434); *repugnância*: “qualidade do que repugna; sentimento de aversão, de repulsa, asco” (p.2.434); *horror*: “forte impressão de repulsa ou desagrado, acompanhada ou não de arrepio, gerada pela percepção, intuição, lembrança de algo horrendo, ameaçador; repugnante; pavor” (p.1.552).

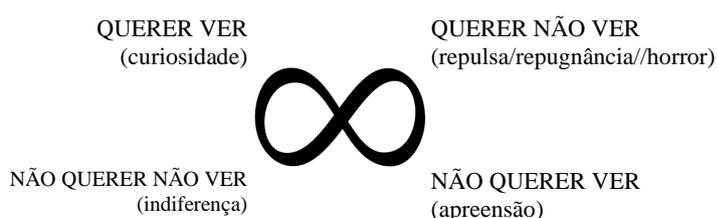
<sup>20</sup> Em Mendes (2016), relacionam-se os conceitos de *fidúcia* e *concessão* para explicar a relação entre a dimensão fiduciária da crença (*crer vs. não crer*) e o acontecimento. Demonstrou-se, nessa ocasião, que “a concessão atua, assim, à maneira da hipotipose, carregando nas tintas, tornando mais intenso, sensorial, estésico o caráter da veridicção. Nesses termos, a concessão eleva a veridicção a seu ápice, intensificando-a. Assim, ‘crer no inacreditável’ conduz à figura do sujeito do estupor, do espanto” (MENDES, 2016, p.304).

caso, entre corpos que sentem e corpos sentidos (LANDOWSKI, 2014, p.51).

Portanto, se o destinador “sequestrador” fez-*ver* e se o destinatário “opinião pública”, num primeiro momento, recusou-se ao contrato proposto pelo destinador, por fim, o destinatário foi modalizado por um *querer-ver*. A partir daí, o regime da manipulação é sobreposto pelo regime do ajustamento, em que, nesse caso, por meio do *ver*, despontam o *sentir*, a estesia, a *união*, o *contágio* entre sensibilidades. Como se viu, os sujeitos em posição de observador não perdem a competência modal, mas são dotados, fundamentalmente, de competência estésica.

O Quadro 4, a seguir, representa os dois sentidos que se podem observar no quadrado elíptico. O primeiro parte do *querer-não-ver*, passa pelo *não-querer-não-ver* e chega ao *querer-ver*, isto é, quando, num primeiro momento, a opinião pública se nega a ver a cena de sexo do primeiro-ministro com o porco, mas, depois, passa a *querer-ver*. Assim, parte da repulsa, nega esse estado (indiferença) e chega à curiosidade. O segundo, contrariamente, parte do *querer-ver*, passa pelo *não-querer-ver* e chega ao *querer-não-ver*. Nesse caso, parte da curiosidade, passa pela apreensão e chega, por fim, à repulsa, que se intensifica, tornando-se repugnância, e que recrudescer até saturar, chegando ao horror.

**Quadro 4:** Quadrado elíptico da sintaxe e da semântica dos regimes de visibilidade de S2 “Opinião pública”



**Fonte:** Elaboração do autor.

Assim, como se estão relacionando os *regimes de visibilidade* com os *regimes de interação e sentido*, esta análise do episódio *Hino Nacional* veio demonstrando que o primeiro sentido que se realiza no quadrado elíptico *querer-não-ver* > *não-querer-não-ver* > *querer-ver* é marcado pelo regime da *manipulação* até o *querer-ver*.

A partir daí, realiza-se o sentido contrário: *querer-ver* > *não-querer-ver* > *querer-não-ver*. Desse modo, partindo da curiosidade que se instaura, isto é, de um intenso *querer-ver*, emerge o regime de interação e sentido do *ajustamento*, em que corpos “que sentem e corpos sentidos” – para fazer uso da expressão de Landowski (2014, p.51) – passam a compartilhar não objetos-valor: não se trata mais apenas de salvar a princesa; o que passa a *unir* aqueles sujeitos é o próprio sentir, a própria estesia compartilhada em copresença. Assim, o segundo movimento que vai da curiosidade, passa pela apreensão e chega ao horror é marcado pelo regime do *ajustamento* e a forma de interação entre aqueles sujeitos espectadores se dá pelo *contágio* entre sensibilidades. Portanto, de forma categórica, pode-se dizer que é o *querer-ver juntos*, o *não-querer-ver juntos* e o *querer-não-ver juntos* que definem esse regime de visibilidade marcado pelo *ajustamento*, em que os sujeitos estão *unidos* semioticamente.

