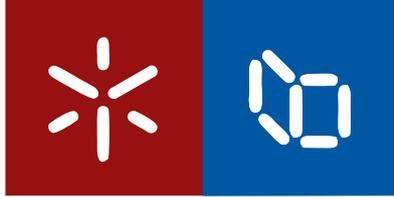


Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Joana da Silva Fernandes Palha

Monstruosidades e biomorfismos: figurações contemporâneas na literatura e nas séries televisivas (a partir da poesia de Luís Miguel Nava e da série Black Mirror).



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Joana da Silva Fernandes Palha

Monstruosidades e biomorfismos: figurações contemporâneas na literatura e nas séries televisivas (a partir da poesia de Luís Miguel Nava e da série Black Mirror).

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Lusófonas

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Doutora Eunice Ribeiro

e sob a coorientação do

Professor Doutor Xaquín Núñez Sabarís

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 29 / 10 /2019

Assinatura

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos, em primeiro lugar, aos meus professores e orientadores, Eunice Ribeiro e Xaquín Núñez Sabarís, pois acreditaram em mim desde o começo deste caminho académico. A orientação, sugestões e críticas dos professores foram muito importantes para a realização desta dissertação e conseguinte investigação.

De seguida, agradeço aos meus pais e irmã, sendo o seu apoio a base fundamental de todo o meu percurso até este ponto da minha vida e os principais instigadores, desde muito nova, a caminhar na veia literária que sempre viram em mim. Agradeço também a todos os meus amigos, pelo sempre bom apoio e ajuda moral, sem esquecer a boa entreajuda que sempre temos entre todos.

Por fim, agradeço ao Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, que me acolhe há tantos anos na sua casa e contribui para a minha formação e aprendizagem.

Declaração de Integridade

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 29/ 10 / 2019

Assinatura

Monstruosidades e biomorfismos: figurações contemporâneas do humano na literatura e nas séries televisivas (a partir da poesia de Luís Miguel Nava e da série *Black Mirror*)

RESUMO

A seguinte investigação terá um foco duplo de leitura crítica: a produção poética do autor português contemporâneo Luís Miguel Nava, analisada a partir de um *corpus* constituído por duas obras específicas, *O céu sob as entranhas* (1989) e *Vulcão* (1994), obras estas que colocaremos em diálogo, a partir de uma abordagem comparatista intermedial, com a série televisiva britânica *Black Mirror* (2011), uma produção da provedora Zeppotron, posteriormente comprada pela afamada Netflix, escrita pelo argumentista Charlie Brooker. Esta série será por sua vez alvo de análise a partir de três episódios: “Be Right Back”, “Playtest” e “Black Museum”. Assim, ressaltando noções teóricas centrais ao perfil dos dois campos mediáticos estudados, será explorado o tema da monstruosidade sob uma perspetiva contemporânea, dando relevo ao tópico do corpo, lugar de identidades humanas fragmentadas e em constante metamorfose, física e/ou psicológica.

Além de estudos de teoria e crítica literária, que apoiarão a leitura das obras do poeta português selecionado, serão convocados, em termos metodológicos, estudos de intermedialidade que permitam enquadrar a proposta de leitura relacional entre o domínio literário e o televisivo, assim como estudos de identidade, em particular aqueles que se articulam com a filosofia contemporânea sobre o (corpo) humano e os limiares que tece com a animalidade; neste sentido, serão especialmente úteis certos pressupostos dos estudos teratológicos, da bioarte e da zoopoética.

Com este trabalho, visámos contribuir globalmente para um entendimento dos objetos literários contemporâneos em articulação com outros produtos da cultura de massas, como os televisivos, entre os quais se tecem cada vez mais nexos intertextuais alternativos. De modo particular, pretende-se também propor um outro olhar sobre a poesia de Luís Miguel Nava cujo centramento sobre o corpo se torna paradigmático de um modo contemporâneo de pensar e figurar a identidade humana.

PALAVRAS-CHAVE

Black Mirror – corpo – intermedialidade - Luís Miguel Nava – monstro

Monstrosities and biomorphisms: contemporary figurations of the human in literature and television series (from Luís Miguel Nava's poetry and the series *Black Mirror*)

ABSTRACT

The following research will have a double focus of critical reading: the poetic production of the contemporary portuguese author Luís Miguel Nava, analysed from a *corpus* constituted by two specific poetic works, *O céu sob as entranhas* (1989) and *Vulcão* (1994), compositions which will be put in dialogue, through an intermedial comparative approach, with the television series *Black Mirror* (2011), a production of the famous provider Zeppotron, later bought by the famous Netflix, written by the screenwriter Charlie Brooker. This television series will be in its turn object of analysis from three episodes: "Be Right Back", "Playtest" and "Black Museum". Thus, highlighting intrinsic theoretical notions in relation to the two studied mediatic fields, the subject of monstrosity will be explored under a contemporary perspective, giving significance to the topic of the body, place of the fragmented human identities and in incessant metamorphosis, whatever psychic or psychological.

Beyond studies of literary and critical theory, which support the reading of the works of the selected portuguese poet, it will be summoned, in methodological terms, intermediality studies that allow us to frame the relational reading proposal between the literary and television domains, and identity studies, in particular those which can be articulated with the contemporary philosophy of the human (body) and the thresholds that it weaves with animality; in this sense, it will be especially useful certain assumptions of the teratologic, bioart and zoopoetic studies.

With this thesis, our proposal is to contribute globally for an understanding of the contemporary literary objects in articulation with other products of the mass culture, such as television, between which more and more alternative intertextual links are being weaved. In a particular way, we also intended to offer a different look over the poetry of Luís Miguel Nava whose focus on the body becomes paradigmatic of a contemporary way of thinking and figure human identity.

KEYWORDS

Black Mirror – body – intermediality – Luís Miguel Nava – monster

ÍNDICE

Agradecimentos.....	iii
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
ÍNDICE.....	vii
Introdução.....	9
1. Figurações contemporâneas do humano	12
1.1 Representações do corpo: da semelhança à diferença	12
1.2 Novas percepções identitárias	15
1.2.1 Humano, animal, monstro	22
1.2.2 Outras figuras do corpo: metamorfose, biomorfismos e pós-humano	26
2. As Narrativas intermediais e o Fantástico Pós-Moderno	28
2.1 O conceito de ‘intermedialidade’.....	28
2.2 Emergência de novos meios, leitores e públicos.....	30
2.3 Novos repertórios temáticos nas narrativas intermediais contemporâneas: o fantástico pós-moderno.....	34
2.3.1 Estética e pragmática do fantástico: incerteza e excesso	37
2.3.2 A identidade pós-moderna e a (des)construção da personagem fantástica.....	40
3. Luís Miguel Nava e <i>Black Mirror</i> : uma análise comparatista.....	43
3.1 As fronteiras do humano	45
3.1.1 Do corpo grotesco ao sublime da pele: novas gêneses corpóreas	45
3.2 Identidade monstruosa contemporânea	53
3.2.1 Fragmento.....	54
3.2.2 Espelho.....	57
3.2.3 Metamorfose	59
4. Considerações Finais	62
5. Bibliografia	64
5.1 Textos literários e televisivos analisados.....	64
5.2 Bibliografia teórico-crítica.....	65
5.3 Referências da internet.....	71

INTRODUÇÃO

A presente dissertação terá como propósito propor uma análise comparativa entre a poesia de Luis Miguel Nava, autor português da contemporaneidade, com foco nas obras *O céu sob as entranhas* (1989) e *Vulcão* (1994), e a produção britânica *Black Mirror*, criada pelo argumentista inglês Charlie Brooker, a partir da análise de três episódios, “Be Right Back” (Brooker e Harris, 2013), “Playtest” (Brooker e Trachtenberg, 2016) e “Black Museum” (Brooker e McCarthy, 2017).

Apesar de aparentemente muito distintos, ambos os objetos de análise aqui considerados admitem leituras dialogantes quer em termos temáticos, quer em relação às diversas concepções e representações da corporalidade humana ou para-humana que dão a ver, como procuraremos demonstrar. Segundo Fernando Pinto do Amaral (1992:381), *O céu sob as entranhas*, livro constituído por quarenta e cinco poemas, funciona como uma inscrição, realizada na pele, que tenciona concentrar a presença do espírito no seio da própria matéria, numa imagem quase *embriológica* da realidade corporal. Embora com uma configuração textual distinta, pois a obra divide-se em três partes e introduz diversos poemas em prosa, que poderiam ser lidos como contos breves onde é mantido um certo coeficiente de narratividade, *Vulcão* expressa uma dimensão mais visual sobre o corpo, com vestígios surrealizantes.

A questão do corpo é também central nos episódios destacados da série *Black Mirror*. “Be Right Back” conta-nos a felicidade de um casal jovem, Ash e Martha, que acaba de mudar-se para a casa rural pertencente à família de Ash, algures no Reino Unido, sendo esta harmonia repentinamente abalada pela morte de Ash, num acidente de viação. Martha, no seu luto e para compensar a falta do marido, dá-lhe vida através de uma aplicação: a sua humanização é realizada por meio da restauração das suas memórias, por via das informações contidas nas redes sociais. Contudo, apesar da ilusão, Martha acaba por criar uma réplica robotizada de Ash que, apesar de extremamente realista e perfeita, é ao mesmo tempo estranha e insólita. Por seu turno, “Playtest”, onde nos é apresentado Cooper, relata a aventura de um rapaz norte-americano que resolve fazer uma viagem pelo mundo. O objetivo do jovem, ainda deprimido pela morte do pai, vítima da doença de Alzheimer, e assombrado pela suposta hereditariedade da doença, aliando a isto a relação conflituosa que nos dá a entender que tem com a mãe, é adquirir o máximo de memórias que conseguir durante a viagem. Londres termina por ser o último ponto de Cooper, cobaia da programação de um jogo audiovisual, que conduz ao seu aniquilamento físico e identitário.

Finalmente, “Black Museum” aborda a história do proprietário de um hediondo museu, Rolo Haynes, repleto de máscaras grotescas e artefactos criminosos, onde cada um dos objetos é acompanhado de um obscuro e tenebroso relato, tornando o espaço numa feira de curiosidades. Haynes, dono desse museu abandonado no deserto americano, é subitamente visitado por Nish uma jovem, que sente curiosidade pelo bizarro edifício negro; mais tarde descobriremos o plano de vingança da rapariga contra Haynes por ter aprisionado no museu o pai de Nish, de forma execrável e cruel.

O objetivo do estudo é o de propor uma perspectiva capaz de interligar a temática do corpo e da representação do sujeito pós-moderno, em diferentes mídias, com uma linha de pensamento que passa pela teratologia, pela zoopoética e pela bioarte, ou seja, sublinhando uma certa dimensão ‘monstruosa’ do humano, seja na vertente da aproximação ao animal, seja na vertente puramente biológica e/ou pré-orgânica.

Se a aproximação entre texto poético e narrativa visual, em termos genológicos, pode, à partida, colocar reticências, a forte dimensão descritiva e plástica dos poemas em prosa de Nava, e de grande parte da sua produção poética, parece-nos admitir uma leitura relacional com o nível simbólico-figurativo da narrativa televisiva no que à construção das personagens diz respeito.

As inúmeras figuras corporais de Luís Miguel Nava, vistas como ‘formas informes’, sem nome, flutuantes e desterritorializadas, geram atmosferas assombrosas e perturbadoras e podem aproximar-se, em certo sentido, das personagens da série de Charlie Brooker, onde planos mentais alucinatórios e bizarros são convocados, sendo possível um paralelo entre os dois mundos.

O estudo remeterá, assim, para um alargado território temático-conceptual congregável em torno do pensamento sobre o corpo humano e suas possíveis representações literárias e artísticas hodiernas, incidindo sobre noções como as de monstruosidade, grotesco, animalidade, biomorfismo, metamorfose, ou hibridação, passando, claro, pela emergência do fantástico presente quer na literatura, quer no universo apresentado pela tecnologia digital e suas influências no comportamento do indivíduo do mundo atual.

As metáforas e catacreses caracteristicamente navianas (cf. Vasconcelos, 2009) serão colocadas em diálogo, na nossa leitura, com intertextualidades trazidas à superfície por Brooker, recorrendo a clássicos como Mary Shelley ou Edgar Allan Poe e introduzindo o fantástico e o monstruoso em produtos de audiências massivas e globais.

As séries televisivas atuais, tal como a literatura, mostram-se permeáveis a uma episteme pós-moderna marcada pelo hibridismo e pela diluição de fronteiras genológicas, sendo com frequência

elevadas ao estatuto de produtos de culto, devido à incorporação de repertórios literários às suas narrativas intermediais.

Luís Miguel Nava, em *O céu sob as entranhas* e *Vulcão*, parece-nos próximo dos três episódios da produção britânica *Black Mirror*, no sentido em que faz emergir na sua escrita ‘monstros’ e formas ‘em devir’, reequacionando a questão do sujeito fragmentado, desconstruído, paranóico e incomunicativo da pós-modernidade.

A realidade e o mundo empírico são completamente distorcidos, entregando-se o homem pós-moderno a situações absurdas e extremas que, nas mais diversas vezes, o arrastam para o suicídio ou para uma espiral psicológica infinita, totalmente esquizofrénica.

O tema do corpo, como já foi referido, nomeadamente o órgão da pele que o envolve e lhe dá forma e limite, assume um papel primordial, podendo ser abordado numa perspectiva biológica, tanto morfológica como cerebral.

Mau grado as diferenças entre poéticas e suportes mediais em causa, Luís Miguel Nava e Charlie Brooker implementam ambos percursos narrativos e identitários alienados, servindo-se, o primeiro, da subjetividade poética e, o segundo, da narrativa visual de *Black Mirror*, uma obra de ficção televisiva em muitos aspetos distinta do padrão tradicional, quer em termos de argumento, quer em termos de realização.

Em ambos, porém, o leitor e o espetador são confrontados com figuras e relatos incomuns, acabando por ser envolvidos na linha cada vez mais ténue que separa a realidade da irrealidade, aceitando os dois mundos como possíveis.

1. FIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DO HUMANO

1.1 Representações do corpo: da semelhança à diferença

“A nossa anatomia é uma terra enigmática e longínqua sobre cujo mapa jamais pensamos debruçar-nos.”

(*O céu sob as entranhas*, Nava, 2002:174)

Invólucro da nossa fisicidade, o corpo, foi alvo, desde sempre, de várias definições e fruto de alterações de paradigmas conceptuais, epistemológicos ou antropológicos, ainda que, de modo geral, seja visto como um sinal de integração do indivíduo na sociedade e no mundo.

O corpo parece (...) oferecer o último ponto de ancoragem ao qual nos podemos agarrar. É o ponto de ancoragem ao qual nos referimos para nos apreendermos como nós próprios, para nos gerirmos, nos manipularmos, nos transformarmos, nos excedermos como pessoa ou indivíduo entre os outros. (Michaud, 2015:473)

A complexidade corporal humana reflete-se nas suas mais diversas representações em diferentes áreas de estudo, nas quais facilmente se percebem ambiguidades e flutuações relativamente a ideais culturais estéticos ou políticos.

Da época clássica chegam-nos muitas representações corporais, realistas ou realisticamente idealizadas, fruto de um pensamento de valorização da *physis* e da matéria que constitui o ser humano; desde muito cedo, nos banhos públicos, o seu culto foi de suma importância, aliando-se-lhe o culto da nudez, um dos elementos mais visíveis em toda a arte clássica.¹

Pelo contrário, a figuração do corpo durante a Idade Média ocidental, sob a influência de uma ideologia religiosa predominante que dava primazia à ‘alma’ e à espiritualidade, foi altamente censurada relegando-o à categoria do pecaminoso. Apenas mais tarde, com a estética renascentista, se regressou ao interesse pela representação do corpo humano e tiveram lugar os primeiros avanços científicos sobre a anatomia e a fisiognomia, claramente influenciados pela cultura e pelos valores da antiguidade.

¹ Sobre a nudez no mundo clássico, veja-se em particular *O Nu na Antiguidade Clássica* (1975), de Sophia de Mello Breyner Andresen; e ainda, sobre o culto do corpo e da beleza masculina, bem como o ritual dos banhos públicos, *Amor, sexo e tragédia: a contemporaneidade do classicismo* (2004), de Simon Goldhill.

Vesalius (1514-1564) com os seus estudos realizados a partir de cadáveres dissecados, publica, em 1543, *De Humani Corporis Fabrica*, obra ricamente composta por inúmeras xilogravuras, onde se apoia em métodos experimentais para possibilitar um melhor entendimento sobre a mecânica do corpo humano; outro exemplo é o filósofo italiano Giambattista Della Porta (1535-1615) que, com a sua *De Humana Physiognomia* (1586) apresenta a teoria de que as características fisionómicas de um ser humano estão interligadas com a sua personalidade e perfil moral, servindo-se para este estudo de criminosos, pois visita prisões e estabelece relações entre a fisionomia dos reclusos e a dos animais.

