

António Pedro Baía Gaspar Santos Costa

***"My Life is My Own": A Sociedade e a
Destruição do Indivíduo em "The
Prisoner"***

Dissertação

Mestrado em Realização – Cinema e Televisão

SETEMBRO, 2022

António Pedro Baía Gaspar Santos Costa

**“MY LIFE IS MY OWN”: A SOCIEDADE E A
DESTRUIÇÃO DO INDIVÍDUO EM “THE
PRISONER”**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização – Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica de Isolino Alves de Sousa

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Porto, de de

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Dissertação se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Porto, de de

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Professor Isolino Alves de Sousa pela sua ajuda e paciência durante o processo de realização do trabalho e aos meus pais, Pedro Gonçalo Baía Ferreira da Costa e Elsa Maria Gaspar Santos, por me terem empurrado até ao término do projeto.

Uma nota de agradecimento também a Patrick McGoohan, pois sem a sua mente e perspetiva únicas, "*The Prisoner*" não existiria.

RESUMO

"MY LIFE IS MY OWN": A SOCIEDADE E A DESTRUIÇÃO DO INDIVÍDUO EM "THE PRISONER"

ANTÓNIO PEDRO BAÍA GASPAR SANTOS COSTA

PALAVRAS-CHAVE: The Prisoner, Televisão, Televisão Britânica, Séries, Televisão Anos 60, Séries Anos 60, Séries Século XX

RESUMO

Esta dissertação analisa a série britânica de 1967, "*The Prisoner*", dissecando os seus episódios mais importantes na procura do significado temático profundo da série. Nessa análise serão discutidos os temas sociais e políticos da série, particularmente o conflito central da série do indivíduo contra a sociedade que o rodeia, assim como o seu contexto cultural e os progressos que fez na narrativa televisiva. Para além disso, os episódios analisados serão discutidos pela sua interpretação das duas figuras centrais, o Número Seis e o Número Dois, assim como pela ocasional inovação narrativa.

OBJETIVO DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação procura analisar a série "*The Prisoner*", criada por Patrick McGoochan, com o intuito de expor os temas discutidos na maior parte dos seus episódios, com foco particular nos temas relacionados com o conflito entre o indivíduo e a sociedade. A série centra-se num homem que é feito prisioneiro numa comunidade secreta numa ilha e tem que enfrentar várias torturas e manipulações, tanto físicas e psicológicas, numa tentativa de escapar. Através desta estrutura, a série explora vários tópicos da sociedade e a forma como estes se relacionam com o indivíduo, com tudo desde política, à identidade individual, às influências de infância e à ostracização do indivíduo.

A análise será principalmente focada na forma como a série aproxima estes temas de uma perspetiva surreal e fantasiosa, mas com um centro firmemente crítico da sociedade e do lugar que todos ocupamos nela. Haverá também alguma análise dos clichés que definem muita da série e, quando necessário, de algumas das inovações narrativas ou visuais em certos episódios. Estas inovações serão colocadas num contexto cultural específico no que toca ao progresso da narrativa televisiva.

Também em discussão estará a história da televisão, com foco particular nas distinções entre os programas e táticas dos Estados Unidos da América e do Reino Unido. Será discutida a evolução e estado dos programas televisivos antes de "*The Prisoner*" e depois de "*The Prisoner*", sendo o ponto crucial de análise os elementos presentes na série que nunca tinham sido vistos até aquele ponto. Especificamente, as evoluções na narrativa televisiva que tinham acontecido antes da série, os elementos temáticos que diferenciavam "*The Prisoner*" dos seus congéneres na série de espião e as séries que pegaram nos avanços estilísticos que "*The Prisoner*" fez e o desenvolveram e trabalharam.

O ponto central na discussão do progresso que a série fez será a sua atmosfera surreal e o seu final controverso que abriu o caminho para futuras séries, vários anos depois, terem os seus próprios finais divisórios e ambíguos.