A seguir, no Quadro 5, demonstra-se graficamente a relação entre os regimes de interação e de visibilidade:

**Quadro 5:** Relação entre *regimes de interação e sentido* e *regimes de visibilidade*

<b>REGIME DE VISIBILIDADE</b> (sintaxe)	querer-não-ver	não-querer-não-ver	querer-ver	não-querer-ver	querer-não-ver
<b>REGIME DE VISIBILIDADE</b> (semântica)	repulsa	indiferença	curiosidade	apreensão	repulsa > repugnância > horror
<b>REGIME DE INTERAÇÃO E SENTIDO</b>	<b>Manipulação</b> (princípio da <i>intencionalidade</i> / lógica da <i>junção</i> )		<b>Ajustamento</b> (princípio da <i>sensibilidade</i> / lógica da <i>união</i> )		
	—————→				

**Fonte:** Elaboração do autor.

Acerca do contágio entre sensibilidades, tal como foi demonstrado pela análise, Landowski (2004, p.127) ilustra um caso semelhante sobre espectadores de teatro:

No teatro, por exemplo, podem-se frequentemente ver grupos inteiros de sujeitos patêmicos – todos os espectadores de uma sessão – rir, chorar, suspirar de surpresa ou tremer de terror, todos juntos, num mesmo impulso, comungando, por um momento, da mesma alegria ou do mesmo desespero figurado, diante deles, através do discurso e do corpo dos atores, atuando naquela cena. Experiência estética e estésica compartilhada, a participação no ato dramaturgico instaura, então, um

tipo de comunidade viva entre os espectadores, fundada sobre uma proximidade sentida, unindo os corpos-sujeitos (tradução nossa)<sup>21</sup>.

Evidenciam-se, assim, com esta análise, duas coisas: (1) um regime baseado no princípio da *intencionalidade*, calcado no inteligível, ou seja, a *manipulação*, pode passar a reger obliquamente um regime ancorado no princípio da sensibilidade, alicerçado no sensível, que é o *ajustamento*; com isso, demonstra-se como se dá a passagem do inteligível ao sensível, a partir dos regimes de interação e sentido, o que atesta a recursividade oblíqua entre os regimes de interação proposta por Landowski (2014, p.89). Porém esta análise demonstra, além disso, que (2) um regime de visibilidade pode ser regido, sobredeterminado, por um regime de interação e sentido. Logo, a partir da emergência de um novo regime de interação, muda-se o sentido de um regime de visibilidade. Desse modo, a possibilidade de se articularem os *regimes de interação* e de *visibilidade* mostrou-se profícua no sentido de permitir que se observem as passagens e sobreposições entre um regime baseado no inteligível para um regime baseado no sensível a partir da sintaxe do ver, ou seja, a partir de sujeitos escópicos que, pelas várias possibilidades entre o *querer-ver/querer-ser-visto*, instauram um novo regime de interação, o que, a partir da articulação teórica realizada, apresenta-se como uma relativa novidade.

#### **4 Ponto de vista, acidente e programação em Hino nacional**

Resta, por fim, pensar o seriado *Hino nacional* à luz dos outros dois regimes de interação que já foram anteriormente mencionados: o *acidente* e a *programação*. Como se viu, no regime do acidente, “a irrupção do sentido, ou do sem sentido, é tão perturbadora que o sujeito se encontra estupefato ou extasiado e, em todo caso, desamparado” (LANDOWSKI, 2014, p.95). Com base nessa asserção, apresenta-se a última parte desta exposição, que tem como objetivo relacionar os regimes do *acidente* e da *programação* com o episódio em pauta.