Leonardo Da Vinci, mestre do Renascimento, nas suas célebres anotações e manuscritos sobre pintura, reflete na melhor forma de representar a figura humana; aconselha as melhores formas de desenhar a maioria das posições corporais e defende que o estado de espírito e as atitudes da figura representada devem transparecer no seu exterior, pois funcionam como um conjunto.

Los semblantes se han de variar segun los accidentes del hombre, ya fatigados, ya en descanso, ya llorando, ya riyendo, ya en descanso, ya llorando, ya riyendo, ya gritando, ya temerosos y aun todos los demas miembros de la persona en su actitud deben tener conexiõn con lo alterado del semblante. (Da Vinci, 2005:109-110)

Posteriormente, o filósofo René Descartes expôs o seu pensamento sobre o homem e o seu organismo, com uma teoria racionalista, em que vê os nervos e o coração como principais constituintes que comandam todos os membros, através de órgãos secundários, como cavidades ou fendas, entrecruzados organicamente:

Se entrássemos para dentro do corpo, que víamos nós? Víamos regatos, portas, fendas, cavidades, pequenos fios ou tubos que se ligam como teias de aranha em número infinito – entrecruzando-se indefinidamente – e um vento extremamente subtil a percorrer tudo isto. (Descartes, 2009:155-156)

A época renascentista, centrada no indivíduo e abandonando o teocentrismo, promoveu, desta forma, uma perspetiva e uma abertura modernas da representação humana, influenciando épocas posteriores do mundo ocidental. A contemporaneidade tem multiplicado as perspetivas sobre a corporalidade, ora num sentido geral de aperfeiçoamento biológico, ora visando a sua destruição e substituição, passando a 'cultura do corpo' a poder entender-se sob diferentes prismas conceptuais. A arte moderna e contemporânea, sob as suas diferentes manifestações, com especial destaque para as

vanguardas, tem aqui um papel muito importante, pois como comenta Sally O'Reilly (2009:7), é improvável que qualquer forma artística não envolva o corpo, na medida em que a criação tem como raiz o encontro com o mundo físico e material.

Assim e como nos interessa demonstrar neste estudo, focado na época contemporânea, a noção objetiva da figura corpórea, palpável e material, sofre uma rutura, à qual é inerente o culto da individualidade. Segundo Ieda Tucherman “é evidente que a crise do corpo é caudatária da crise dos fundamentos da nossa cultura e se articula com a crise do sujeito” (2012:23), ou seja, todas as mudanças que decorreram ao longo de todas as épocas da cultura ocidental se refletem no modo como o indivíduo vai formando a sua própria imagem; o mundo ocidental e dito civilizado é instável, logo gera desequilíbrio e pouca segurança em todos os seres humanos, pois no momento que em se estão a adaptar a uma nova realidade, depara-se-lhes outra totalmente distinta.

A contemporaneidade ergue um dualismo entre o corpo e o homem, pois “le corps est (...) le signe de l'individu, le lieu de sa différence, de sa distinction”, mas “en même temps paradoxalement, il est souvent dissocié de lui” (Le Breton, 1990:9); parece então, que para descobrir a sua identidade, o indivíduo necessita de sair do seu corpo ou de o desintegrar para que o retalhe e volte a entrar no mesmo, mas agora completamente consciente da sua diferença e do modo como esta o pode ajudar a enfrentar o mundo que tem diante de si, também fragmentado e perdido na sua essência.

Qualquer que seja a sua figuração, mais ou menos obediente a questões de semelhança e fidelidade ao real e à aparência, o corpo é indissociável da génese do indivíduo e imprescindível à sua existência biológica, funcionando como a sua marca orgânica.

1.2 Novas percepções identitárias

O sujeito contemporâneo, para se destacar do corpo social em que se insere, vai concebendo o seu corpo através de inúmeras singularidades. Necessita de um corte com tudo o que o rodeia, tem o desejo de uma nova identidade e quer sentir o seu corpo de forma única. Enfim, o homem deseja o fim de uma certa ordem e o poder de possuir e ‘assinar’ o seu corpo:

Le corps moderne est d’un autre ordre. Il implique la coupure du sujet avec les autres (une structure sociale de type individualiste) avec le cosmos (les matières premières qui composent le corps n’ont aucune correspondance ailleurs), avec lui-même (avoir un corps plus qu’être son corps). (Breton, 1990:8)

Assim, o ser humano enceta uma exposição corporal, que ganha relevo na época atual.

Paralelamente a uma idealização carnal e sensorial, o sujeito “contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro” (Agamben, 2010:22); o homem experimenta e procura transcender-se, reclamando o seu corpo, pois quer tomá-lo como seu e exercer a sua vontade sobre o mesmo. Para este fim, o ser humano faz confluír o seu lado luminoso com o seu lado sombrio, pois importa-lhe perceber a época em que vive, numa tentativa de adaptação que pode ou não realizar-se, dependendo isto da descoberta da sua própria natureza.

A pele, sendo o maior órgão do corpo humano, é talvez o meio mais sensível para a absorção de impressões ambíguas.

Como reflete o próprio Luís Miguel Nava, no seu poema “Abertura”, de *O céu sob as entranhas*, a nossa pele “tem certamente aí qualquer coisa a dizer” (2002:191), pois qualquer sensação, boa ou menos boa perpassa pela pele, originando muitas vezes um prazer híbrido, totalmente surpreendente.

O homem contemporâneo busca, então, e com frequência através da sua pele, que lhe serve de invólucro e fronteira, não só o extremamente aprazível, mas também o organicamente repulsivo ou ‘estranho’, que lhe permite uma relação mais íntima com a sua fisicidade: conhece bem o interior visceral para melhor compreender o exterior e assim fazer uma melhor ideia de si na relação que o pode (in)distinguir do mundo.

A ideia de um corpo cósmico surge, deste modo, pois, sendo também uma interpretação da contemporaneidade, funde o interior e o exterior; há uma certa desatualização da ideia de identidade única e estritamente individual, sem esquecer, contudo, a singularidade a que o sujeito desta época

aspira, querendo partilhar a sua energia com o universo. Diversos poetas e artistas contemporâneos baseiam a sua obra, de uma forma extremamente visível, nesta visão cósmica, da qual o corpo é cúmplice.

Herberto Helder (1930-2015), cuja poesia é demarcadamente corporal, apresenta “insistentes referências (...) às aberturas do corpo – as narinas, a boca, a vagina, o ânus, os poros” correlacionando-a com uma “concepção aproximável da visão esotérica do corpo” que “supõe um sujeito que participa da essência das coisas e que, por isso, é reconduzido à unidade primordial” (Martelo, 2001:52). O autor português crê, então, também numa perspectiva cósmica, onde o corpo se fragmenta a fim de ser regido por energias que o prespasmam de forma muito subtil.

Sei às vezes que o corpo é uma severa
massa oca, com dois orifícios
nos extremos:
a boca, e aos pés a dança com a coroa de labaredas
- a cratera de uma estrela.
E que me atravessa um protoplasma
primitivo,
uma electricidade do universo,
uma força.
E por esse canal calcinado sai
um ruído rítmico, uma fremente
dessarumação do ar, o verbo sibilante,
vento:
o som onde começa tudo – o som.

Completamente vivo. (Helder, 1996:422)

Tal como Helder, dois artistas britânicos partilham o ideal contemporâneo de um corpo aberto, ou, se quisermos, quase visceralmente místico, com algumas brechas, onde o interior é exposto e combinado com órgãos exteriores, numa troca de energia que surge quase sempre na constante busca do sujeito pela sua identidade: Anish Kapoor e Marc Quinn.

O primeiro, Kapoor, numa série realizada para uma exposição na London's Lisson Gallery,

presents a collection of large-scale, seething red resin and silicon works in a rectangular format, whose intricately sculpted cavities and knotted entanglements definitively evoke the image of an open wound or internal organ. The grouping of these three – dimensional paintings dominate the main room of the exhibition space, bringing to mind both the raw internal spaces of the body and the psyche.
(Azzarello, 2015)

Shedding (2014), *Internal Objects* (2013) e *Disrobe* (2013, figura 1) são uma mescla de silicone e pigmentos vermelhos, com nuances negras, e uma fusão entre pintura e escultura, onde até a própria simbologia dos títulos - “despir” e “derramar” - nos faz refletir sobre os detalhes escondidos no nosso corpo, os quais tendemos a aceitar com relutância.



Figura 1. Anish Kapoor, *Disrobe* (2013)

<https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-lisson-gallery-03-27-2015/>

Marc Quinn preocupa-se, na sua arte, com a relação que o ser humano tece com a natureza; debruça-se sobre uma identidade transformada e as razões que levam a essa metamorfose.

O artista realiza desde experimentos com o seu próprio corpo (*Self* – 1991) até retratos de impressões digitais (*Labyrinth* – 2011) ou de tecidos de ADN de outras pessoas (*DNA* – 2000-2001), passando pelas suas *Bread Sculptures* (1988-1994), série onde nos mostra como um recurso tão básico na alimentação do ser humano, o pão, passa pela sua própria metamorfose, através de um dos quatro elementos essenciais do planeta, o fogo.



Figura 2. Marc Quinn, *Meat Sculptures* (2003-2004)

<http://marcquinn.com/artworks/meat-sculptures>

Quinn tem ainda projetos artísticos onde trabalha sobre a carne, à semelhança de Anish Kapoor, transmitindo todavia uma perspectiva um pouco mais grotesca do que o artista indiano-britânico. Em *Flesh Paintings* (2011), encontramos uma figuração abstrata, que pode repugnar e atrair ao mesmo tempo, representando a dualidade da condição humana, e em *Meat Sculptures* (2003-2004, figura 2), o artista também figura as suas esculturas de modo ainda mais peculiar.

Quinn obtained carcasses of meat from an abbatoir and remove any obvious signs of the animal's previous identity, such as hooves, head or tail to make ambiguously figurative sculptural forms. (...) Quinn takes individual elements from an animal carcass and collages them together before casting them in bronze, using flesh as a medium to make a representation of itself. (marcquinn.com)

Os movimentos vanguardistas revelam-se cruciais no correspondente às novas percepções de identidade e figuras do corpo. Do futurismo ao expressionismo inúmeros artistas expuseram a sua perspectiva em relação à matéria corporal de que somos feitos. Já com a revolução técnica iniciada em finais de Oitocentos e a possibilidade de reprodução mecânica da imagem (cf. Walter Benjamin, 2010), a circulação cada vez mais massificada de retratos e autorretratos levou a uma 'desrealização' das representações do homem (cf. Ribeiro, 2018), originando figurações metamórficas ou aniquilando as imagens reconhecíveis e semelhantes, como podemos observar em vários artistas de vanguarda e também em artistas contemporâneos. A representação do humano segue diversos contextos sociais bem como científicos. Se, no movimento romântico, em plena Revolução Industrial, as figuras monstruosas

pululam na literatura, nas vanguardas o ‘homem-máquina’, figura-chave da estética futurista, emerge sob uma desumanização que o transforma numa autêntica marioneta, manipulado por uma nova revolução tecnológica e digital.

Contemporaneamente, um nome que nos servirá de exemplo adicional é o de Francis Bacon (1909-1992), tendo em conta a sua mais reconhecida influência sobre a obra poética do escritor em destaque, Luís Miguel Nava, como iremos constatar mais adiante.

O pintor inglês leva a cabo, através das suas pinceladas violentas, uma nova percepção do corpo e da carne, fundindo as cores e as formas, produzindo uma correspondência que iguala todas as partes corporais numa massa escorregadia e gelatinosa. Bacon e os seus quadros, na maioria retratos e autorretratos (figura 3), dão ao espetador capaz de fixar o olhar nas suas telas brutais durante algum tempo a tarefa árdua de discernir os contornos dos seus insólitos corpos, que muitas vezes, mais não são do que meras sombras rastejantes; é uma figuração, como afirma Gilles Deleuze “accouplée de son animal” (2002:28), repleta de hibridismo, que parece fundir-se com a própria tela.



Figura 3. Francis Bacon, *Self-Portrait* (1973)

<https://francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-14>

Francis Bacon, com as suas visões plásticas da carne rasgada e desmantelada, poderia situar-se na esteira da mais recente ‘bioarte’, onde a primazia dada a uma dimensão subepidérmica desponta e faz refletir sobre certos elementos corporais, até agora mais ou menos desconsiderados do ponto de vista artístico, mas que têm uma função considerável não só nas nossas funções vitais, mas também na nossa configuração e reconfiguração corporal: os micróbios, essas criaturas ínfimas apenas divisadas ao microscópio.

Segundo o Eden Project (2015:17), estas pequenas formas orgânicas, conhecidas como micro-organismos formam comunidades e constituem um dos principais escudos do nosso corpo contra as ameaças a que somos sujeitos diariamente, interferindo ainda nos nossos estados de espírito e talvez até na nossa personalidade. Muitos artistas do projeto mencionado acima, nesta sequência, apontam os microbiomas como a base de uma nova percepção do corpo, que ajuda a construir o tema complexo de identidade.



Figura 4. Melissa Fisher, *Microbial Me* (2015)

<https://www.mellissafisher.com/microbial-me>

Rogan Brown e Anna Dumitriu, ambos britânicos, criaram, respectivamente, uma escultura (*Cut Microbe*, 2015) e uma instalação artística (*Don't Try This at Home*, 2014-2015), onde a partir de materiais como papel ou têxteis manchados e padronizados com bactérias ou fezes intestinais, nos apresentam a complexidade de células de um vírus tão conhecido como o *E.coli* e a preparação de um transplante intestinal. Por outro lado, Melissa Fisher e a artista portuguesa Joana Ricou, dão vida a autorretratos bacteriológicos. Ricou usa os micro-organismos do seu próprio umbigo (*Other Self Portraits*, 2015) e a britânica Fisher (figura 4), com a ajuda do pó de ágar, substância usada no ramo das ciências biológicas, realiza um objeto artístico vivo:

Using the traditional form of a self-portrait, this living artwork is made from a cast of the artist's face using agar and swabs from her skin. The bacteria from her face grow and mix with the colonies of microbes present in the environment. It flourishes, matures and dies, reflecting the cycle of life and exploring the relationship between

curiosity and disgust, this sculpture invites the viewer to question how they define themselves and their perception of microbes. (Eden Project, 2015:52)

A par desta interpretação nova do corpo, a estética do belo, deu lugar, em certos casos, a um renascimento de formas imperfeitas e desagradáveis ao olhar, ou seja, a uma estética da fealdade, enaltecida e valorizada, tanto pelo seu lado cômico como pela sua repugnância. O grotesco acordou para uma nova oportunidade, onde provou o seu valor e fascínio, igualando-se em impacto ao corpo belo e perfeito.

Luís Miguel Nava e Charlie Brooker, ambos com pé no mundo contemporâneo e em sintonia com as novas apreensões da matéria corporal, desenvolvem, cada um, uma estética muito própria das figurações corporais hodiernas.

O poeta português desenvolve poeticamente uma espécie de metafísica corporal, onde a pele, a matéria e as sensações se articulam com uma dimensão espiritual ou até religiosa, através dos contornos luminosos das suas espectrais personagens. Já em Brooker, o corpo também passa por sensações excessivas, agora aliadas ao progresso da máquina sobre o homem, na sequência da ideologia desumanizadora da arte moderna e dos seus deuses protéticos (cf. Hall Foster, *Prosthetic Gods*, 2004), bem como da evolução genética da nossa era.

1.2.1 Humano, animal, monstro

A investigação identitária tem sido uma das preocupações centrais do sujeito contemporâneo, frequentemente na linha de um certo primitivismo que revitaliza os seus instintos irracionais, resultando daí o confronto com a animalidade, sempre presente no seu âmago, escondida pelas normas e vigilâncias comportamentais da sociedade. O bestialismo, relevante na perspectiva pagã e condenado em tempos medievais, é amplamente revisitado na modernidade, enfatizando a simbiose entre os seres moldados pela natureza e o ténue limiar entre humanidade e animalidade.