INDÍCE

Introdução.....	1
1. <i>"The Times They Are a Changing"</i> : A Televisão antes de <i>"The Prisoner"</i>	5
2. O Genérico: A Síntese de uma Série.....	16
3. <i>"Arrival"</i> : Estabelecendo o mundo.....	19
4. <i>"The Chimes of Big Ben"</i> : Desconfia Sempre.....	28
5. <i>"Free For All"</i> : Politiquices.....	35
6. <i>"The Schizoid Man"</i> : Quem Sou Eu?.....	44
7. <i>"Many Happy Returns"</i> : Não Há Nada Como a Nossa Casa.....	49
8. <i>"Hammer Into Anvil"</i> : O Indivíduo Contra-Ataca.....	55
9. <i>"A Change of Mind"</i> : Eu Contra Todos.....	64
10. <i>"Once Upon a Time"</i> : Desconstrução.....	69
11. <i>"Fall Out"</i> : É o Fim, mas o Momento foi Preparado.....	75
12. <i>"Well the Future for Me is Already a Thing of the Past"</i> : O que veio depois de <i>"The Prisoner"</i>	80
Conclusão.....	83
Bibliografia.....	88
Filmografia/ Videografia.....	92

Introdução

A narrativa fictícia televisiva é quase tão antiga quanto a própria televisão. Um dos primeiros programas a alguma vez passar num monitor televisivo (ou uma versão primitiva de um, pelo menos), em 1928, foi *The Queen's Messenger*, uma pequena peça de um ato adaptada de uma peça feita para rádio¹. É incrivelmente diferente do que seria considerado uma série de televisão moderna, mas aponta para a ideia de que um dos grandes "cantos" da televisão acabaria por ser a narrativa ficcional seriada para televisão (daqui para a frente referida como série de ficção). Como seria de imaginar, a série de ficção passou por muitas mudanças, com tendências prevalentes ao longo dos anos que se modificam até hoje.

Por exemplo, há um conceito que tem sido usado ultimamente em discussão artística, particularmente online, de que o mundo hoje vive uma "idade de ouro da televisão" em referência à qualidade e complexidade das séries televisivas produzidas, particularmente nos Estados Unidos da América². Este aparente aumento de qualidade tem variadíssimos fatores por detrás (principalmente a proliferação do "streaming" e o aumento na acessibilidade aos programas levando à facilidade de contar histórias mais complexas sem medo que os telespectadores não possam seguir), mas o ponto essencial que merece ser mencionado é que estas mudanças não caíram do céu, por assim dizer.

Séries como "*The Sopranos*", "*Breaking Bad*" ou "*Utopia*" são aclamados pelos seus usos revolucionários da televisão como meio artístico para transmitir histórias com moralidades complexas ou enredos que continuam de um episódio para o outro (ao contrário de narrativas episódicas, em que cada episódio pode ser visto isoladamente, com apenas pequenas mudanças ocasionalmente), mas os "saltos" que deram com a televisão moderna só foram possíveis por causa de trabalho feito por séries anteriores.

"*Babylon 5*", uma série de ficção científica lançada em 1994, já continha muitos dos elementos aclamados nessas séries, especialmente a sua narrativa serializada em que o enredo principal foi desenvolvido não só ao longo de vários episódios, mas

¹ PBS, (s.d.) - TV Milestones. Disponível em: <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/bigdream-tv-milestones/>. Consultado em 27 de setembro de 2022

² Meredith E. Safran, 2022 - "The Gods in Epic Television: The Homeric Cosmos in *Battlestar Galactica* (2003–2009)." in *Ancient Epic in Film and Television*. Amanda Potter e Hunter Gardner. Edinburgh: Edinburgh University Press pp.201-216

várias temporadas³. “*Twin Peaks*”, estreada quatro anos antes, já tinha “empurrado” a intensidade do conteúdo que podia passar na televisão por muito⁴. No entanto, voltando ainda mais atrás do que isso, havia já séries com elementos do que aí viria.