---

<sup>21</sup> No original: “au théâtre par exemple, on peut couramment voir des groupes entiers de sujets pathémiques – tous les spectateurs d’un soir – rire, pleurer, haleter de surprise ou trembler d’effroi tous ensemble d’un même allégresse ou dans un même désespoir figuré devant eux à travers de discours e le corps des acteurs jouant sur la scène. Expérience esthétique et esthésique partagée, la participation à l’acte dramaturgique instaure alors une sorte de communauté vivante entre spectateurs, fondée sur une proximité ressentie unissant les corps-sujets.”

Fontanille (2016) coteja os conceitos de *acontecimento* (ZILBERBERG, [2006] 2011), referente à semiótica tensiva, e de *acidente* (LANDOWSKI, [2005] 2014), atinente à sociossemiótica, com o fito de estabelecer as diferenças e semelhanças entre eles. Acerca daquilo que os conceitos têm em comum,

tanto um quanto outro se caracterizam pelo fato de que ‘ocorrem’ sem que se possa antecipá-los, de que é particularmente atribuir sua origem a um actante passível de identificação e de que eles constituem um problema a ser resolvido para a organização sintagmática do curso das coisas, tal como ele [acidente/acontecimento] se mostrava antes da incidência (FONTANILLE, 2016, p.36).

No que diz respeito à diferença entre eles, o autor mostra que uma incidência sintagmática, isto é, algo que ocorre no eixo da sucessão de fatos, será um acontecimento “*se ela abala um espectador* cujo referencial de observação é congruente com aquele do processo modificado pela incidência” (FONTANILLE, 2016, p.37; grifos do autor). Em outros termos, aquele que se viu abalado pelo sobrevir de um evento impactante e inesperado não poderia antevê-lo, pois estava em um ponto da cadeia sintagmática que lhe impedia tal antecipação.

No que concerne à *álea*, que é o princípio que regula o acidente e o acontecimento, Fontanille (2016, p.38) mostra que, apesar de não pressupor diretamente um espectador, ela supõe “ao menos um intérprete [...] epistêmico [que] pode se confundir com o espectador desses acontecimentos”. Quanto ao acidente, Fontanille (2016, p.38) recorre ao dicionário *Larousse* para definir o termo: “um acontecimento não desejado, aleatório, fortuito, que aparece pontualmente no espaço e no tempo, em consequência de uma ou várias causas, e que implica danos a pessoas, a bens ou ao ambiente”. O autor conclui que o acidente é um caso particular de acontecimento. Desse modo, haveria dois tipos de acontecimento, aos quais a *álea* estaria subjacente: (1) “aqueles que não são previstos em razão da incapacidade dos atores”; e (2) “aqueles que não são previstos porque ninguém poderia fazê-lo” – “se, entretanto, a *álea* for considerada apenas do ponto de vista da recepção e da interpretação dos próprios atores (é, *grosso modo*, o ponto de vista adotado por Landowski), então os dois tipos de acontecimento se confundem no mesmo efeito global de imprevisão” (FONTANILLE, 2016, p.38).

A leitura que Fontanille (2016) faz do conceito de *acidente* (e também do de *acontecimento*) permite resgatar a noção de ponto de vista do espectador numa cadeia

sintagmática. Assim, como se viu, o *acidente* é um tipo de acontecimento “não desejado, aleatório, fortuito” (LAROUSSE *apud* FONTANILLE, 2016, p.38), que não pode ser previsto em razão da incapacidade dos atores de prevê-lo ou porque ninguém poderia fazê-lo. A álea-acidente, segundo o entendimento de Fontanille (2016) acerca da obra de Landowski (2014), é “considerada apenas do ponto de vista da recepção e da interpretação dos próprios atores” (FONTANILLE, 2016, p.38). Portanto, chega-se aqui ao momento da exposição em que se pretendem relacionar os regimes de *acidente* e *programação* no episódio *Hino nacional*, de *Black Mirror*.