Como nos afirma Anne Simon, os seres humanos “não devem preocupar-se com a fronteira intransponível entre eles e os animais: quer queiram quer não, sobrepõem-na, e essa sobreposição constitui simultaneamente a sua sorte e a sua salvação” (2017:26). A dita superioridade do homem sobre o animal, que lhe vem da sua racionalidade e civilização, permite-lhe fazer um uso, muitas vezes prejudicial, do seu conhecimento para se proteger a si mesmo ou até ao próprio animal, caso este último seja de alguma forma benéfico à espécie humana. Assim, o seguinte pensamento de Jacques Derrida faz todo o sentido:

O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. Ele está ao redor de mim. (Derrida, 2002:28)

Tanto o homem como o animal andam ao redor um do outro, numa esfera perpétua. Um é a sombra do outro, mesmo sem se aperceberem disso. O homem nega a parte bestial de si mesmo, ao contrário do animal que, pela sua inconsciência dos pudores humanos, vive uma liberdade invejada muitas vezes pelo homem, preso a estigmas sociais e culturais; contudo o limiar homem-animal ou animal-homem é inevitável, mau grado possa provocar estranheza e admiração.

Os animais figuram no quotidiano humano inúmeras vezes, seja através das nossas virtudes ou dos nossos defeitos (cf. Álvares et alii: 2017), são uma presença assídua durante a nossa vida, quer de modo físico ou metafórico.

No poema “Transcrição” (*O céu sob as entranhas*, 2002:196), Nava reflete também esta visão, quando incorpora o animal nos movimentos que o corpo engendra ao crescer pois escreve que “o corpo escolhe os buracos da vida através dos quais possa crescer”, fazendo-o “de forma reptilínea, esfolando-se contra as arestas do tempo”. Deste modo, para um total desenvolvimento, que visa uma libertação

interior, o corpo tem que adquirir contornos animais, tal como alguns répteis descartam a sua pele em algumas alturas da vida. Assim, “a humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem” (Agamben, 2002:108), pois ambos buscam em si certos resquícios um do outro, pormenores, detalhes necessários à sobrevivência orgânica de cada um. O ser humano, como é evidente, é dotado de uma consciência racional nesta procura, enquanto que o animal age inconscientemente, não sendo, no entanto, desprovido do desejo do devir.

Através da composição híbrida dos seres, berço de novas figurações do corpo, o olhar depara-se com uma nova estética e conforme salienta Eco (2007), o ‘feito’ funda-se no desequilíbrio da relação orgânica entre as partes de um todo; este estado, se assim lhe podemos chamar, pode simplesmente ser o resultado de uma impressão ou de um olhar incompreendido sobre alguém ou algum objeto, ou seja, a deformação que se atribui a algo pode não ser um seu componente, mas sim uma projeção do observador, uma alucinação.

A fealdade aguça o curioso, que busca um novo conhecimento, lugar onde a estranheza é a principal sensação face ao incomum, deixando intrigado quem contata com o objeto, seja pela empatia ou pelo espanto. O estatuto da monstruosidade encontra na indefinição e na indeterminação algumas das suas principais características. A condição do anómalo é assimétrica, alterando e confundindo toda e qualquer representação.

Não surpreende, por conseguinte, que a modernidade, vivendo uma profunda crise da representação e da imagem do humano fizesse da monstruosidade um tópico familiar e necessário no reequacionamento da nossa identidade presa a padrões fixos e convencionais. Na literatura e noutras novas formas de arte que afloraram na época moderna, os monstros são presença assídua.

Antes meramente escondidos nas margens de livros ou mesmo nos cantos de qualquer obra pictórica, os monstros passam a ter um lugar de destaque em narrativas, a ocupar o lugar central de quadros ou a ser amplamente figurados em esculturas ou fotografias, como são exemplos a criação ficcional do Dr. Victor Frankenstein ou do tenebroso Drácula, as representações disformes de Pablo Picasso ou Joan Miró, ou mesmo as reproduções tão fascinantes quanto inquietantemente reais da norte-americana Diane Arbus.

Inúmeros artistas, literários ou plásticos, transferiram para o suporte que mais recorrentemente utilizam (papel ou tela, entre outros) uma combinação do que podem ser os seus temores e uma vontade de exceder as normas impostas pela representação do humano até aqui conhecidas. Ao usarem a figura de monstros, quiseram também, muitas vezes, montar e dar a conhecer o seu próprio retrato.

A hibridização levada a cabo pelo sujeito contemporâneo para representar a sua própria figura fará emergir um efeito fantástico, instigando a dúvida e a hesitação entre o real e o imaginário, como já defendido por Todorov (1970). O fantástico subverte e transgride os limites da realidade, numa atitude de constante desafio a tudo o que o rodeia, abalando as estruturas do mundo racional e desenvolvendo inúmeras interpretações para a realidade, aceitando até a existência de outras realidades paralelas.

O mundo contemporâneo valoriza os desvios ao real e as novas narrativas tornam possível a existência de mundos paralelos que sofrem mudanças ao longo das épocas (Roas, 2011:155), evidenciando os defeitos e a estranheza do mundo empírico, enquanto construção cultural. Assim, o universo excêntrico vivido pelas figuras é visto como possível e alvo de crença.

Importa desde já pôr em relevo a diferença entre ‘monstro’ e ‘monstruoso’. O monstro emerge de dois modos distintos² e configura um excesso de presença (Gil, 1994:79) que transborda, fascina e inquieta; provoca um abalo para o qual não estamos preparados socialmente, abrindo as nossas fronteiras da perceção do humano. Já o monstruoso é um fenómeno no qual não existe um “choque frontal com a inumanidade de um corpo” (Courtine, 2015: 298/299), pois está inserido e banalizado no universo do qual faz parte, mesmo que provoque ainda algum terror.

O céu sob as entranhas e *Vulcão* não exibem portentos fabulosos como dragões ou sereias. Luís Miguel Nava concebe novas monstruosidades com um impacto deveras complexo; estas nascem dos recônditos do próprio sujeito ou de figuras que, embora denominadas como ‘criaturas’, fazem parte do mundo delineado pelo poeta. *Vulcão* inclui o extraordinário texto “Os Comedores de Espaço” que nos mostra a dita ‘criatura’, apesar de aparentemente humanizada no poema em prosa:

A pessoa sentia-se, por assim dizer, diminuída e, embora no imediato ninguém pudesse apontar-lhe a mais pequena alteração no aspecto físico ou nos modos, a breve trecho aquela inexistência começou a acentuar-se, ao ponto de, ao cabo de algum tempo, o pouco de alma que ainda lhe restava já nem dar para cumprir as mais elementares funções vitais. (Nava, 1994:54/55)

² A primeira perspetiva, a teratológica, revela-se através de uma deformidade, quer física, quer mental, ou mesmo ambas, do corpo humano; o segundo caso, o fabuloso, é instaurado pela mitologia, pois viabiliza a existência de numerosos seres fantásticos e maravilhosos.

Black Mirror fornece o mesmo elemento monstruoso, pois embora o mundo apresentado na série seja um futuro próximo ou um presente alternativo, os espaços encenados e o tema da tecnologia fazem parte das nossas vidas e quotidianos; imaginar que a humanidade pode chegar aos extremos macabros revelados pela série televisiva de Charlie Brooker é altamente aterrador e desconcertante.

O monstruoso refere, quase sempre, um conjunto de situações que já existem no mundo real, o que lhe dá uma compleição ainda mais extraordinária e inusitada, propondo alterações que transformam o ser humano quer a nível físico, quer a nível psicológico, pois o desejo de se metamorfosear vai começar na psique, sendo uma vontade que inevitavelmente acaba por se desenhar no próprio corpo, porque é lá que vai encontrar o meio libertador para tal.

Ai está o cerne e o fascínio um tanto indefinível de toda a monstruosidade contemporânea

1.2.2 Outras figuras do corpo: metamorfose, biomorfismos e pós-humano

O estado metamórfico, um tópico antigo que comparece abundantemente na mitologia arcaica, pode ser imposto por outras figuras que não o próprio sujeito que sofre a transformação. Muitas vezes, a metamorfose pode realizar-se como uma punição ou um disfarce para que o indivíduo escape ou se integre em determinada realidade social ou comunidade que o rejeita ou marginaliza, acabando mesmo por modificar a sua fisionomia ou personalidade.

Na modernidade, na sequência de uma nova ideia de corpo como propriedade de um sujeito e não como dádiva transcendente, as refigurações metamórficas são frequentemente realizadas de forma consciente, seja por necessidade biológica, por mero adorno estético ou por uma vontade de transcender o corpo carnal e suas inúmeras limitações rumo a uma pós-humanidade.

Aquilo a que chamamos pós-humano é um produto de transformações genéticas que dão origem a “organismos híbridos, cujas funções fisiológicas são realizadas com a participação de máquinas tecnológicas, correspondendo à nova imagem mítica relacionada com a era a técnica” (Tucherman, 2012:154); é um ‘devir’ do ser humano, que em tempos parecia só morar na nossa imaginação.

A representação pós-humana dá forma a todo o tipo de novos monstros e novas mutações: uma “imagem de um ser humano em que vários órgãos” são “substituídos por aparelhos mecânicos ou electrónicos, resultado de uma simbiose entre o homem e a máquina” (Eco, 2007:431), ou seja um sujeito pós-humano, que se regula por fluxos de informação e estímulos (cf. Tucherman, 2012) e que não apresenta qualquer sentimento ou emoção, embora seja animado artificialmente e se iguale a um ser humano, na sua película exterior.

Assim, encontramos-nos na era do maquínico e do tecnológico.

A máquina apoia o homem na vida quotidiana e também pode funcionar como uma prótese que actua como uma extensão do corpo humano. Na pós-modernidade, o híbrido maquínico, o robot, outrora chamado ciborgue e agora andróide, alcança uma significativa importância, o que vai culminar no nascimento de novos ‘monstros’, ou seja, no advento de um

homem mutante, filho das suas próprias escolhas e das suas próprias técnicas, com essa ambiguidade que não permite saber se se trata de um homem inumano por desumanização ou de um super-homem que excedeu a humanidade, para a levar mais longe e mais alto a realizar (Michaud, 2015:456)

Black Mirror perpetra um repto à evolução biológica, pois o corpo e a mente têm, na série, a capacidade de empreender várias modificações ou biomorfismos; o ser humano tem liberdade para escolher a criação do seu próprio organismo (Guida, 2017:200), tornando-o uma amostra da perfeita simbiose entre o homem e a máquina. Além de estar fortemente centrada na tecnologia maquinica, o que torna perturbadora a série televisiva é o facto de as personagens serem seres humanos, iguais a nós, mas estarem completamente absorvidos pelo encanto virtual, ao ponto de desejarem modificar a sua própria identidade para o alcançar, o que acaba por fazer com que o seu corpo se transforme.

Aqui reside, aliás, uma das principais diferenças temáticas entre a série televisiva e a poesia de Luís Miguel Nava, que se reveste de uma marca bem carnal, mesmo que habitada de espiritualidade. *O céu sob as entranhas* e *Vulcão* são duas obras nas quais os elementos da natureza têm uma presença inegável, dando uma maior abertura ao espaço das metamorfoses corporais, ainda que em muitos poemas a verdadeira transfiguração se inicie psicologicamente e só depois alcance o corpo.

O argumentista Charlie Brooker, contudo, parece focar-se no despertar da "conciencia del horror que puede suponer una sociedad dominada por los medios y la tecnología" (Martínez, 2012:1). Ora, a visão negativa do progresso virtual prende-se com a utilização nefasta que as personagens de *Black Mirror* fazem da tecnologia que têm à sua inteira disposição, no universo em que vivem.

Contudo, o virtual acaba por dominar o homem, mais uma vez, devido à sua ambição ingénua, sempre em busca de alguma coisa; a perversão toma as rédeas, em detrimento da racionalidade e dos efeitos positivos que o mundo digital lhe pode fornecer:

perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which gives direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a silly action for no other reason than because he knows he should *not*? (Poe, 2011:106)

A falta de controle das personagens de *Black Mirror* faz com que os sujeitos se deixem cair em imaginários distópicos; daí resulta o verdadeiro tormento que a inovação tecnológica pode realizar sobre a vida de um indivíduo, por vezes levando-o mesmo à destruição identitária.

2. AS NARRATIVAS INTERMEDIAS E O FANTÁSTICO PÓS-MODERNO

2.1 O conceito de 'intermedialidade'

As práticas criativas modernas e contemporâneas têm interpretado a níveis cada vez mais sofisticados e abrangentes algo que a estética romântica idealizava como 'arte total': ao invés da defesa de uma 'pureza' artística em que as várias artes se mantinham reciprocamente impermeáveis, realiza-se a integração de distintos meios e linguagens na construção do objeto de arte.

Um número progressivo de expressões artísticas e géneros híbridos contemporâneos, que recorrem à fusão de diferentes média, complexificaram os sistemas artísticos tradicionais e obrigaram-nos a um reequacionamento de conceitos teóricos e metodologias críticas capazes de os descrever e/ou classificar com suficiente pertinência e operatividade.

Desta forma, nasce o recente conceito de 'intermedialidade', ou seja, a junção e interação entre vários meios, que abrange diferentes linguagens artísticas como a literatura, as artes plásticas, a fotografia, o teatro ou cinema, tendo, por vezes, uma aplicação ambígua.

Segundo Claus Clüver, o intermedial é visto como "a comprehensive phenomenon that includes all the relations, topics, and issues" (2007:32), quase um intervalo ou um devir que está presente em todo o pensamento humano e nas suas questões intrínsecas. Irina Rajewski salienta ainda que a intermedialidade é um veículo importante para expandir as fronteiras entre os meios, levando a uma hibridização que aponta para uma alta consciência "of the materiality and mediality of artistic (...) and of cultural practises in general" (2005:44).

Atentando ainda nas palavras de Domingos Sánchez-Mesa e Jan Baeten, vemos que a intermedialidade não é somente um conceito que relaciona vários meios, mas que também se preocupa com a pluralidade interna desses próprios meios:

La intermedialidad, en definitiva, no es solo un término general que define las relaciones entre medios autónomos, sino que es también el término que identifica la pluralidad interna de cada medio e incluso, yendo un paso más allá, la mera condición de posibilidad de existencia de cualquier medio. (2017:9)

Com este paradigma teórico, que leva a novas preocupações e interesses nos estudos literários, atualmente vários estudos se centram na teorização e categorização da intermedialidade, com o

propósito de estabelecer conceitos e metodologias operativas sobre o mesmo conceito. Especialmente relevante é o estudo monográfico de Gil e Pardo (2018) que pretende construir uma categorização uniforme dos estudos intermediais, subdividindo a intermedialidade em interna, externa ou representada; dentro desta esfera intermedial nasce o conceito de transmedialidade, que segundo os mesmos autores “exige por tanto textos y obras diferentes en medios también diferentes, unidos por vínculos argumentales o actanciales directos” (2018:32) cruzando, então, textos em vários *meios*.

A abordagem comparatista intermedial, que neste estudo adotaremos, permite acercarmo-nos criticamente de uma forma de arte verbal ‘erudita’, a literatura, com a poesia de Luís Miguel Nava, e de uma produção audiovisual ‘de massas’, a série televisiva, com os três episódios³ de *Black Mirror*. Além da obra do poeta português e do argumentista britânico se poderem aproximar entre si, também denotam relações de intermedialidade e transmedialidade com outros meios, pois Nava é fortemente influenciado pelas obras do artista plástico britânico Francis Bacon, e Brooker, além de aludir ao meio literário, também apresenta referências ao meio cinematográfico e dos videojogos.

Especialmente significativo é, neste sentido, o primeiro filme que constitui a quinta temporada da série, “Bandersnatch”, o qual embora se encontre fora do foco de estudo deste trabalho, é um exemplo de prática intermedial, pois alude e remete-nos, entre outras obras literárias, ao romance *Rayuela*, de Julio Cortázar; em *Black Mirror* o filme também se constrói, tal como o livro do escritor argentino, com uma narração interativa, em que o espetador pode optar por diferentes hipóteses a fim de continuar a história, mesmo se partindo de uma história relacionada com videojogos.

No que respeita à articulação intermedial entre Luís Miguel Nava e Francis Bacon, podemos destacar o diálogo interartístico entre o poema “Matadouro”, de *O céu sob as entranhas*, analisado mais adiante, e as famosas pinturas em que Bacon representa carcaças de animais dependuradas, ora pendentes sobre algumas figuras, ora inseridas em espaços sombrios e perturbantes.

A construção de universos autorreferenciais que se expandem através de diversos meios e narrativas exemplifica o interesse de um público, cada vez mais participativo, pelos denominados *transmedial worlds*, pois estes “ya sea respondiendo preguntas o planteando otras nuevas, avivan en la audiencia el deseo de continuar esas narrativas” (Martínez e Ortega, 2019:27), pela sua originalidade, pois apresentam-se incompletas e dão uma nova configuração às personagens.