Particularmente durante o século XX havia um grande debate acerca do poder da televisão enquanto ferramenta artística versus a sua capacidade de ser um dispensador de propaganda⁵. Alguns acreditavam que a televisão não servia nenhum propósito além de propagar programação simples com mensagens que fortaleciam a hegemonia do país onde eram feitas, particularmente os E.U.A., sendo que o cinema era o verdadeiro lugar onde avanços artísticos eram feitos. Outros afirmavam a importância da televisão, não só como uma potencial fonte de informação, mas como um instrumento de criação artística onde novas narrativas podiam ser exploradas e podiam mais facilmente chegar ao público. Para ir ao Cinema, era preciso preparar-se, sair de casa, potencialmente ter de conduzir até ao cinema (dependendo da distância) e pagar pelo bilhete, enquanto a televisão punha o programa à frente do espectador sem qualquer trabalho da sua parte. Esta preguiça podia ser usada para transmitir mensagens socialmente importantes para o público e não há sítio melhor para ver isso do que no Reino Unido.

Apesar de existirem vários programas com mensagens sociais poderosas contadas com um cunho realista (algumas das quais serão mencionadas noutras secções), esta dissertação procura debruçar-se sobre uma série em particular que estreou em 1967 e que foi um dos grandes, mas tipicamente esquecidos passos para a evolução da série de ficção: “*The Prisoner*”.

A série foi criada em 1967 por Patrick McGoohan (que também protagonizou a série, assim como escreveu e realizou alguns episódios), na altura o ator televisivo mais bem pago do Reino Unido⁶ que tinha ganho fama a fazer uma série de espionagem chamada “*Danger Man*” (ou “*Secret Agent*” nos E.U.A.). Decidiu parar porque, nas suas próprias palavras, “*I’d made 54 of those and I thought that was an adequate amount*”⁷.

³ Sherryl Vint, 2008 - “BABYLON 5: Our First, Best Hope for Mature Science Fiction Television.” In *The Essential Science Fiction Television Reader*. J.P. Telotte. Kentucky: University Press of Kentucky pp.247-266

⁴ David Bianculli, 2010 - “Twin Peaks” in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky pp.299-306

⁵ Jean-Pierre Esquenazi, 2011 - *As séries televisivas*. Lisboa: Edição Texto & Garcia

⁶ Dennis Barker, 2009 - *Obituary: Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/14/television2>. Consultado em 26 de setembro de 2022

⁷ Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

No seguimento do final de "*Danger Man*", McGoohan tinha carta branca para fazer qualquer projeto em que estivesse interessado e escolheu (aparentemente) outra série de espões⁸. No entanto, como vai ser notado, McGoohan estava a utilizar um género popular para expor as suas ideias e perspetivas acerca da sociedade através de uma lente surreal e fantástica, mais ficção científica e fantasia do que série de espão propriamente dita.

O objetivo desta dissertação é analisar as várias maneiras como *The Prisoner*, utilizando um género de ficção televisiva popular, analisou vários temas relacionados com as relações entre pessoas numa comunidade e as manipulações vindas "de cima" para formatar uma população.

O que torna o projeto tão fascinante de analisar é que apesar da televisão moderna prestigiada, é difícil encontrar um projeto que tenha a coragem artística desta série tanto na sua estética visual como nos seus temas e forma de contar a história. A maior parte das séries consideradas merecedoras de serem aclamadas e analisadas tendem a ter uma estética realista (até muitos dos conceitos fantasiosos costumam pôr uma boa camada de lama e suor nas armaduras dos seus guerreiros) e tendem a evitar as escolhas mais garridas de *The Prisoner*. Para além disso, não há muitas séries que critiquem tão abertamente elementos fundamentais da sociedade como esta, mesmo através da fina camada de alegoria em que se pinta.

Analisar *The Prisoner* é olhar para algo que produziu centenas de descendentes (mesmo que não sejam diretamente influenciados), mas que ainda tem algumas raízes identificáveis com aqueles que vieram depois. Tem um contexto que pertence à sua época, mas também conceitos e técnicas que foram mais tarde expandidos e explorados por outras séries, com variados níveis de sucesso.