Considerando o ponto de vista dos espectadores (a opinião pública) e também do primeiro-ministro, ou seja, a partir do lugar da cadeia sintagmática que ocupavam, eles receberam com grande surpresa o vídeo/pedido de resgate da princesa. O caráter inesperado, transgressor, bizarro, em suma, concessivo, do pedido do sequestrador (fazer com que o primeiro-ministro faça sexo com um porco-fêmea ao vivo em rede nacional) constitui, do ponto de vista daqueles espectadores, um *acidente*, que os deixa perturbados, petrificados, extasiados. Assim, tal fato semiótico sobrevém de forma tão aguda, ou seja, é marcado por um elevado grau de intensidade e baixo grau de extensidade, que, por alguns instantes, prescinde de significação, pois é caracterizado, sobretudo, por seu aspecto sensível. Por isso, para o sujeito “opinião pública” (e também para o sujeito “primeiro-ministro”), o primeiro regime que se instaura é o do *acidente*.

Como se viu, trata-se de um tipo de acidente não previsto, em razão da incapacidade dos atores, isto é, um acidente do tipo 1, segundo Fontanille (2016). Se ele não pôde ser previsto, isso se deve a uma *programação* que, do ponto de vista da opinião pública e também do governo, não estava perceptível. Assim, havia uma *programação* anterior ao *acidente*, mas que não parecia ser; em termos veridictórios, a *programação* era, pois, *secreta*. Nesse sentido, mostra o autor que “a programação, se ela existe, não é portanto reconstruída senão a partir das consequências, o que é um atestado de imprevisão ou *de ocultação*” (FONTANILLE, 2016, p.36; grifos nossos).

Ao final do episódio, é exibida uma reportagem televisiva, segundo a qual: “no aniversário de um ano de seu humilhante calvário, um aparentemente despreocupado Michael Callow se mostrou confiante em uma aparição pública hoje com sua esposa Jane”. A matéria revela que o artista e ganhador do Prêmio Turner, Carlton Bloom, foi o responsável pelo sequestro da princesa e pelo grotesco pedido de resgate. Narra ainda que:

Após completar um ano, um crítico causou controvérsia, descrevendo o caso como a primeira grande obra de arte do século XXI. Mas enquanto os críticos da cultura debatem o seu significado, não restam dúvidas de que, com a audiência global de 1,3 bilhão, foi um evento do qual todos nós participamos.

Portanto, o trecho deixa claro que houve um sequestrador que *programou* uma sequência de ações: sequestrar a princesa Susannah, gravar e postar no *YouTube* um vídeo/pedido de resgate bizarro, sabendo que, somente manipulando a opinião pública, poderia manipular o primeiro-ministro, uma vez que, com base em “algoritmos do comportamento” de um político que gostaria de se manter no cargo, seria possível prever que ele cederia à chantagem e praticaria sexo com um porco-fêmea, ao vivo, em rede nacional<sup>22</sup>. Seria possível ainda prever que a opinião pública iria *querer-ver* a cena de sexo do primeiro-ministro com o animal. Seria possível prever também que aqueles espectadores, antes movidos por uma curiosidade sádica, passariam ao estado de repulsa, repugnância, horror, não somente em relação àquela cena, mas em relação a eles mesmos, por terem desejado assistir àquilo: “que espécie de ser humano sou eu por sentir tanto prazer ao ver o outro numa situação tão vexatória?” – talvez pudessem ter se questionado. Do ponto de vista do sequestrador (que, conforme se descobriu ao final da cadeia sintagmática do episódio, era um artista), o que havia era a *programação* da “primeira grande obra de arte do século XXI”.

Assim, *acidente* para os espectadores, *programação* para o sequestrador: tudo depende do ponto da cadeia sintagmática em que se encontra o sujeito. Parafraseando Saussure, nesse caso, é o ponto de vista que cria o *regime de interação* ou, ainda, para relacionar novamente os *regimes de visibilidade* com os *regimes de interação*, é o *poder-ver* ou o *poder-não-ver* que instaura um ou outro regime.