³ “Be Right Back” (2013), primeiro episódio da segunda temporada de *Black Mirror*, sob a direção de Owen Harris; “Playtest” (2016), segundo episódio da terceira temporada de *Black Mirror*, sob a direção de Dan Trachtenberg, onde Charlie Brooker partilha o argumento com Rashida Jones e Mike Schur; “Black Museum” (2017), último episódio da quarta temporada de *Black Mirror*, sob a direção de Colm McCarthy.

2.2 Emergência de novos meios, leitores e públicos

A era contemporânea, como temos vindo a constatar, está cada vez mais atenta às preferências e aos interesses do público. Como confirma Echauri-Soto (2016:888), gera cada vez mais produtos e modelos que conquistam um determinado tipo de audiência fiel e participativa, contribuindo, assim, para um fluxo mediático constante. Neste sentido, a expansão do meio televisivo tem crescido a partir de um modelo de negócio que não se adequava a determinados tipos de público e que se expandia, de maneira global, através dos suportes digitais. A universalização das narrativas televisivas deu azo a um público massivo e a qualidade das narrativas permitiu que conquistasse a sua autonomia artística, no exigente campo cultural.

Portanto, a combinação da expansão digital e as possibilidades de interação que as plataformas televisivas permitiram explicam a emergências das ficções televisivas. Por sua vez, as redes sociais e a enorme produção de *blogs* e *sites* sobre os produtos audiovisuais ou mesmo sobre um determinado espetáculo televisivo afloram e alargam-se, pois o espetador tem liberdade para escolher o produto disponível, criando novos hábitos, tornando-se, então, além de um consumidor, um 'prosumidor'⁴, ou seja, também lhe é permitido produzir e reescrever algo em concomitância com o produto televisivo que está a consumir e, também, influir na escrita dos guiões, que não são alheios aos gostos da audiência:

Más que ninguna otra manifestación artística, las teleseries circulan por el ciberespacio a dos niveles simultáneos: el del consumo y el de la interpretación. Ambos confluyen en un tercer nivel posterior: el de la reescritura. Las audiencias de las teleseries son especialmente interactivas. (Carrión, 2011:28)

A ficção televisiva desponta como produto de culto, no momento da revolução digital massiva, ajudada por uma expansão global e uma nova geografia cultural, e conta com o contributo de algumas cadeias e plataformas audiovisuais influentes, como é o caso do canal de televisão Home Box Office, ou como é mais conhecido entre nós, HBO.

O exemplo mais paradigmático deste contexto é a plataforma televisiva Netflix, principal distribuidora da série *Black Mirror*. De uma empresa que realizava apenas entrega de produtos

⁴ Referimos aqui o termos 'consumidor' e 'prosumidor', pois alguns trailers da série analisada, *Black Mirror*, são produzidos pelos próprios fãs e não pela plataforma *Netflix*.

audiovisuais pelo correio, transformou-se, nos dias de hoje, e para além da sua integração em renomados festivais de cinema, na maior provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*, ou seja, por meio de uma tecnologia que opera na transferência de dados de forma virtual, para facilitar as conexões e dotá-las de maior rapidez.

Aproveitando o modelo de *Video on Demand* que os canais de televisão por cabo tinham implementado e oferecendo produtos para setores específicos de audiência que superavam a visão imposta pela televisão generalista, a Netflix otimizou este sistema com a modalidade de *streaming*. Uma das suas grandes inovações que distinguem a Netflix e todos os outros meios audiovisuais já existentes, está no facto de a plataforma virtual permitir a possibilidade do espetador ser capaz de disfrutar de todos os episódios disponíveis de uma só vez; além disto, proporciona ainda um serviço que permite a produção de algumas *webséries*, onde a viabilidade do roteiro apresentado é aprovada, partindo quase imediatamente para a fase de produção do produto audiovisual.⁵

The grenade that's really blown everything to bits has been *Netflix*, which has made a vast library of some of the best television ever made available to its audience, all at the click of a button, and all for much lower price than a traditional cable package. The popularity of *Netflix* (...) has radically altered both the manner in which people watch individual shows and the way they pay to access them. (Sepinwall, 2015:430)

Salvo outras produções completamente inéditas e originais⁶, encontramos no mundo da provedora Netflix a série *Black Mirror*, um enorme sucesso televisivo mundial, apresentado, em 2011, da penne do argumentista Charlie Brooker. O Reino Unido, mais precisamente o *Channel 4* e a produtora Zeppotron foram o berço da produção serial, vendida à plataforma norte-americana, em 2015, ação que lhe deu ainda mais projeção, embora tanto a plataforma como a série televisiva já tivessem percorrido um enorme trilha até esse ponto.

⁵ Não menos importante também é a questão de esta plataforma possuir uma política onde não é feita a divulgação dos dados da sua audiência, o que confere uma cómoda privacidade.

⁶ Um outro exemplo de argumento e narrativas distópicas que se articula com *Black Mirror* e também uma produção Netflix, é a série brasileira *3%*, que nos apresenta um universo totalmente imaginário, embora com uma narrativa linear entre os episódios. Além da próxima relação entre as duas produções seriais, o facto de já existirem conteúdos em língua portuguesa, não havendo no entanto e por enquanto nenhuma produção portuguesa, dá uma maior projeção ao mundo lusófono.

Série de televisão antológica, discutivelmente classificável como ficção científica, *Black Mirror* apresenta pequenas histórias autônomas, passadas num presente alternativo ou num futuro próximo, onde o elemento distópico está sempre muito presente, aliado a uma aparência que rasa os limites do fantástico, sendo este mais do domínio do estranho do que do maravilhoso.

Charlie Brooker apresenta comunidades monstruosas que escapam à normalidade, a partir de novos valores que permitem que a sociedade se reafirme e restabeleça (Lucena e Sola, 2014:92); apesar do iminente caos em que os grupos sociais estão afundados, a nova percepção do mundo faz todo o sentido para as personagens intervenientes, que o acabam por aceitar, conscientes das suas trágicas consequências.

Segundo Alan Sepinwall “a flexible imagination is ultimately more important than a detailed series bible written before the pilot’s even shot” (2015:4); este pensamento relaciona-se, claro, com a literatura contemporânea, pois esta influenciou a nova abordagem das séries de televisão, escolhendo a forte presença de temas fracturantes, onde o devaneio da mente é constante. O foco permanece na multiplicação de linguagens, bem como nos câmbios da representação artística.

Obviamente, encontramos aqui um paradoxo com a tradição literária de contornos mais conservadores, muito resistente às mudanças argumentais, que consagrava uma estrutura serial mais rígida, em termos temporais e espaciais.

A literatura, assim, pode entender-se como um sistema aberto. Carrión fala-nos a este propósito de uma ‘literatura em expansão’ (cf. Carrión, 2011) em que a tradição literária é um elemento potencial que fortalece a autonomia artística da ficção televisiva, a qual até ao momento, devido à grande influência do cânone cultural, foi muito marginalizada como objeto de análise crítica.

O aparecimento de novos dispositivos tecnológicos, a fragmentação das audiências e a disponibilidade digital fizeram com que o meio televisivo também pudesse oferecer produtos de indiscutível qualidade narrativa e visual e um excelente modelo de negócio, o que permitiu, assim, que a televisão começasse a fazer parte do cânone cultural do século XXI.

As figuras revestem-se, na sua construção, de uma liberdade que permite novas aberturas e indagações sobre o ser humano, elegendo-se personagens que interessam pela sua índole e psicologia, mais do que pela aparência, sem abalar os ideais firmados.

No que diz respeito à estrutura narrativa, a ficção televisiva incorporou a complexidade própria da prática literária pós-moderna, fugindo da história plana e linear, tradicional dos argumentos de televisão. Assim, o tempo nem sempre é contínuo, permitindo uma narração fragmentada e irregular, que exige a cooperação de um espetador/leitor familiarizado com estes ritmos narrativos. Portanto, a televisão, como

grande parte dos novos meios, levou a cabo uma importante democratização estética, levando a qualidade narrativa aos produtos de consumo massivo.

2.3 Novos repertórios temáticos nas narrativas intermediais contemporâneas: o fantástico pós-moderno

Dentro dos repertórios dominantes da narrativa pós-moderna sobressai a emergência da temática fantástica, da qual a poesia de Nava e as histórias de *Black Mirror* são um claro exemplo. A sua relevância nos atuais produtos culturais justifica o estudo comparado, tal como se antecipa na introdução, revelando a sensibilidade pós-moderna do público contemporâneo, à qual os criadores dos diferentes meios não foram indiferentes. Não obstante as significativas diferenças que existem entre Nava e Charlie Brooker, perfila-se em ambos uma série de personagens, figuras, espaços ou estratégias narrativas que atualizam os clássicos do fantástico, orientados para as práticas artísticas da pós-modernidade.

O fantástico, portanto, reorienta a natureza sobrenatural que outrora teve para se apresentar como uma estratégia narrativa fundamental para compreender os vacilantes universos pós-modernos. Tal como o mundo pós-moderno, o fantástico é um género que choca e confronta o real com a sua irrealidade. Neste sentido, David Roas realça que a narrativa pós-moderna é uma entidade independente e autossuficiente, ou seja, não necessita de um mundo já definido para existir (2011:31), daí a sua total abertura à criatividade que a estética fantástica concebe, realizando algo que o mimetismo realista não permite: a abordagem de espaços e personagens que estão no limite dos contornos do racional, corporal ou virtual.

As narrativas de ficção científica, bem como as obras em que figuram vampiros, lobisomens ou bruxas foram um ponto de partida para a eclosão do género fantástico. Os monstros, como *Drácula* e *Frankenstein*, bem como planetas alternativos ou mundos paralelos, onde só é possível a movimentação com a ajuda de uma nave espacial e a sua permanência através de certas linguagens ou atravessando determinados portais, prenderam a atenção de inúmeros leitores:

La ciencia-ficción ha elaborado, en diferentes lenguajes, una misma idea para comunicarlos: el portal interdimensional. Se ha tratado durante décadas de una metáfora, es decir, de la materialización evanescente de una realidad abstracta: pero poco a poco se va volviendo eléctrica, física, real. (Carrión, 2011:56)

Apesar de a imaginação ser um recurso inesgotável para criarmos representações mentais além dos limites da razão, com o advento da cultura pós-moderna, muito apoiada no visual, sentiu-se a

necessidade de transpor estes seres e lugares para as histórias que lemos num livro ou observamos num ecrã cinematográfico ou televisivo.

Por isso, as narrativas televisivas são já vislumbradas como obras de arte que “têm vindo a criar formas próprias, modos seriais de organizar e articular imagens e sons” (Branco, 2019:37) e, tal como a literatura, evoluem e adaptam-se de dia para dia na época pós-moderna caracterizada por novos imaginários sociais e culturais:

Los imaginarios sociales tienen como función (...) provocar la posibilidad de mirarse a sí mismo y encontrar su identidad. Una parte substancial de nuestra identidad proviene de la interacción con nuestro entorno sociocultural. Al igual que nadie puede mirarse plenamente a sí mismo, sino es a través de un espejo, los imaginarios sociales nos permiten autorrepresentarnos e autoidentificarnos. (Martínez, 2012:16)

O universo pós-moderno “intermistura – celebrando o cruzamento, o híbrido” (Anderson, 1998:125), não se deixa conduzir pelas normas já estabelecidas, promulgando mudanças, não se satisfaz com o que já existe, vive num constante processo ree inventivo. Desta forma, coaduna-se perfeitamente com o universo fantástico, pois este é uma transgressão que explora todo e qualquer padrão que se aceite como ‘normal’, repelindo o real, ou melhor, o que é aceite como real.

Embora a literatura fantástica tenha sofrido alguma desvalorização com o advento das teorias científicas e racionalistas da modernidade, fazendo com que o público só demonstrasse interesse pelas narrativas que seguiam uma forma e estética da tradição literária conservadora, inferiorizando toda a subversão demonstrada por este género, isso não aconteceu com a cultura contemporânea, mais aberta a todo o tipo de experimentações artísticas e com um público muito mais sensível às mutações e aos jogos que esta estética realiza com as noções de ‘realidade’ e ‘irrealidade’:

(...) o fantástico engendra vários jogos: ora o fantástico se passeia na orla do real, em constante interferência com ele, numa espécie de coabitação esquizofrénica, ou em coalescência, ora, numa situação extremada, o fantástico se infiltra de tal forma no real que o dissolve irremediavelmente (Simões, 2007:79)

Assim, no mundo contemporâneo, o fantástico já não assume a forma de uma criatura sobrenatural, mas sim a da estranheza a que chegam as atitudes do ser humano para alcançar a sua própria identidade e representação, o que torna o nosso quotidiano num espaço cada vez mais

monstruoso, quase irreal e alternativo; somos inseridos no que julgamos até esse momento como uma impossibilidade, o que nos deixa paralisados num sentimento que tanto pode provocar medo como curiosidade, pois queremos descobrir onde nos leva esse desconhecido, mesmo que nos assombre.

Ao mesmo tempo que a pós-modernidade desafia o indivíduo a percorrer os limites na sua busca pela sua própria identidade, também o género fantástico sofre mutações no seu estilo e forma, propondo novos imaginários, novos mundos, novas interpretações e novas reflexões.

Podemos então falar de um fantástico pós-moderno, pois os novos repertórios incluem temas que, apoiados em relações intermediais, realizam hibridizações nas suas criações, apontando sempre para o indivíduo e a suas atitudes, como a poesia de Luís Miguel Nava e as narrativas televisivas de Charlie Brooker bem ilustram, com as suas figuras, personagens e espaços.

2.3.1 Estética e pragmática do fantástico: incerteza e excesso

O relato fantástico, segundo Juan Herrero Cecilia, na sua *Estética e Pragmática del Relato Fantástico* (2006), está organizado e configurado narrativamente com os seguintes elementos estruturais: a *situación inicial*, também denominada *orientación*, onde nos são fornecidas as informações e as explicações sobre a ação narrativa e as suas personagens; a *complicación*, ou seja, o conflito e o desequilíbrio que altera a história; a *acción* ou *avaliación*, lugar da peripécia e da aventura; a *resolución*, que obviamente conduz ao resultado do conflito; e a *situación final*, também conhecida como a moral da história, onde se reflexiona sobre o sentido e o significado dos acontecimentos.

No regime do fantástico, embora a sua escrita esteja pensada e estruturada, tudo é duplo e ambivalente até encontrarmos uma explicação que pretendemos lógica; por vezes, podemos não encontrar uma solução racional e vamo-nos perdendo nesse espaço labiríntico, deslocando expectativas e dando espaço a novas crenças. O universo fantástico pretende criar uma ambiguidade que comprometa as referências de um mundo e uma realidade, cada vez menos estáveis, jogando com as expectativas do leitor, fazendo-o ter uma visão e interpretações próprias. O consenso teórico sobre esta ambiguidade do fantástico parece evidente:

La escritura fantástica tiene mucho de habilidad para despistar o confundir al lector haciéndole entrar en un entramado que se va tejiendo siguiendo una especie de espiral vertiginosa en donde cada detalle está significando una cosa y luego puede significar otra, porque todo puede ser ambiguo y reinterpretable.

(Cecilia, 2000:139-140)

The fantastic (...) comprises stories where the hesitation between naturalistic and supernatural explanations is sustained throughout the narrative and where, by the end of the story, the reader can judge neither of the rival interpretations to be disputably authoritative. (Carroll, 1990:150)

Extremo e sem limites, o fantástico desenrola-se até a um certo excesso, regido por incertezas e hesitações; neste ponto articula-se com elementos do grotesco, pois este é também uma forma de extravasar os limites, quer seja pelo lado humorístico ou pelo lado sombrio, que entrelaça “spheres of reality habitually held apart, commingling the animate and the inanimate and conflating the classifications plant, animal, and human” (Meindl, 2005:7), revestindo tudo o que conhecemos de uma hibridação que

alcança tanto o que se movimenta como o que está completamente estático. Tal como o grotesco que “oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida” (Bakhtin, 1987: 42), o género fantástico reelabora a escrita literária de uma forma que causando estranheza ou medo, abala toda a vivência humana.

Edgar Allan Poe é um exemplo marcante desta articulação entre o fantástico e o grotesco, pois nas suas obras habitam seres, tanto humanos como animais, com uma consciência aberta sobre as suas ações, e também são descritos espaços, nos quais a sua própria realidade tem um efeito desagradável sobre certas personagens; muitas vezes existem anamorfoses e zoomorfoses, pois os lugares e os seus intervenientes começam a criar empatias e a assumirem características dos seres ou espaços que tanto os assustam e angustiam.