Numa nota mais pessoal, o estatuto de "*The Prisoner*" enquanto "série de culto" com fãs dedicados é bem estabelecido (nem que fosse apenas pelo facto de que a cidade onde filmaram a série, Portmeirion, ter uma tour dedicada a visitar locais dos episódios), mas é fácil para muitos ignorar a inteligência por detrás dos seus temas e a forma como os aproxima.

É verdade que muito mais tarde vieram outras séries com temas políticos e sociais que abordaram os assuntos com mais destreza, mas o que distingue verdadeiramente "*The Prisoner*" é o seu estilo e a forma como analisa esses temas. Pode não ser a série mais subtil algumas vez criada, mas há algo a ser dito a favor de falar diretamente. Por muito surreal que o mundo de *The Village* seja, nunca

⁸ Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

abandona a sua integridade temática a favor de estilismos, deixando que tanto “tema” e “estilo” coexistam. Para além disso, num mundo de séries homogêneas que tentam seguir padrões constantes e provados na busca de uma audiência, “*The Prisoner*” escolheu o seu próprio caminho e tem uma boa reputação com aqueles que a viram, ainda que, hoje em dia, já não sejam muitos.

Assim, esta dissertação é feita em tributo a “*The Prisoner*” e a todos os que com ela estiveram envolvidos, por terem tido a inteligência e capacidade de executar uma visão única e destemida num mar de apresentadores de televisão símios.

Para discutir a série, foi feita uma análise principalmente temática e do conteúdo da história/ personagens com algumas discussões sobre as técnicas cinematográficas, quando apropriado. Grande parte da análise vem de opinião pessoal do autor com o apoio de fontes de informação, principalmente entrevistas com os criadores muito depois da finalização de “*The Prisoner*” assim como vários artigos e livros escritos acerca da série.

1. “*The Times They Are a Changing*”: A Televisão antes de “*The Prisoner*”

O início da televisão, tal como o início do cinema, parte de progressos tecnológicos e avanços na capacidade de captura de imagem⁹. Inicialmente, as imagens capturavam-se em celuloide, mas, depois de algumas experiências por parte de May, Nipkow e, claro, Hertz nos finais do século XIX, tornou-se concebível converter imagens em impulsos elétricos que podem ser transmitidos. Claro que, como todos os avanços, a progressão foi lenta e a ideia de transmissão televisiva regularizada só se concretizou na Alemanha a partir de 23 de março de 1935, mas a sua massificação só se começou a mostrar quando a televisão alcançou o Reino Unido no ano seguinte¹⁰.

Ao contrário da inundação de programas que temos hoje, a BBC começou com apenas 3 programas: “*Picture Page*”, “*Starlight*” e “*Theater Parade*”¹¹. É impossível comparar estes programas primordiais à televisão de hoje porque, devido à falta de um sistema de gravação (e, mesmo quando um foi inventado, a BBC ainda deitava fora programas), não temos qualquer ideia de como se pareciam, dependendo apenas de algumas imagens promocionais e descrições por parte dos que os viram. No entanto, é curioso notar como estes primeiros programas se tornariam tipos que acabariam por definir décadas de televisão.

“*Picture Page*” era um programa de entrevistas a celebridades, parecido com um “*talk show*”; “*Starlight*” era um show de variedades, do tipo que seria popular durante muitas mais décadas; e “*Theatre Parade*” era um programa que mostrava excertos de peças populares que estavam a passar nos palcos de Londres, um precursor de programas de antologias como “*Climax!*” ou “*Studio One*” que viriam poucos anos depois¹².