## Considerações finais

O presente trabalho propôs articular os modelos teóricos de *regimes de interação e sentido* (LANDOWSKI, 2014) e de *regimes de visibilidade* (LANDOWSKI, 1992) e, de forma complementar, acionou os conceitos de *união* e *contágio* (LANDOWSKI,

---

<sup>22</sup> Episódio sugere, ainda, que a difusão se deu em escala mundial pela internet.

2004), com o intuito de compreender as correlações entre o sensível e o inteligível no engendramento da significação do episódio *Hino nacional*, do seriado britânico *Black Mirror*. Tendo sido realizada a análise, foi possível verificar que um regime como a *manipulação*, baseado no princípio da intencionalidade, pode passar a reger obliquamente um regime ancorado no princípio da sensibilidade, isto é, o *ajustamento*, estando essa conclusão de acordo com a teoria de Landowski (2014, p.89) a respeito da recursividade entre regimes.

O que não estava previsto pela teoria, porém, é que um *regime de visibilidade* pode ser regido, sobredeterminado, por um regime de *interação e sentido*. Assim, a partir da emergência de um novo *regime de interação*, muda-se o sentido de um *regime de visibilidade*. Tal conclusão, graças à possibilidade de se articularem os referidos modelos, constitui uma relativa novidade em termos teóricos, uma vez que permite flagrar as passagens e sobreposições de um regime baseado no inteligível para um regime assentado no sensível – a partir da sintaxe do ver –, ou seja, a partir de sujeitos escópicos que, pelas várias possibilidades entre o *querer-ver/querer-ser-visto*, instauram um novo regime de interação.

Por fim, levantou-se a problemática do ponto de vista, no que diz respeito ao *acidente* e à *programação*. Foi possível constatar que a presença do espectador num dado ponto da cadeia sintagmática, ou seja, o ponto de vista – o *poder-ver* ou o *não-poder-ver* – no caso desses dois regimes, instaura um ou outro regime: *acidente* ou *programação*, marcados respectivamente, pelo sensível e pelo inteligível.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, D. Sintaxe narrativa. In: OLIVEIRA, A.; LANDOWSKI, E. (Orgs.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p.81-97.
- FIORIN, J. Prefácio. In: LANDOWSKI, E. *Interações arriscadas*. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014. p.7-10.
- FONTANILLE, J. Um diálogo imaginário entre Claude Zilberberg e Eric Landowski: em torno do acontecimento, da álea e do acidente. In: MENDES, C.; LARA, G. (Org.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016. p.35-47.
- GREIMAS, A. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia Oliveira. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores; Ed. do CPS, 2017.

- GREIMAS, A. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.
- GREIMAS, A. COURTÉS, J. Prova. In: *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008. p.394-394.
- GREIMAS, A. *Semântica estrutural*. Trad. Haqira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Ed. da Univ. de São Paulo, 1973.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LANDOWSKI, E. *Interações arriscadas*. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- LANDOWSKI, E. *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Educ; Pontes, 1992.
- MENDES, C. Modalizações do fazer no episódio “Hino nacional”, do seriado *Black Mirror*. *Significação: revista de cultura audiovisual (ECA/USP)*. São Paulo, v. 44, n. 48, p.32-52, jul-dez, 2017.
- MENDES, C. Acontecimento, fidedúcia e concessão: uma leitura semiótica do caso Isabella Nardoni. In: \_\_\_\_\_; LARA, G. (Org.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016. p.301-320.
- OLIVEIRA, A.; LANDOWSKI, E. (Org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.
- THE National Anthem. In: *Black Mirror*. Diretor: Otto Bathurst. Criação: Charlie Brooker. Inglaterra, 2011.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011.

### **Agradecimentos**

Agradeço a leitura do texto, em sua versão semifinal, por Jaqueline Schiavoni e Paolo Demuru, que contribuíram para as reflexões aqui empreendidas, e também a revisão textual feita por Jocyare Souza.

*Recebido em 18/05/2018*

*Aprovado em 17/02/2019*