Podemos encontrar nos contos “Black Cat” e “The Fall of the House of Usher” exemplos desta articulação grotesca. No primeiro relato, o dono e o gato sentem uma forte intimidade um com outro, culminando na morte do animal, pois o dono sente repulsa por esta ligação, não aceitando a sua própria animalidade, que vem ao de cima devido ao vício do álcool, refletida no companheiro felino; na segunda história, o narrador sente um fascínio e um temor ao contemplar a casa dos Usher, pois acredita realmente que a casa é um objeto vivo que o pode engolir repentinamente, embora acabe por lá entrar e por se tornar amigo do último residente, descobrindo os segredos do lugar.

Os episódios de *Black Mirror* analisados apoiam-se nesta tradição fantástica. “Playtest” evidencia uma grande influência da escrita de Poe no seu argumento. O poema “The Raven” é evocado, tanto no nome do *pub* onde o protagonista, Cooper, se encontra, como na casa que serve de cenário à maior parte do episódio, em cuja biblioteca existe um exemplar do texto do escritor norte-americano. Este jogo intertextual pretende evidenciar a orientação fantástica e terrífica do episódio, uma vez que neste espaço é onde mais se concentra a atmosfera inquietante e agónica da história.

“MetalHead”, o terceiro episódio da quarta temporada de *Black Mirror*, embora não seja analisado neste estudo, é um outro exemplo de apoio nesta tradição de escrita fantástica, pois, logo na sua abertura deparamo-nos com um diálogo intertextual com *Animal Farm*, de George Orwell; o episódio transporta-nos para uma distopia, onde a sociedade está dominada por cães tecnológicos, que exterminaram os ‘porcos’, culminando num mundo completamente destruído.

O fantástico, apesar de algumas mudanças na sua estética e pragmática argumentativa ao longo das épocas, variando consoante os interesses dos leitores e espetadores, pois o medo e o fascínio tomam novas formas no mundo contemporâneo, rege-se por marcas excessivas em que a hesitação e a

ambiguidade tomam parte, para desconstruir a imagem de um só mundo, invocando outros, até agora marginalizados ou considerados irrealis.

2.3.2 A identidade pós-moderna e a (des)construção da personagem fantástica

O sujeito pós-moderno move-se “pela forma empírica da sedução” (Almeida, 2002:85), pois recolhe sensações, a fim de uma melhor interpretação do conhecimento que vai adquirindo ao longo da sua existência; ora, isto contribui para uma busca potencialmente mais eficaz da sua identidade que embora presa num paradoxo em “constante desgaste” (Hutcheon, 1988:39), se vai relevando a pouco e pouco, através do doloroso processo mental de exorcização e libertação de todos os seus tormentos interiores.

No plano ficcional e partindo da definição de Aguiar e Silva a personagem é sempre revestida de “um certo número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais” (1988:694), características necessárias de suporte que determinam as suas ações num texto narrativo; a personagem distingue-se, assim, da figura, pois esta “designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (Reis, 2014:52). Uma figura pode por vezes corresponder somente a uma ideia ou a um traço que individualize a personagem, definindo-a em termos temáticos ou posicionando-a em determinado contexto ou espaço da ação narrativa.

Tal como o indivíduo pós-moderno, também a personagem ou a figura fantásticas estão revestidas de tormentos, fantasmas e alucinações, pois são atingidas pelas fissuras das suas identidades que se encontram fragmentadas, dispersas e alheadas dos seus, pelo contrário, fixos quotidianos; não conhecem limites, refugiando-se em lugares alternativos, físicos ou mentais, por vezes por sua própria decisão, outra vezes escondidas pelo mundo que as rodeia, pois este rejeita-as, mesmo quando é esse mundo que lhes dá corpo e forma.

As figuras ou ‘personagens’, se assim lhes quisermos chamar, de Luís Miguel Nava são revestidas de uma luminosidade própria e muitas vezes só evocadas a partir dos seus contornos e das suas sombras, numa combinação cósmica com a matéria do universo, o que conduz a uma sensação de desconforto e indefinição no leitor. Estes intervenientes têm, por vezes, um nome e são imbuídos de uma forte dimensão psicológica; sendo geralmente referidos por pronomes pessoais e supondo-se humanos apresentam-se, todavia, envolvidos num halo evanescente e fantástico, sofrendo metamorfoses com o universo.

Embora certos poemas de Nava sejam quase contos ou relatos, os diálogos entre as figuras, que nunca são mais que duas, são escassos e os seus discursos fundem-se na prosa poética:

(...) primando também elas por uma enorme indefinição, algumas das «personagens súbitas» revelam pela possibilidade que oferecem de serem investidas de determinada carga psicológica, optando o autor frequentemente por formas de focalização interna e mesmo de discurso indirecto livre. (Vasconcelos, 2009:161)

Vulcão integra dois poemas em prosa onde ocorrem pequenas falas, quase num regime de monólogo, pois nunca há uma resposta por parte do 'outro', contudo sabemos que essa resposta se pressupõe e que é dirigida sempre a alguém que se encontra no mesmo espaço da figura que articula a fala, pois Nava introduz presença e movimento no texto. Vejam-se os seguintes exemplos:

Caminharam algum tempo lado a lado sem trocar palavra. “Juro que não sei de nada” – disse por fim. O outro não respondeu. Talvez por o assunto não lhe interessar ou, mais provavelmente, por, embora não acreditasse no que ouvira, se sentir sem forças para o desmentir. Ou então por nem sequer saber a que é que essas palavras aludiam e achar desnecessário investigá-lo. Talvez até ele, que as proferira, ignorasse o seu significado e as tivesse deixado sair dos lábios para cumprir uma simples função fática, uma forma algo tortuosa e enigmática de reagir ao calor e à luz que os obrigava a avançar de olhos semicerrados. (“Um Dia de Verão”, Nava, 1994:34)

“Percebes?” disse ela, “sinto-me capaz de comer estas paredes só para tas cuspir na cara!” Ele olhou-a, desconcertado, e, esticando o pescoço, contemplou-lhe os dentes. O quê! Aqueles dentes, capazes de triturar tijolo, gesso, cal, cimento? Ficaria desdentada! Não se atreveu a dizer-lho. Sabia que, se o fizesse, aí é que ele explodiria. Ela entretanto continuava: “Eu queria era que o diabo te levasse e nunca mais te pôr a vista em cima!”. Os improperios choviam. Sentia-se-lhe a voz a arder desde as entranhas. (...) De súbito, ela empertigou-se: “Tu sabias que eu odiava esta casa e que me queria ir embora e obrigaste-me a ficar!” Ele, semicerrando as pálpebras, reviu a luz prateada com que se deparara ao caminhar pela berma da estrada, alguns dias atrás. (“Crepúsculo”, Nava, 1994:58-59)

Tanto num como noutro texto, há uma tensão crescentes nestes estranhos diálogos.

No primeiro excerto, percebe-se uma indiferença na interação, como se as duas figuras estivessem já saturadas de uma determinada situação, só sendo obrigadas a dirigirem-se uma à outra por mera cordialidade, caminhando na realidade, só com o corpo, deixando o pensamento vaguear por uma

dimensão paralela, pois o interlocutor não tem o mínimo interesse em conversar. No segundo fragmento já não há limites, mas sim excesso nas palavras, pois a mulher profere termos desagradáveis, deseja insultar e ferir o seu interlocutor, um homem que, por sua vez, se acomoda em fazer movimentos corporais e a divagar por descrições grotescas do corpo do 'outro'.

Por outro lado, as personagens de *Black Mirror* são representadas por meio de um corpo, ainda que robotizado ou alterado por qualquer efeito virtual; podem ser consideradas fantásticas, pois, apesar de serem outrora seres humanos bem reais, as suas consciências são alvo de um processo tecnológico ficcionado e ainda de impossível realização na época em que vivemos.

O andróide Ash, o macaco de peluche Carrie e o holograma Clayton são personagens revestidas de uma estética grotesca, embora muito próximas da realidade; apesar de partilharem o quotidiano dos restantes intervenientes, acabam por ser abandonadas e marginalizadas, adquirindo um estatuto de 'monstro', confinadas a espaços onde não gozam de nenhuma liberdade. As criações são totalmente dominadas e controladas pelas personagens que as amaram ou criaram, as quais agora sentem por elas repulsa, como acontece no texto de Mary Shelley: o andróide Ash é depositado por Martha no sótão, como um boneco partido, e as consciências de Carrie e Clayton ficam a apodrecer num museu de beira de estrada, criado por Rolo Haynes, embora estas duas últimas sejam salvas por Nish, a heroína de "Black Museum", que procura vingar o pai.

Exemplos de uma ontologia pós-moderna as personagens e figuras de Brooker e Nava realçam o caos identitário em que o indivíduo se encontra, vivendo em pleno estado de insatisfação; estas são construídas para logo serem desconstruídas, pois representam um desvio das normas e dos padrões convencionais a que o género fantástico é atreito, resistindo mesmo quando são humilhadas ou esquecidas, numa insistência em 'viver' que se apresenta como a sua característica mais fascinante.

3. LUÍS MIGUEL NAVA E *BLACK MIRROR*: UMA ANÁLISE COMPARATISTA

Luís Miguel Nava e Charlie Brooker, ambos criadores contemporâneos, reequacionam a ideia de identidade humana, aliando-a à representação corporal e às figurações do corpo. Ambos os artistas enveredam por representações corporais em que a animalidade e a monstruosidade irrompem, seja através das vísceras ou do efeito de uma certa cerebralidade, ou ainda da distopia de vários imaginários sociais.

O escopo deste estudo centra-se na análise dos livros *O céu sob as entranhas* (1989) e *Vulcão* (1994), do poeta português Luís Miguel Nava, e num trio de episódios de *Black Mirror*, série de televisão escrita pelo argumentista Charlie Brooker, constituído por “Be Right Back” (Brooker e Harris, 2013), “Playtest” (Brooker e Trachtenberg, 2016) e “Black Museum” (Brooker e McCarthy, 2017).

Luís Miguel Nava (1957-1995), cuja morte violenta⁷ é pressagiada já na sua poesia, como viríamos a notar pela leitura dos seus vários diários, tem como importantes influências Arthur Rimbaud, Jorge Luis Borges e William S. Burroughs, partilhando com estes autores a tendência para a transgressão dos limites e para o enaltecimento do excesso, dotando a sua poesia de uma originalidade inédita. O poeta português, possui, na mesma medida, uma visão muito própria de todo o género poético e mesmo da figura do poeta em si, reiterada nos vários ensaios que o próprio autor redigiu. Tal como Herberto Helder, Nava crê numa energia cósmica, numa constelação (cf. Nava, 2004), que influencia a natureza das obras, sendo esta aquilo que une todos os fios textuais.

No contexto de um discurso densamente lírico, os poemas em prosa são uma constante na obra de Nava, envolvidos por metáforas, catacreses e alegorias, carregados de uma forte dimensão visual, aos quais se une uma sintaxe ainda mais inusitada, com marcas descritivas surrealistas, numa “hipertrofia da dimensão do verso que o faz inflectir para a frase longa” (Vasconcelos, 2009:157-158), em que as orações se interpenetram sucessivamente.

Ainda nas palavras de dois importantes críticos literários portugueses, Luís Miguel Nava dá um sentido “da ordem do contingente, do interrompido e do inacabado” (Silvestre, 1997:126) à sua poesia, pois esta “apresenta-se como uma ficção destinada a jogar com o infinito” (Martelo, 2004:210), o que lhe reserva um lugar e um papel muito importantes no panorama da poesia contemporânea portuguesa.

⁷ Luís Miguel Nava foi vítima de homicídio e roubo pela parte de Mohamed Tourki, um jovem marroquino de 19 anos, com quem mantinha uma relação íntima na altura do acontecido. Como nos pormenoriza Joana Emíldio Marques (*Observador*, 2017), o corpo do poeta foi encontrado no seu apartamento, na Bélgica, amordaçado, na cama, com um profundo golpe na garganta. Mohamed Tourki foi condenado, apesar de ter alegado motivos de abuso sexual por parte do poeta, a 25 anos de prisão.

A sua escrita incita o leitor a todo o tipo de impressões e sensações, todas distintas e sentidas nas suas gêneses particulares, desafiando-o a transgredir os seus próprios limites, a fim de uma compreensão mais íntima das figuras postas em cena pelo escritor.

Nava anuncia, em 1989, *O céu sob as entranhas*, um título, que já por si, denota uma fisicidade estranha e impactante, remetendo desde logo para o interior de um organismo, seja humano ou inumano, onde ocorrem “fenómenos tão bizarros como o anárquico crescimento do sistema nervoso” (Amaral, 1992:380). Decorridos cinco anos, acompanhando o mesmo fio, publica *Vulcão*, livro onde irrompem espaços e figuras inquietantes, em que tudo escorrega e deixa uma sensação de desproteção, abeirando-se um abismo anónimo.

Por seu turno, Charlie Brooker (1971), escritor, argumentista e roteirista britânico, e conhecido no mundo televisivo como apresentador e comediante, dota o seu estilo de escrita de um humor satírico e profano, com alguns elementos surrealistas. Brooker é também um dos diretores artísticos da produtora Zeppotron, que inicialmente detinha a série *Black Mirror*, sua criação, e dá a conhecer, na sua série televisiva, sujeitos ambíguos.

Embora, por vezes, se revoltem contra as imposições do universo maquínico e tecnológico que os rodeia, as personagens de Brooker acabam por ser as maiores vítimas desse espaço, pois reconhecem esse lugar como realidade. Propomo-nos analisar três episódios de *Black Mirror*, concentrando-nos nas figurações corporais e também nas ações e comportamentos das suas personagens, tendo em conta os temas que priorizamos na nossa investigação.

Ambos os artistas, Nava e Brooker apresentam uma visão ficcional do universo humano, propondo figurações abstrusas, onde a deformação impera. Nava e Brooker exploram o conceito de fealdade e/ou monstruosidade, tanto na representação corporal e biológica, como na estranheza das ações humanas, reflectindo os limites bestiais ou animalescos do indivíduo, tão comuns no mundo contemporâneo. A corporalidade, cerne do estudo comparativo entre Nava e Brooker, apesar de ser o tema que, genericamente permite pôr em diálogo os dois criadores é apreendida por ambos de formas distintas, sendo a questão virtual uma dissemelhança bastante latente. Veremos também, como certos motivos relacionados com a identidade do sujeito contemporâneo (fragmento, espelho e metamorfose) se cruzam e descruzam, na leitura comparatista que nos propomos realizar neste estudo.

3.1 As fronteiras do humano

3.1.1 Do corpo grotesco ao sublime da pele: novas gêneses corpóreas

O termo “grotesco” deriva do latim *grotto*, que tem o significado de gruta ou pequena caverna, apontando, desde logo, para um lugar sombrio e tenebroso; não obstante, pode também expressar-se pelo sentido de carnavalização, adquirindo, então, uma conotação mais lúdica e festiva, ainda que desenfreada e com laivos de loucura. Gesto de criação e de destruição e ligando o material ao imaterial, o grotesco é companheiro da alienação e do que é impossível de nomear.

Segundo Mikhail Bakhtin (1987:21), o imaginário grotesco traça um fenômeno, cuja condição transformativa e metamórfica se encontra incompleta e em constante evolução, caracterizando-se, pelo medo que inspira, mas também por uma certa empatia curiosa. Por seu turno, Wolfgang Kayser define o grotesco como aquilo que faz “despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas, alhear o existente” (2003:135). Ambos os teóricos defendem que a estética grotesca almeja a uma alteração que transforme o mundo e que faça o homem buscar os limites de qualquer temor, através de um excesso constante e permanente, uma das componentes mais destacadas do grotesco, pois o excesso é extremo e desintegrador (cf. Mariano, 2005).

O caminho até ao sublime é, assim, evocado, sendo esta a mudança que o grotesco deseja operar através de metamorfoses e distorções. O sublime emerge de um paradoxo, pois em algumas perspectivas, nasce de algo terrível e assombroso, só mais tarde provocando admiração e respeito. Esta ideia era já defendida pelas filosofias românticas de Edmund Burke quando ressaltava que “o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime” (1993:65-66) e de Friedrich Schiller (1997:149) quando afirmava que o sublime se reveste de algum pavor.

Experiência íntima do indivíduo, onde o inumano é exteriorizado no corpo de forma violenta, o grotesco é a transformação pela qual o homem tem que passar para apreender melhor o mundo sensível que o rodeia, para, assim, chegar ao sublime. O processo é sempre doloroso. Contudo qualquer corpo, ultrapassando todos os limites, supera-se, marcado pelo excesso, e reestrutura toda a vida considerada ‘normal’, atingindo a tão almejada transparência e harmonia.