Claro que a evolução da televisão seria totalmente paralisada durante os próximos anos, ironicamente por culpa do mesmo país que iniciou o movimento. A 1 de setembro de 1939, depois de um desenho animado do Rato Mickey, as emissões pararam no Reino Unido com o começo da Segunda Guerra Mundial¹³. Tirando a Alemanha, que enchia o seu país com emissões de propaganda, lentamente, todos

⁹ Francisco Rui Cádima, 1995 – “1. Televisão: das origens ao multimédia e à interatividade” in *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores

¹⁰ Ibidem

¹¹ Jamie Medhurst, 2022 - “The BBC Television Service: 1936-1939” in *The Early Years of Television and the BBC*. Edinburgh: Edinburgh University Press pp. 134-175

¹² Ibidem

¹³ Finlo Rohrer, 2006 - *Back after the Break*. Disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/5054802.stm. Consultado a 26 de setembro de 2022

os outros países envolvidos na Guerra pararam as suas emissões. Até os Estados Unidos, depois da sua entrada após o ataque a Pearl Harbor, foi obrigado a parar.

Exatamente oito anos depois da paragem súbita, a 1 de setembro de 1947, as emissões reiniciam no Reino Unido, repetindo inclusive o desenho animado que fora a última coisa a passar¹⁴. Claro que os grandes avanços durante a década seguinte, viriam não do Reino Unido, mas dos seus primos do outro lado do mar nos Estados Unidos da América.

Num mundo pós-guerra, os Estados Unidos tornaram-se o país mais rico do mundo e a classe média tinha-se endinheirado como nunca. Assim, todo o luxo e mordomia era esperado, e a década de 50 foi um tempo de desenvolvimento para tudo desde micro-ondas e frigoríficos, até ao televisor. Com 97 estações de televisão espalhadas pelo país e 4 milhões de televisores em 1950 (número que cresceria com cada ano passado), não é de admirar que o mundo televisivo fosse talhado com esta audiência em mente e os grandes avanços da altura pertencem aos Estados Unidos¹⁵.

Com as tendências capitalistas dos Estados Unidos vem, naturalmente, a publicidade. A publicidade torna-se um mercado valioso (com o valor de 1,5 biliões em 1950) e, portanto, passa a ser importante registar que tipo de programas é que o público está a ver e propagar mais desses. Concursos, shows de variedades, telenovelas (ou *soap operas*, como lhes chamam lá) e, claro, os programas informativos como noticiários e debates¹⁶.

É fácil notar essa busca pelo que a audiência procura olhando para o que sucedeu com o *"The Today Show"* da *"NBC"*, um dos mais duradouros programas americanos que continua até hoje. Quando estreou em 1952, o programa não teve muito sucesso nem com a audiência, nem com os críticos, até a introdução de J. Fred Muggs, um chimpanzé¹⁷.

Um dos membros do *"staff"* do programa viu o Muggs, pertencente a dois outros empregados da *NBC*, a beber de um biberão enquanto esperava pelo elevador e sugeriu adicioná-lo ao programa. Como diz Barnouw, *"Everybody said television should be visual, and Muggs seemed to be that; he was not verbal"*¹⁸ e foi a melhor ideia para o programa. O chimpanzé tornou-se uma figura central no programa e

¹⁴ Idem

¹⁵ Francisco Rui Cádima, 1995 – "1. Televisão: das origens ao multimédia e à interatividade" in *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Erik Barnouw, 1990 - "Plastic Years" in *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Nova Iorque: Oxford University Press pp. 146-148

¹⁸ Erik Barnouw, 1990 - "Plastic Years" in *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Nova Iorque: Oxford University Press p. 148

uma celebridade americana, com companhias a lutarem para pôr a cara dele em produtos e membros da marinha a exigir a sua bênção¹⁹.

O chimpanzé neste caso representa a atitude não só da indústria da televisão americana, mas também do público que via a série. O que interessava, verdadeiramente, era o espetáculo e a variedade, algo de novo que desse para atrair o público. O apresentador das notícias no programa, Jim Fleming, despediu-se à conta da contratação e foi prontamente substituído²⁰. Não importava se a ideia tinha o potencial de tirar credibilidade ao programa, foi uma escolha popular e deu ao “*The Today Show*” audiências suficientes para continuar até hoje.

Ao falar de momentos cruciais na televisão americana, Barnouw aponta também a gravidez da personagem Lucy Ricardo na série “*I Love Lucy*” como um momento de obsessão americana. A atriz de Lucy, Lucille Ball, tinha engravidado e em vez de tentar esconder ou ignorar a gravidez, foi decidido que Lucy engravidaria juntamente com Lucille. Numa estranha sobreposição de eventos, Lucille teve o seu filho exatamente no mesmo dia que o episódio sobre o parto de Lucy passou. O episódio passou um dia antes da inauguração de Dwight D. Eisenhower como presidente dos Estados Unidos e foi competição com o evento em termos de notícias do dia²¹.

Essa sobreposição e fascínio do público funciona quase como um precursor do que aí viria relativamente à cultura de obsessão com celebridades e ao envolvimento emocional que a televisão pode causar. Um evento comum da vida humana (em versão real e fictícia) foi colocado no mesmo pedestal que a inauguração de um chefe de estado, porque a mulher grávida era uma figura televisiva.

Em contraste, a televisão britânica caminha de forma muito mais sóbria devido a um facto crucial: a BBC pertence ao estado. Como não tem lucros publicitários (pois o dinheiro para os seus programas vem dos contribuintes), os programas da BBC tinham um cunho menos espampanante que os programas americanos. Focavam-se principalmente em filmar eventos históricos, como as coroações, ou em fazer adaptações de clássicos da literatura, como a controversa adaptação de 1954 do livro “*Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*” de George Orwell²². No entanto, o facto de não

¹⁹ Erik Barnouw, 1990 - “Plastic Years” in *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Nova Iorque: Oxford University Press p. 148

²⁰ Marc Hartzman, 2018 - *J. Fred Muggs, the Chimpanzee Star Who Was Viral Before Viral Was A Thing*. Disponível em: <https://www.weirdhistorian.com/j-fred-muggs/>. Consultado em 25 de setembro de 2022

²¹ Erik Barnouw, 1990 - “Plastic Years” in *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Nova Iorque: Oxford University Press p. 148

²² Sean McQueen, 2014 - “Future Imperfect: Mass and Mobility in Williams, Orwell and the BBC’s *Nineteen Eighty-Four*.”, *Key Words: A Journal of Cultural Materialism*. Manchester: 2014 pp. 74-92

estarem escravizados à necessidade de fazer dinheiro significava que a BBC podia arriscar em ser um pouco mais experimental com os seus projetos.

Ainda assim, em 1954, depois de algum debate, foi criado um comité, a “*Independent Television Authority*” (ITA), para regular a indústria e, pouco depois, foi criada a “*Independent Television*” (ITV)²³. Esta não só tinha publicidade, mas também oferecia o tipo de programas que os canais americanos ofereciam como jogos e concursos. A ITV provou-se como sendo a mais popular de ambas, particularmente a entrar na década de 60, quando criaram a telenovela *Coronation Street*. Apesar de não ser a primeira telenovela a passar na televisão Britânica (essa honra pertence a “*The Grove Family*”), “*Coronation Street*” é a mais duradora, tendo o recorde mundial da telenovela mais longa do mundo²⁴.

Os anos 60 foram uma década definitiva para a televisão britânica, com a estreia de vários programas revolucionários totalmente diferentes da norma americana. Apesar dos altos orçamentos dos programas americanos, havia também uma falta de riscos e poucos se tentavam atravessar para fazer algo diferente. Ocasionalmente havia um “*Star Trek*” para abanar as normas, mas a regra era programação simples e fácil de entender através de *sitcoms* e programas de família. No Reino Unido, apesar desse género de programação existir, havia mais liberdade para experimentar com tipos de histórias e caracterização diferentes. O dinheiro era pouco, mas tinha menos expectativas associadas. Essa década deu asas a séries como “*Z-Cars*”, que retrava os polícias de forma mais realista e menos lisonjeadora; “*Doctor Who*”, que experimentou com narrativas de ficção científica nunca vistas naquela escala na televisão; e até projetos mais sóbrios, no caso do filme televisivo “*Cathy Come Home*” que retratou o problema dos sem-abrigo de forma realista e desconfortável, chegando ao ponto de influenciar mudanças de legislação no país²⁵. Talvez mais do que outros tipos de programas, no entanto, o programa de espões definiu os anos 60 britânicos.