Luís Miguel Nava e Charlie Brooker exaltam as superfícies do corpo grotesco, em metamorfose contínua e excessiva. A pele tem primazia em relação ao esqueleto, tanto no humano como no inumano, pois, até neste último, mesmo se artificial, a pele adquire importância primordial, como órgão transitório

que tenta escapar ao corpo, numa pressão de abertura e exposição das suas vísceras. Em “Estacas”, lemos:

Os meus ossos estão espetados no deserto, não há um só no meu corpo que lhe escape. / Cravados todos eles na areia do deserto, uns a seguir aos outros, alinhados. / Seria absurdo falar-se de esqueleto. / A pele foi entretanto soterrada, há quem já tenha caminhado em cima dela. Quem diria? A pele, outrora hasteada, uma bandeira, quase uma coroa. / O vento apoderou-se-me das vértebras. O próprio sol que entre elas brilha é descarnado, um sol deserto, onde o deserto penetrou. / Talvez pudéssemos lavá-lo, amordaçá-lo. A pele garante o espaço, o resto logo se veria. (Nava, *O céu sob as entranhas*, 2002:160)

Nava declara que mencionar os ossos não tem sentido, pois existe a pele: qualquer ser já está de qualquer forma protegido, tudo o resto acaba por ser um pormenor acessório.

Em “Be Right Back”, Martha ao dar início à construção da réplica grotescamente perfeita de Ash, servindo-se dos membros do corpo que adquiriu na sua encomenda virtual e seguindo as indicações da aplicação, verifica que as partes do corpo do *robot* são realistas, devido ao invólucro da pele; transforma a sua própria banheira num banal espaço laboratorial assemelhando-se à personagem de Mary Shelley, Victor Frankenstein, o qual também integra a eletricidade na pele morta dos fragmentos corporais que vai surrupiando nos escuros recantos de Londres:

Get the bath ready. (...) It's nutrient gel. Stop the synthetic muscle drying over through the transport. (...) It's not toxic. Don't forget the eletrolits. (...) The whole lot. (...) He likes the taste of it. (...) Leave him there. (...) Don't switch the light of the bathroom. Let him ferment. (Brooker & Harris, 2013)

Martha, estupefacta, profere mesmo as palavras “You're so soft. You're so smooth. How you so smooth? You got pores and lines.” Ao que Ash-robot, quando funcional, responde com mecânica simplicidade: “It's just texture mapeament.” (Brooker & Harris, 2013). A capa epidérmica do *robot* provoca estranheza em Martha, mas, ao mesmo tempo, fascínio, pois é uma versão “melhorada” de Ash, com funcionalidades que vão desde recriações de traços físicos até à potência sexual que, como confirmamos no episódio, é uma das peculiaridades que mais frustram o protagonista. Tanto no poema

como no episódio em questão, a pele é um órgão vital para o ser humano, no que concerne à apreensão de sensações de prazer e satisfação, importantes para o caminho existencial do homem.

Black Mirror, apesar da sua incontestável integração no mundo virtual e tecnológico, também contém elementos de caráter carnavalesco; exemplo disso é o horripilante e espantosamente repulsivo mundo da narrativa de “Black Museum”.

A ação do episódio que tem lugar algures no deserto americano, onde foi construído um museu de beira de estrada, de cor predominantemente negra, uma completa recriação dos famosos espetáculos de curiosidades ou *freakshows* de épocas passadas,⁸ visitados como atração de fim de semana, por inúmeras famílias burguesas. Inicialmente exibidos no espaço doméstico, ou seja, em espaços particulares, os ‘freaks’ saltaram para a esfera pública, sendo teatralizados como monstros humanos. A feira contém uma natureza caricata e carnavalesca, pois é um espaço cósmico, onde acontece “o mítico (...) a fantasia, o simulacro” (Nava, 2004:43), realçando o grotesco popular, que se reveste da sátira alegre, apesar de humilhante e bizarra.

Peter Dawson é o anfitrião no percurso pela fascinante casa de horrores que é “Black Museum”, estando associado a um objeto muito particular, uma touca cerebral. Dawson foi médico no hospital onde Rolo Haynes, o proprietário do museu, trabalhava como investigador científico, e para um diagnóstico mais detalhado dos pacientes começou a usar o objeto referido. Contudo, maravilhado pelo poder da invenção de Haynes, Peter começa a usar a touca para fins pessoais. O turbante tecnológico, tendo como veículo o corpo, transmite sensações positivas, principalmente relacionadas com a vertente erótico-sexual. Porém, resulta, na sua maioria, numa obsessão e num vício pela dor que absorve Dawson neuroticamente, arrastando a sua cerebralidade para uma condição caótica, peripécia ampliada pelo incidente no qual o médico, ao experienciar a dor abominável do envenenamento de um paciente, tem um apagão encefálico de alguns instantes.

Este pedaço da história de Haynes poderia nivelar-se com as figuras do poemas “Os Nervos” (*O céu sob as entranhas*) e “O Grito” (*Vulcão*); nos dois textos, a pele das personagens rasga-se com a ajuda dos nervos, valorizando o poeta, tal como é feito no episódio, a ideia de que o sistema cerebral do ser humano exerce uma espécie de comando sobre o corpo, sofrendo a pele todos os efeitos físicos.

Tal como em Dawson, as figuras sofrem as consequências de uma breve neurose, que atua como um sismo corporal; todavia, as brechas, embora sejam um ato de libertação excessiva, tanto nos

⁸ Um dos mais famosos exemplos de atrações do género foi o *Barnum's American Museum* (1841-1864), cujo dono era P. T. Barnum, da cidade de Nova Iorque.

poemas como no episódio, exercem em Brooker uma força negativa, pois soltam a inumanidade de Dawson, enquanto nos poemas de Nava assumem uma sensação positiva, pois dos corpos das personagens se solta-se algo que as tolhia e que estava encarcerado dentro da pele. Confirmemos com alguns excertos:

Começaram-se-lhe os nervos, um dia, a reproduzir com uma violência inusitada, abrindo-lhe por fim a pele, por fora da qual, como a hera nas paredes, rapidamente se espalharam, sobrepondo-se aqui e acolá à própria roupa, com que deixou de poder dissimular o acontecido. Não havia, além disso, peça de vestuário que, depois de a ter vestida há algumas horas, o seu espírito já quase não houvesse totalmente devorado. O mesmo sucedia com os óculos. À nudez que o espírito lhe impunha, vinha-se juntar assim uma espécie de cegueira, entre as quais não tardou a haver quem encontrasse afinidades. (Nava, 2002:177)

O facto de há longo tempo o pressentir não o impediu de olhar à sua volta com estranheza, uma estranheza que antes de mais nascia de tudo à primeira vista ter ficado como estava, desafiadoramente incólume, intacto, familiar (...) parecia indicar que, dentro ou fora dele, algo se houvesse transformado (...) qualquer coisa se inscrevia dentro de si mesmo, um número, uma cifra, uma palavra susceptível de um dia se vir a converter num utensílio graças ao qual também aquele que bem no fundo de si próprio se esforçava por chegar à realidade poderia finalmente abrir caminho, rompendo através da massa do seu sangue e dos seus músculos
(Nava, 1994:31-32)

Dawson blacked out, for, like, five minutes. (...) Dawson had experienced death and came out the other side. At the moment of death, a whole galaxy of synapses fritzes out of existence tsunami of endorphins. And then there is this rolling dark wave of nothing rushes in behind. When he came round, they ran every kind of test and he was all systems go, nothing wrong. (Brooker & McCarthy, 2017)

“Matadouro”, extraordinária composição do livro de Nava *O céu sob as entranhas*, com francas analogias com os quadros de Francis Bacon e o ritual dionisíaco, pelas suas expressões fascinantes e alegóricas, que levam o sujeito poético a um completo estado de êxtase e transe, através de gritos e delírios, admite também um paralelo com a personagem frenética que é o médico de Brooker.

No episódio em causa, Dawson chega ao limite de contribuir para a sua destruição corporal, devido ao facto de a sua relação com a dor adquirir contornos de prazer, em vez de permanecer numa hedionda tortura.

O poeta, no texto mencionado, também enaltece as entranhas, sublimando a sua fealdade, declarando as vísceras como lugar da verdade e moldando-se na metáfora da dança, pois esta realiza e gera um hibridismo no ser humano, ampliando os seus limites. A dança, em “Matadouro”, funciona como uma fuga e um êxtase, sublinhando Mendes de Sousa (2002:502) que o poema se origina nesta arte do movimento, que sofreu várias mutações ao longo das épocas, pela sua dimensão acrobática.

No mundo moderno, a arte da dança exaure e transcende os limites da elasticidade corporal, onde resulta que “o bailarino (...) vive a sua corporeidade à maneira de uma (...) rede móvel de conexões sensoriais que configura uma paisagem de intensidade” (Suquet,2015: 425), rebuscando formas ancestrais e rituais, onde artista e arte se fundem, numa bela e momentânea metamorfose.

Alicerçado na animalidade visceral que nos traz à memória o ritmo e movimento frenéticos e dionisiacos, o poema é impulsionado pelos gritos e pelo delírio do sujeito poético, tal como Dawson se deixa sucumbir pelo horrendo êxtase nirvânico provocado pela dor, culminando os seus corpos em autênticas telas sórdidas e horripilantes.

Dancei num matadouro, como se o sangue de todos os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o meu. Dancei até que em mim houvesse espaço para um poema (...) A luz desse sangue irradiava (...) atravessava-me os poros e fazia-me cantar o coração. Tratava-se de uma luz (...) cuja música, sem me passar pelos ouvidos, ia direita ao coração, que no dos animais acabados de abater por momentos encontrava um espelho ainda quente (...) Só num espelho assim saído há pouco das entranhas dum ser vivo se desenha a nossa verdadeira imagem, ao invés da frigorífica mentira onde é comum a vermos esboçar-se. Só esse espelho capta a espessa luz (...) capaz de arrancar-nos à treva e de dar cor à santidade. A luz do néon, ante aquela de que se esvazia o coração dum porco, é uma metáfora de impacto reduzido. A luz que das vísceras emana é a de deus (...) que resplandece nas carcaças em costelas onde é fácil pressentir as incipientes asas de algum anjo. O berro do animal que qualquer faca anónima remete à condição daqueles cujo sangue se escoia ao nosso lado é o único som a que dançar merece a pena. (Nava, 2002:181-182)

Fair to say his relationship with pain had shifted a little. (...) Now, he was into it. (...) He tried to hide it at first, but thanks to that little nublin, the more pain he felt, the more pleasure he got. (...) Soon as he jacks in, he feels it. (...) Figures he can ride that pain all the way through to nirvana. (Brooker & McCarthy, 2017)

A tortura provocada no corpo pelas duas personagens, escorchadas, atinge um grau extremo capaz de as tornar imunes à própria dor e alterar as percepções da realidade que a circunda, perdidas no remoinho dos seus delírios.

No episódio, Rolo relata, então, bizarramente que como Dawson não conseguia infligir mais dor em si mesmo, ensaia o comportamento nos seus pacientes, de maneira suave, embora aos poucos se vá tornando excessiva, chegando mesmo a contornos muito violentos em que já só vislumbra os seres humanos como meros voluntários dos quais pode arrancar as suas carnes e abandoná-los à sua sorte.

O motivo da dor postula o alcance infinito da pele, à semelhança do que sucede em Luís Miguel Nava, no poema “Paisagem Citadina”, no momento em que o sujeito poético abre o poema com os versos “A pele por fulgurantes/instantes muitas vezes abre-se até onde/seria impensável que exercesse/com tão grande rigor o seu domínio.” (Nava, 2002: 161). Carne magoada, mas liberta pela dor, num sacrifício necessário à exortação do interior do ser humano.

Ainda na mesma obra, no poema “O Corpo Espacejado”, a personagem sofre, do mesmo modo, uma desintegração do corpo, de onde jorra sangue e em que permanecem cicatrizes, gerando um fragmento humano, quase reduzido a pó.

la-se de dia para dia espacejando. As várias partes de que só por abstração se chegava à noção de um todo começavam a afastar-se umas das outras. (...) luminosas cicatrizes cujo brilho, transmutado em sangue, lentamente se esvaía. Ele mais não era, nessas ocasiões, do que um morrão, nas cinzas do qual, quase imperceptível, se podia no entanto detectar ainda a palpitação das vísceras (...) Resolveu então plastificar-se. Principiou pelas extremidades, pelos dedos das mãos e pelos pés, mas passado pouco tempo eram já os pulmões, os intestinos e o coração o que minuciosamente ele embrulhava em celofane (Nava, 2002:166)

A ‘solução’ da personagem de Nava, como lemos nos últimos versos, é tentar juntar as partes do corpo artificialmente, num aflitivo enrolar em papel celofane, que aqui assume as funções de uma nova pele, artificial.

Ainda em “Black Museum”, na terceira narrativa levada a cabo por Rolo Haynes, que tem como protagonista Clayton Leigh, Brooker explora, mais uma vez a tortura; esta é a história que suporta todo o episódio, pois no final, descobrimos que a visitante do museu, Nish, tem, desde o começo, um maquiavélico plano de vingança contra Haynes, devido à sua cruel atitude para com o seu pai, Leigh. O protagonista do relato é apresentado pelo proprietário do museu, de maneira desdenhosa e satírica: “he’s a kind a mopey these days. Cuts kind of a pathetic figure. (...) it his him, or a fully conscious upload of him” (Brooker & McCarthy, 2017); Leigh, homem acusado de homicídio e sentenciado à pena de morte, inocentemente, mesmo depois da sua morte física, cai nas garras de Haynes, que perpetua a sua injusta condenação.

Na época do acontecido, Rolo, já destituído do seu trabalho como cientista, decide criar o museu; ao saber do irreversível fado de Clayton, depressa o escolhe para principal atração do seu obscuro gabinete de curiosidades, manipulando-o e iludindo-o para aceitar a proposta do desenvolvimento de um holograma seu. Haynes eleva o pai de Nish ao estatuto de espectro, colocando-o num eterno purgatório. A tortura, na última história de *Black Museum*, não é autoinfligida, como no caso de Peter Dawson, mas praticada por múltiplas personagens a um outro.

A objetivização banal do torturado vai adquirir um poder obsessivo sobre a ação cometida, já preconizada na loucura desenfreada de Haynes, acentuada ainda mais por parte dos visitantes quotidianos do museu, funcionando como perfeitos carcereiros.

Torture is in its largest outlines the invariable and simultaneous occurrence of three phenomena which, if isolated into separate and sequential steps, would occur in the following order. First, pain is inflicted on a person in ever-intensifying ways. Second, the pain, continually amplified within the person’s body, is also amplified in the sense that it is objectified, made visible to those outside the person’s body. Third, the objectified pain is denied as pain and read as power, a translation made possible by the obsessive mediation of agency. (Scarry. 1985:28)

O pai de Nish será alvo de uma permanente e infinita tortura, pois Rolo recria a sua execução na cadeira elétrica, o que destroça por completo e irreversivelmente a sua consciência, transferida para o holograma. Leigh termina transformado num fragmento vegetativo, sem mesmo reconhecer a sua própria filha, estado retratado por Nish como “not dead but hardly alive either” ou “like a docile animal” (Brooker & MacCarthy, 2017). Haynes, o proprietário, faz a descrição do efeito do mecanismo doentio que constrói, relatando que é “a perfect recreation of exactly how the agony of electrocution feels. Every

volt simulated for real. (...) his mind perpetually experiencing that beautiful pain. Stuck forever in that one perfect moment of agony. Always on. Always suffering.” (Brooker & MacCarthy, 2017), num acesso de prazer e excitação sinistras. Como se isto não bastasse, para incitar ainda mais a multidão curiosa do monstruoso gesto, Haynes oferece como brinde uma espécie de *souvenir*, onde se pode vislumbrar o rosto agónico de Leigh. O *freakshow* volta ao espaço doméstico, na forma de um fragmento, para ser contemplado e vislumbrado, sempre que desejado.

Certa personagem de *Vulcão*, nos versos d’ “O Grito”, é relegada a um destino aparentemente semelhante ao da personagem de Brooker, a tortura, transmitindo o mesmo tipo de sensações nauseantes, agónicas, num ciclo de aversão constante. Não sabemos se, tal como Leigh, a personagem não teve a sua cota parte de responsabilidade no acontecido, mas percebemos que irá sofrer horrores devido a um artefacto maquínico:

Todo o seu corpo estremeceu. O que ele desde sempre receara acabara de ocorrer (...) Tapou os ouvidos com as mãos. (...) O que esse sinal lhe transmitia deixava-o aterrado. Acabara de ser posta a funcionar uma engrenagem que a partir de agora nada nem ninguém, e muito menos ele, iria alguma vez poder travar, um mecanismo de que ele próprio iria inapelavelmente ser a maior vítima. (Nava, 1994:31)

O corpo torturado, de forma consciente, tanto em Nava como em Brooker, apesar da libertação, incorre num paradoxo, pois necessita outra vez de se reconstituir para continuar a viver, mesmo sentindo o excesso da dor sobre a sua pele. Para atingir de novo o sublime necessita, mais uma vez, do grotesco e vice-versa, numa génese infinita e cíclica; assim o corpo das figuras do poeta e do argumentista transcendem-se, seja através da dança ou da tortura voluntária ou infligida por outrem, alcançando os seus limites e os seus estados metamórficos revestidos de beleza e fealdade.

3.2 Identidade monstruosa contemporânea

O mundo contemporâneo, como temos visto ao longo deste estudo, carrega frequentemente consigo um halo de desconhecimento e temor, envolvendo as dimensões mais obscuras do indivíduo. Doravante, surgem novos conceitos ou novas interperlações de motivos já conhecidos, que amparam o sujeito na busca da sua identidade extraviada, procurando evitar que se afunde no seu buraco negro quotidiano.

O motivo do fragmento é dos mais emergentes na cultura pós-moderna. Associada ao motivo especular, a fragmentação dá origem a um duo desconcertante, onde a profundidade do espelho, há muito 'adormecido', se rasga para desvendar alguns dos seus mais sérios 'olhares'. A estes dois motivos junta-se também o motivo da metamorfose, pois em cada fissura e em cada reflexo, vemos sempre um 'outro' em processo transformativo.

Entre vários outros, estes motivos estão bastante presentes na poesia de Luís Miguel Nava e na série televisiva *Black Mirror*, intensificados dentro de um pensamento contemporâneo que tende a considerar a possibilidade de um corpo 'em devir'.

A produção angloamericana, como refere Nuñez Sabaris (2018:366), interroga o ser humano sobre as questões mais transcendentais acerca da sua identidade e da sua relação com os seus demais, pois "confronta al espectador con su propia alteridad" (Sannazzaro, 2012:189); o mesmo se pode dizer da obra, aqui analisada, de Luís Miguel Nava, não esquecendo, como é óbvio, os diferentes matizes e abordagens de cada uma.

3.2.1 Fragmento

A fragmentação, na sua essência, segundo João Barrento (2010:63), é moderna, também podendo acontecer que a dita modernidade interiorize o fragmento como seu componente ou como sua metáfora. De um modo ou de outro, o fragmento é sempre “more than a tragedy” (Nochlin, 1994:8), ou seja, uma perda para a qual não existe um retorno, pois o fragmento permanece, eternamente, como um ente decomposto e inacabado.

A Revolução Francesa teve um papel importante na gestação e difusão do conceito de fragmento, pois vários artistas evocaram nas suas obras o passado e as suas formas repressivas (cf. Nochlin, 1994); na sequência da invenção da guilhotina e das repercussões temáticas que ocasionou nas várias artes multiplicaram-se neste período as representações da destruição de estátuas de soberanos, cujas partes do corpo, mutiladas, se expuseram em diferentes espaços artísticos da época.

Mais tarde, com o Modernismo e as Vanguardas, artistas como Degas, Van Gogh ou Cézanne, retomam nas suas obras a metáfora do fragmento, aspirando a reaver uma totalidade extraviada ou, originando textualidades assumidamente inorgânicas; na época pós-moderna, a fragmentação é valorizada em múltiplos trabalhos artísticos, a exemplo das fotografias como os de Cindy Sherman ou Robert Mapplethorpe, ainda que segundo uma nova lógica de hibridismo e montagem, caraterizadora da estética apropriacionista da contemporaneidade.

Na verdade, muitos textos artísticos modernos, em especial os ditos de vanguarda, não só representam essa fragmentação ao nível das identidades físicas e psicológicas das personagens, mas são também em si mesmos atingidos por ela, perdendo a sua coesão sintática e apresentando-se como ‘montagem’ inorgânica de segmentos textuais (cf. Burguer, 1993). A arte surgida a partir do século XX não procura uma narratividade linear nem aspira à perfeição clássica, embora possa utilizar as formas clássicas, entre outras, como em material para experiências de reescrita da tradição em contexto contemporâneo.

“Identidade” pequeno poema de Nava, ilustra o ritmo frenético e esquizofrénico da nossa época, apoiado no motivo da velocidade; nele, o sujeito poético confessando que existem “momentos em que «sou» mais do que noutros, em que, se assim pode dizer-se, tenho a minha identidade acelerada” (*O Céu sob as Entranhas*, 1989:180), remetendo para o facto de nunca nos conseguirmos definir como um ser humano equilibrado, alternando sempre entre extremos quer mais excessivos, quer mais retardados.

A identidade funde-se com o corpo que é corrompido e “atravessado pelas sombras da morte” (Almeida, 2002:142) e que parece não ter outra solução a não ser desmantelar-se, porque não consegue

harmonia no seu todo. Os 'momentos', como diz o mesmo sujeito poético, já pressupõem uma fragmentação, enquanto unidades separadas, com interrupções e não um *continuum* linear.

Vulcão, na mesma linha de *O céu sob as entranhas*, mostra um indivíduo esmagado pelo peso do mundo, o que culmina na sua decomposição em fragmentos, "crateras escavadas no espírito" (Nava, 1994:25), como afirma o sujeito poético de "Recônditas Palavras". O impacto da palavra 'cratera' é desde logo notável, pois supõe algo vasto e profundo, um obstáculo assustador, do qual nenhum ser humano quer ser vítima, medindo aqui a palavra o tamanho do estado fragmentário.

Do mesmo modo, no poema de Nava "Aliança" (*Vulcão*, 1994:46), o poeta apresenta mais uma vez uma figura masculina perdida num abismo identitário. A personagem está inserida num buraco metafórico, padecendo de um estado letárgico, envolvida na espiral das suas desmanteladas vivências.

No poema, não se vislumbra nada mais que "o deserto, uma enormíssima extensão de areia refulgente perturbada aqui e além" só se presentindo "o surdo esforço dos sentidos abraçando as profundezas", culminando numa "faixa intercalar dum sonho à beira doutro sonho mais profundo e radical". Os constituintes do sujeito, quer físicos, quer psicológicos, estão espalhados pelo vasto espaço infinito, acompanhando um estado de inconsciência e transe profundo; embora a personagem dê a ideia de querer libertar-se desse estado, devido ao esforço apontado, o mesmo esforço é paradoxal, pois não se revela, levando-nos a crer que parte da figura quer ser engolida pelas profundezas do calor do deserto, em vez de preferir voltar à realidade da superfície:

Para quem o contemplasse, a primeira sensação era dum homem que trouxesse a roupa soterrada, mergulhada algures num poço com cujas profundezas o seu corpo tivesse estabelecido inverosímeis relações de convivência. Se alguém lho pedisse, ele poderia tentar trazê-la à superfície, mas a profundidade a que ela se encontrava era de certa forma estrutural, constituindo assim (...) raros elementos (...) sob cujas raízes se presente o surdo esforço dos sentidos abraçando as profundezas. (Nava, 1994:46)

A ideia de identidade fragmentada, desenvolvendo-se até ao limite do vazio, está também bem presente em "Playtest", com o destino irremediável do protagonista, que resume uma total perda de identidade. Como explicado acima, no primeiro capítulo deste estudo, a personagem acaba por ser vítima fatal das consequências de uma tecnologia altamente moderna, que é implantada no seu corpo.

Cooper é um jovem norte-americano que decide viajar pelo mundo, após a morte do seu pai, vítima da doença de Alzheimer, e também para escapar ao convívio e à relação conturbada que tem com

a sua mãe; a decisão de partir à descoberta do mundo é desencadeada pela doença da qual o seu progenitor foi vítima, pois existem fortes possibilidades de o mesmo acontecer com Cooper, o que o faz ter o desejo de armazenar o maior número de vivências possíveis na sua memória, mesmo que mais tarde, estas desapareçam completamente da sua mente.

Deste modo, o protagonista deste episódio de *Black Mirror* empreende o seu périplo ao redor do globo, até se encontrar em Londres, onde fica sem recursos monetários para voltar aos Estados Unidos. Não querendo recorrer à mãe, a fim de pedir ajuda, Cooper, através de uma aplicação que utiliza para procurar um emprego temporário, descobre que uma conceituada empresa de videojogos está à procura de uma cobaia para testar um protótipo de um novo jogo que desejam lançar no mercado; sem hesitar, Cooper disponibiliza-se para realizar o trabalho proposto.

Vítima das suas memórias e dos seus fantasmas projetados e espaçados em fragmentos, no decorrer da experimentação do jogo, que decorre num tempo mínimo de quatro segundos, Cooper cai numa espiral esquizofrénica, onde acaba por suspirar para si mesmo “I’m so fucked up” (Brooker & Trachtenberg, 2016); este é um momento de vulnerabilidade extrema, que exponencia o impacto representativo da paisagem psicológica da personagem.

Cooper é assombrado e atormentado pelo seu passado, tal como o sujeito de “Atrás de Si”, poema de Luís Miguel Nava, pois a figura “deixa atrás de si sulcos abertos na vida” (1989:178); a vida do sujeito poético é uma manta de retalhos por remendar e, segundo nos parece, vai permanecer dessa forma, pois buscar uma solução torna-se insustentável.

Tanto as figuras do poeta português, como a personagem de Brooker tentam escapar ao seu espaço, refugiando-se em novos mundos que julgam fazer-lhes esquecer os seus espectros interiores; no entanto, não há solução, pois esses mesmos materializam-se onde quer que vão, distorcendo toda a paisagem real e luminosa numa perfeita e bizarra escuridão. Mesmo sendo fragmentos e estando dispersos, ou porque o são e estão, impedem um sentido unário e estável de identidade.

3.2.2 Espelho

Motivo cada vez mais complexo na estética contemporânea, numa constante amálgama com a questão fragmentária, o espelho já deixou de ser um artefato em que o homem podia confiar para tentar distinguir algum traço da sua identidade. O espelho apresenta-se recorrentemente como “um fenômeno-limiar, que marca os limites entre imaginário e simbólico” (Eco, 1985:12), o que faz com que não se saiba se o que é representado no outro lado corresponde à nossa figura ou simplesmente a uma projeção dos fantasmas interiores que tentamos esconder.

Sabine Melchior-Bonnet diz-nos que o homem se olha ao espelho “para se ver, mas o espelho em que ele se mira transmite-lhe, para lá das aparências, um conhecimento enigmático e transfigurado de si próprio” (2016:159); daqui decorre para o sujeito uma total esquizofrenia dos sentidos, pois não é isso que procura, mas sim o seu reflexo mimético. Apesar de poder representar a mais perfeita simetria do ser humano, o espelho também é o indicador do estado mental de quem nele se reflecte, provocando alucinações distorcidas da identidade interior de cada um.

Muitos autores modernos focavam já no motivo do espelho especial atenção, principalmente escritores associados a temáticas mais sombrias e perturbadoras como é o caso de Edgar Allan Poe. No seu conto “William Wilson”, onde o narrador-personagem é confrontado com a existência de um duplo seu, o espelho é o elemento fundamental para o choque identitário:

A large mirror – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and, as I step up to it in extremity of terror, mine own image (...) advanced to meet me with a feeble and tottering gait.” (Poe, 2011: 282)

O genérico de *Black Mirror* mostra um ecrã/espelho negro “que no se puede mirar” (Martinez, 2012:16) e se quebra, o qual dá o nome à produção televisiva, não nos deixando contemplar qualquer reflexo. A abertura da série representa uma tela que não é transparente, nem pura, mas sim enigmática, pois está desfuncionalizada e reduzida a uma pura opacidade, o que, aliando-se aos recursos sonoros, provoca um sentimento de desconforto no espectador.

Em “Playtest”, Cooper é vítima do choque especular durante uma das suas projeções, quando Katie, que o guia durante a experimentação do jogo, o interpela, agressiva, sobre a sua própria imagem no espelho: “Look in the mirror behind you. Do you recognise yourself? Do you even know you’re looking at? Soon you won’t be anything. (...) You’re going nowhere. (...) Straight into oblivion. You deserve it.”

(Brooker, Jones e Schur, 2016); o protagonista vagueia por uma neurose cada vez mais alucinante, pois aos poucos tem consciência de que o seu rosto se torna cada vez mais estranho a si mesmo e que está a perder o sentido de tudo o que aconteceu até então.

Em *O céu sob as entranhas*, Luís Miguel Nava recorre algumas vezes ao motivo do espelho. Logo no poema de abertura, “University Parks”, deparamo-nos com a hipálage “vidros inquietos dos meus óculos” (1989:155); o sentimento de inquietação é transferido para o material inerte, o vidro, quando sabemos que o desconforto sentido pelo sujeito poético atinge os olhos, abrigados pela lente transparente dos óculos, a qual reflete a sensação interior de algo que incomoda o sujeito. Aqui, o vidro não realiza propriamente a função de um espelho, pois não reflete a fisionomia do indivíduo, mas sim o seu íntimo, pelo que poderemos falar de uma busca por uma transparência interior.

Mais adiante, especificamente em “Outro Rio”, a personagem criada por Luís Miguel Nava dá-se conta da existência de um espelho “onde a imagem do (...) rosto incorpora a eternidade, mas os olhos (...) não (...) permitem vislumbrá-lo” (Nava, 2002:195). A figura sabe que o seu futuro está representado no espelho, mas não consegue deslindá-lo, o que a aproxima, mas também a afasta da personagem de Charlie Brooker, Cooper, pois, embora também esteja envolta pela névoa e não se reconheça no seu transtornado reflexo, o jovem sabe como é o seu rosto, emparedado do outro lado.

Situação idêntica sucede no mesmo livro de Nava, quando no poema “Lembrança de A. Morin”, o sujeito poético não consegue ver o seu reflexo no espelho, desta vez devido a “uma dessas distorções a que é costume (...) ser atreito” (Nava, 2002:203); o rosto está lá, mas distorcido, como uma representação expressionista onde geralmente as figuras apresentassem o seu corpo devorado e quase desaparecendo numa massa gelatinosa e imperceptível.

Peter Dawson, em “Black Museum”, o médico que vê a sua vida destruída devido à touca cerebral, inventada pelo narrador do seu relato, Rolo Haynes, também vê, por breves momentos, o seu rosto no espelho da sua casa de banho; a expressão é de estranheza, pois observa o seu rosto macerado pela sua auto-mutilação. No entanto, aparte esse pequeno momento da sua consciência, não sabemos se se reconhece ou não, pois o desejo pelo autoescorchamento revela-nos uma identidade já devastada, quase já não sendo um ser humano, mas um amontoado de feridas e marcas grotescas, que se arrasta pelos espaços quotidianos.

O motivo do espelho admite assim interpretações várias, seja pela sua correspondência metonímica com o vidro, imprescindível à sua construção material, seja de modo metafórico. O espelho reflete na escrita ou no ecrã, mesmo se embaciado por uma neurótica contemporaneidade.

3.2.3 Metamorfose

James Elkins crê que a metamorfose “exists as an idea” (1999:26) que vai acabar por resvalar na nossa organicidade, por muito que no início possa surgir apenas no foro psicológico. Tal como a monstruosidade, a metamorfose é um conceito muito complexo, não se definindo estavelmente ao longo das eras, o que o torna objeto de estudo e fascínio em todas as artes.

Na antiguidade, Ovídeo conferia à metamorfose uma espécie de desejo de modificação apoiado na consciência de alguma paixão humana; depois de Ovídeo, vários autores gregos e helénicos, como Apolónio de Rodes ou mesmo Homero, debruçaram-se igualmente sobre o conceito. Mais tarde, no século XIX, devido ao desenvolvimento dos estudos antropológicos, o motivo foi abordado sob a ótica dos primórdios da mitologia grega, ainda que revestido dimensão literária folclorizante.

O conceito de metamorfose também se adaptou-se à ontologia contemporânea do ‘devir’ e do performativo; aqui podemos referir, a título meramente ilustrativo, dois casos específicos da literatura portuguesa - Agustina Bessa-Luís e Herberto Helder. Bessa-Luís, juntamente com a artista plástica Graça Morais, revisita, em *As Metamorfoses* (2007), as mulheres das suas obras, inspirando-se em Ovídeo, para representar as diversas mutações que as suas protagonistas sofrem ao longo das suas complexas narrativas. Mas já em 1964, Herberto Helder, no seu texto «Retrato em Movimento» (publicado inicialmente no primeiro número da revista *Poesia Experimental*), narra como a realidade pode realizar inúmeras mudanças e números de prestidigitação, exigindo de um pintor um outro tipo de fidelidade que não aquela fundada meramente no observável.

Também Luís Miguel Nava explora, tanto em *O céu sob as entranhas* como em *Vulcão*, estados metamórficos distintos, tal como Charlie Brooker, em *Black Mirror*.

No poema “O Secretário”, Nava dá-nos conta da presença de um ‘outro’ que o próprio poeta gerou; refere até que poderá ser esse ‘outro’ quem dá asas à escrita que empreende, deixando-o discorrer sobre o papel, não o rejeitando, mas aceitando-o como parte do seu ser e confundindo-se com o mesmo, pois não apresenta qualquer descrição física do ser em questão:

Gerei dentro de mim, sem que disso tenha tido consciência desde o início, uma espécie de filho que depressa em muitas circunstâncias veio a tomar o meu lugar. (...) Como se ele me lesse no espírito o que eu gostaria de escrever, antecipava-se-me, tendo sido assim que, entretanto, a mim vi atribuídos livros cuja autoria lhe pertence. (...) Vê-se que se trata, se não duma criança, pelo menos dum adolescente,

o seu autor. Não é sequer possível saber qual de nós neste momento faz correr sobre o papel a esferográfica, de tal forma mesmo aos meus olhos ele se faz passar por mim, levando a astúcia ao ponto de se invectivar.

(Nava, *O céu sob as entranhas*, 1989:157)

A metamorfose, neste poema, é demarcadamente psicológica, pois faz-se por meio de uma escrita adolescente e não menos de forma física, reiterando uma alteridade implícita, em que se verifica pois há uma preocupação com o dito 'outro' que irrompendo do poeta e ao qual confere a mais tranquila liberdade no seu ofício.

Também podemos afirmar que Cooper, em "Playtest", através das projecções das suas memórias, sofre uma transformação psíquica, mesmo num curto espaço de segundos, pois o bastante para que todas as suas recordações perturbadoras aflorem.

Contudo, *Black Mirror*, neste episódio engendra um estado metamórfico em que não é Cooper o objeto transformado, mas sim as pessoas que traz na memória, como o caso do seu colega de escola e a rapariga que conhece no dia anterior, num bar. O colega de escola do protagonista faz a sua aparição com trajes de época, condizendo com o cenário alternativo em que Cooper se encontra, e a rapariga, Sónia, num desejo ilusório, surge para o salvar; mais tarde, ambos, embora em tempos diferentes, se transmutam num monstro aracnídeo projetado pelo jovem, tentando atacá-lo.

A luz, motivo recorrente em Luís Miguel Nava, também é percebida como agente de uma alteração corporal que pode desencadear numa metamorfose. "Insónia", ainda do livro *O céu sob as entranhas*, é um texto poético em que uma determinada figura vê o seu corpo físico num estado de desvanecimento o qual, segundo o sujeito poético, pode "reduzir-se a um núcleo ou expandir-se em círculos" (Nava, 1989:164), desde que exista luminosidade por perto. Quanto mais não seja, a luz é sempre um desenhador de contornos e sombras, mesmo que estes se revelem disformes.

Já em *Vulcão*, Nava demonstra uma metamorfose física, ao fazer surgir um desconcertante e misterioso poema em prosa, quase um conto, no qual figura uma personagem, da qual não sabemos o sexo, sendo só descrita como uma criatura que passa por um processo de desaparecimento corporal.

A pessoa sentia-se, por assim dizer, diminuída e, embora no imediato ninguém pudesse apontar-lhe a mais pequena alteração no aspecto físico ou nos modos, a breve trecho aquela inexistência começou a acentuar-se, ao ponto de, ao caso de algum tempo, o pouco de alma que ainda lhe restava já nem dar para cumprir as mais elementares funções vitais. (...) Na cama onde entretanto continuava a definhar

(...) o aspecto que ela agora apresentava em tudo divergia do que outrora fora o seu. O corpo começara a ocupar o espaço que a alma ia deixando devoluto e adquiriria, assim, uma forma inesperada e algo perturbante. Dir-se-ia, exposto no lençol, às vezes uma enorme pálpebra ou gengiva entre alguns dentes e cabelos, outras uma entranha de tal modo reluzente” (Nava, “Os Comedores de Espaço”, *Vulcão*, 1994:34-37)

O dano corporal é feito a partir da alma, misturando-se com órgãos físicos, funcionando ambos os elementos (material e imaterial) numa troca de energia cósmica, na qual a luz tem, como em outros textos do poeta português, um papel relevante. Embora faça o corpo da personagem desaparecer, Nava transcende-o, realizando assim uma metamorfose que roça os limites do sobrenatural.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo foi sempre a principal marca material do indivíduo, mesmo se o ser humano nem sempre teve uma clara consciência de o possuir. Ao longo das mais variadas épocas, o nosso aspeto físico adaptou-se, melhor ou pior, ao espaço circundante - frequentemente por força de 'domesticações' culturais e político-sociais - quer o escondêssemos por pudor social ou religioso ou o expuséssemos completamente, a fim de servir de tela para as mais diversas experimentações culturais e artísticas.

Na contemporaneidade, o homem foi desenvolvendo uma ligação mais direta com o seu corpo, que passou a entender fora do regime metafísico da 'dádiva', reclamando-o como propriedade individual e imprimindo-lhe a sua 'assinatura'. Ainda que reclamar um corpo e uma identidade próprios possa continuar a implicar algum tipo de violência ou de ferocidade, traduzida na destruição da sua própria matéria orgânica, para uma posterior reconstrução a partir dos seus restos, dos seus retalhos e fragmentos. O desejo de uma nova percepção e configuração corporais que caracteriza em larga medida a consciência identitária contemporânea passa frequentemente por uma vontade de superação dos limites físicos do corpo e/ou pela sua inscrição no universo 'cósmico' do qual faz parte, uma inscrição não raro mediada pelo órgão principal do corpo humano, a pele. Assim nascem novas figurações do corpo e, uma nova abertura à materialidade do ser humano acolhida pelo mundo contemporâneo.

Embora a época pós-moderna esteja repleta de sujeitos em crise, atemorizados pelos seus medos e angústias e apesar de estes sentimentos serem do foro mental ou psicológico, de uma maneira ou de outra acabam por materializar-se na fisicidade do ser humano, como meio de extravasamento; ao buscarem uma forma de libertar os seus monstros interiores, saturados de encarceramento, abrem as portas - através de uma estética do grotesco e de uma animalidade que ressurge - a uma estranheza e a uma alienação interior na qual o sujeito se vai afundando.

O conceito de monstruosidade, entendido como desvio a um padrão de normalidade física, psíquica e/ou comportamental, já não surge, como antes, através dos seres fabulosos ou 'monstruosos' convencionais como os vampiros ou os lobisomens, mas decorrem de um realismo monstruoso que toma sobretudo forma através das ações diárias do próprio ser humano, envolvido nas transformações do seu quotidiano e no progresso da sua época.

Como constatado neste estudo, o desenvolvimento do mundo tecnológico é uma das causas do comportamento monstruoso levado a cabo pelo sujeito pós-moderno, pois este é absorvido pelo virtual e gere, a partir dele, a sua própria autocriação, através de diversas modificações ou biomorfismos; o indivíduo já quase não tem necessidade de processos metamórficos exteriormente impostos, deixando

no limite de possuir um corpo, pois tudo o que lhe importa, na maioria dos casos, é a consciência; desta forma, dá-se origem a ‘novos monstros’ que tanto são enaltecidos como, logo de seguida, abandonados.

A partir da poesia do poeta português Luís Miguel Nava, com as suas obras *O céu sob as entranhas* (1989) e *Vulcão* (1994), e de três episódios da série televisiva *Black Mirror*, concebida pelo argumentista britânico Charlie Brooker, conseguimos mostrar, nesta investigação, através de uma perspetiva comparatista, apoiada numa abordagem intermedial e transmedial, que os novos repertórios narrativos contemporâneos refletem e ajudam a deslindar de uma forma mais clara estas novas temáticas ainda complexas e pouco compreendidas.

A estética grotesca e os motivos analisados (fragmento, espelho e metamorfose) denotam elementos fantásticos, articulando-se com este modo narrativo, desvalorizado em tempos, mas ressurgido na contemporaneidade por vários artistas, como Nava e Brooker. Apesar de constatarmos que existem poéticas e óticas criativas diferentes entre o poeta português e o argumentista britânico, percebemos que as figuras de um e as personagens de outro procuram ambas construir a sua identidade num mundo pós-moderno, rodeado de caos; para isso precisam de uma configuração que “desrealiza irremediavelmente o real” (Simões, 2007:79) e lhes permita conhecerem os seus limites e penetrarem em novos mundos e dimensões até agora considerados impossíveis.

Luís Miguel Nava e Charlie Brooker, apesar de distanciados pelos média, pelos géneros e pelas poéticas que privilegiam, aproximam-se no universo artístico contemporâneo, apresentando alternativas de conceptualização e figuração do corpo e da identidade humanas, baseadas no tema da monstruosidade. A proposta de leitura comparada apresentada neste estudo, exercendo-se entre as distintas esferas culturais aqui analisadas, a literatura e as séries televisivas, é, como sabemos, ainda pouco habitual. Muito terá ficado, por isso, por dizer e novas investigações permitirão explorar este campo interartístico e intermedial, tão tipificador da própria ontologia da pós-modernidade.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1 Textos literários e televisivos analisados

Brooker, C. (2011). *Black Mirror*. U.S.A: Netflix.

Helder, H. (1996). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Nava, L. M. (2002). *Poesia Completa 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote.

Nava, L. M. (1994). *Vulcão*. Lisboa: Quetzal.

Poe, E. A. (2011). *Tales of Mystery and Imagination*. London: Collins Classics.

Shelley, M. (2008). *Frankenstein*. Oxford University

5.2 Bibliografia teórico-crítica

Agamben, G. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.

Agamben, G. (2002). *O Aberto O Homem e O Animal*. Lisboa: Biblioteca de Filosofia Contemporânea.

Aguiar e Silva, V. (1988). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

Almeida, B. P. (2002). *Transição Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Álvares, C. et alii (org.) (2017). *Figuras do Animal Literatura Cinema Banda Desenhada*. Braga: Húmus.

Amaral, F. P. (1992). Luís Miguel Nava O céu sob as entranhas. In *Colóquio Letras* (pp. 379-381). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Anderson, P. (1998). *As Origens da Pós-Modernidade*. Lisboa: Edições 70.

Andresen, S. M. B. (1975). *O Nu na Antiguidade Clássica*. Lisboa: Portugália.

Baetens, J. e Sánchez-Mesa, D. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en en cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*. In *Narrativas transmedia, hipermedia e intermedia, teoría e crítica, Troleliás* (pp. 6-27). Universidad de Zaragoza.

Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC.

Barrento, J. (2010). *O Género Intranquilo - anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2010). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.

Branco, S. (2019). Séries de televisão: Estética, Visionamento Atento e Escrita Crítica. In *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* (pp. 32-40). Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Bürger, P. (1993). *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.

Burke, E. (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo: Papirus/UNICAMP.

Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.

Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. In *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19-37). Lund: Intermedia Studies Press.

Corbin, A., Courtine, J. J. e Vigarello, G. (dir.). (2015). *História do Corpo*. 6 volumes. Círculo de Leitores.

Da Vinci, L. (2005). *El Tratado de la Pintura*. Lisboa: Alcalá.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon Logique de la Sensation*. Paris: Seuil.

Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP.

Descartes, R. (2009). *As Paixões da Alma*. Lisboa: Fim de Século.

Echauri-Soto, G. (2016). *Black Mirror*, McLuhan y la era digital. In *Razón y Palabra* (pp. 885-906). México: Universidad de los Hemisférios.

Eco, U. (dir.). (2007). *História do Feio*. Algés: DIFEL.

Eco, U. (1985). *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL.

Elkins, J. (1999). *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*. Stanford CA: Stanford University Press.

Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal.

Gil, A. e Pardo, P. (2018). Introdução Intermedialidad. Modelo para Armar. In *Adaptación 2.0. Estudios Comparados sobre Intermedialidad* (pp. 13-38). Binges: Orbis Tertius.

Goldhill, S. (2004). *Amor, Sexo e Tragédia. A contemporaneidade do classicismo*. Lisboa: Alêtheia.

Guida, A. (2017). Pós-Humanismo e Imortalidade ou o Jogo da Imitação. In *REVELL – Revista de Estudos Literários* (pp. 191-206). Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul.

Herrero Cecilia, J. (2000). *Estética y Pragmática del Relato Fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha.

Hutcheon, L. (1988). *Poética do Pós-Modernismo História Teoria Ficção*. Rio de Janeiro: Imago.

Kayser, W. (2003). *O Grotresco*. São Paulo: Perspectiva.

Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du Corps et Modernité*. Paris: Presses Universitaires de France.

Lucena, J. e Sola, J. (2014). Pensamiento pop en *Black Mirror*. El monstruo y su linchamento. In *DOXA* (pp. 85-107). Universidad de Alicante.

Mariano, M. R. (2005). Algumas Reflexões sobre o Grotresco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosh. In *O Grotresco Temas* (pp. 55-62). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

Martelo, R. M. (2004). Aproximações ao sublime na poesia de Luís Miguel Nava. In *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea* (págs. 200-211). Porto: Campo de Letras.

Martelo, R. M. (2001). Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto). In *Cadernos de Literatura Comparada* (pp. 42-59). Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Martínez, J. e Ortega, S. (2019). El ecosistema mediático de la ficción contemporánea: relatos, universos y propiedades intelectuales a través de los *transmedia worlds*. In *Icono 14* (pp. 15-38). Madrid: Universidad Autónoma.

Martínez, J. B. (2012). El imaginario social del control mediático y tecnológico: la distópica *Black Mirror*. In *IV Congreso Internacional de Comunicación Social*. Canarias: Universidad de La Laguna.

Meindl, D. (2005). The Grotesque: Concepts and Illustrations. In *O Grottesco Temas* (pp. 7-12). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

Melchior-Bonnet, S. (2016). *História do Espelho*. Lisboa: Orfeu Negro.

Nava, L. M. (2004). *Ensaíes Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Nochlin, L. (1994). *The Body in Pieces The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames and Hudson.

Núñez Sabarís, X. (no prelo). Cultura digital y narrativas distópicas: de la minificción en red a *Black Mirror*. In *Epifanías de la Brevidad Microformas Literarias y Artísticas en la Red*. Madrid: Visor Libros.

Núñez Sabarís, X. (2018). Retratos Mínimos: Elipsis, Deformidad y Dualidad en el Microrrelato. In *El retrato literario en el mundo hispánico* (pp. 361-384). Zaragoza: Prensas de la Universidad.

O'Reilly, S. (2009). *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.

Rajewski, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In *Intermedialités Histoire et Théorie des Arts, des Lettres e des Techniques* (pp. 43-64). Université de Montréal.

Reis, C. (2014). Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. In *Estudos Literários* (pp. 43-68). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

Ribeiro, E. (2018). Los *Nuevos Retratos*: Proyectos Identitarios y Cartografías de la Representación en el siglo XXI. In *El retrato literario en el mundo hispánico* (pp. 331-360). Zaragoza: Prensas de la Universidad.

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

Sannazzaro, J. (2012). *Black Mirror*: la ciencia ficción como punta de lanza para una reflexión ética de los usos sociales de la tecnología. In *ArtefaCTOS* (pp.185-193). Universidad de Salamanca.

Scarry, E. (1985). *The Body in Pain The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.

Schiller, F. (1997). *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Sepinwall, A. (2015). *The Revolution was Televised*. New York: Touchstone.

Silvestre, O. (1997). Luís Miguel Nava ou o modernismo tardio de um discurso crítico. In *Relâmpago N°1* (pp. 125-143). Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava.

Simões, M. J. (2007). Fantástico como Categoria Estética: Diferenças entre os Monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge. In *O Fantástico* (pp. 65-81). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

Sousa, C. (2002). Matadouro, Luís Miguel Nava. In Osvaldo Silvestre (org.) *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa no século XX* (pp. 499-505). Lisboa: Cotovia.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Tucherman, I. (2012). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega Passagens.

Vasconcelos, R. (2009). *Campo de Relâmpagos - leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Vax, L. (1965). *La séduction de l' étrange*. Paris: Quadrige.

5.3 Referências da internet

Azzarello, N. (2015). "anish Kapoor paints fleshy resin + silicone series for lisson gallery, london", *designboom*. Milan, Beijing and New York.

<https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-lisson-gallery-03-27-2015/>

Marques, J. (2017). "Quem matou o poeta Luís Miguel Nava?", *Observador*. Lisboa.

<https://observador.pt/2017/09/29/quem-matou-o-poeta-luis-miguel-nava/>

<https://francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-14>

<http://marcquinn.com/artworks/meat-sculptures>

<https://www.mellissafisher.com/microbial-me>

Project, E. (2015). *Invisible you The Human Microbiome*. United Kingdom.

<https://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you-catalogue.pdf>