É verdade que os Estados Unidos da América também não tinham uma escassez de espões, com programas como “*Mission: Impossible*” e “*The Man From U.N.C.L.E.*”, mas os espões britânicos tendem a ser mais bem lembrados pelo público e

²³ Francisco Rui Cádima, 1995 – “1. Televisão: das origens ao multimédia e à interatividade” in *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores

²⁴ Sarah Marie Hall, 2020 - “‘You’re Not from ‘round ‘ere, Are You?’: Class, Accent and Dialect as Opportunity and Obstacle in Research Encounters.” in *Engaging with Policy, Practice and Publics: Intersectionality and Impacts*. Sarah Marie Hall e Ralitsa Hiteva. Bristol: Bristol University Press pp. 41-58

²⁵ Kate Griffiths, 2020 - “CONCLUSION: Zola and the Art of Television.” in *Zola and the Art of Television: Adaptation, Recreation, Translation*. London: Modern Humanities Research Association pp. 149-158

perduraram até aos anos 70 ao contrário da maioria dos americanos²⁶. É difícil dizer exatamente porque é que o mundo se interessou tanto pela ideia de espionagem internacional, mas com o fim da Segunda Guerra Mundial e a presença constante da Guerra Fria, a imagem do soldado no campo de batalha talvez carregasse menos relevância que o agente secreto a impedir conspirações globais por parte do “outro lado” ou outras organizações sombrias.

O principal responsável pela popularidade dos espões veio não do pequeno ecrã, mas do grande, na forma do mais famoso espião na história fictícia, o James Bond. Especificamente, o seu filme de estreia, *Dr. No*, em 1962, catapultou o personagem (e o seu ator, Sean Connery) para a fama e acelerou o interesse do público por espões (Miller, 2000). Daí saltaram dezenas de séries, tanto no Reino Unido como nos Estados Unidos da América, como “*The Saint*”, “*Mission: Impossible*”, “*The Man From U.N.C.L.E.*”, “*Callan*”, “*Adam Adamant Lives*”, entre outros. Curiosamente, dois dos mais famosos, “*The Avengers*” e “*Danger Man*” (ou “*Secret Agent*”, nos EUA), já existiam antes do lançamento de “*Dr. No*”²⁷.

Falando nesses “*Danger Man*” merece menção particular pois foi o ponto de origem da estrela e criador do “*The Prisoner*”, Patrick McGoochan, e tem muitas conexões com a série em análise. Como muitas séries de espões da época, “*Danger Man*” segue certos estereótipos e clichés, mas esforçava-se para ser ligeiramente diferente, com histórias de escala mais pequena e um protagonista invulgar, na forma de John Drake. Isto não é surpresa, considerando que a série começou em 1960, dois anos antes do lançamento de *Dr. No*, mas mesmo depois da popularidade de James Bond, John Drake manteve-se igual.

Numa jogada que espelha o controlo que McGoochan teria no seu próximo projeto, em “*Danger Man*” ele fez questão de exigir que John Drake nunca beijaria uma mulher e que nunca dispararia uma arma²⁸. McGoochan fez isto porque era um católico devoto, e beijar uma mulher que não era sua esposa ou apoiar violência ia contra os seus princípios. Estas escolhas, mesmo vindas de um lugar pessoal, tornaram John Drake um espião muito diferente de James Bond ajudado, claro, pelo carisma de McGoochan. Aliás, McGoochan recusou interpretar o personagem exatamente por causa dos seus princípios morais.

²⁶ Anthony Clark, (s.d.) - *60s Spies and Private Eyes*. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/551776/index.html>. Consultado em 26 de setembro de 2022

²⁷ Idem

²⁸ Anthony Clark, (s.d.) - *Danger Man (1960-67)*. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/509406/index.html>. Consultado em 26 de setembro de 2022

Não obstante, "*Danger Man*" tornou o Patrick McGoohan num ator popular, sendo o ator televisivo britânico mais bem pago, recebendo duas mil libras por semana para fazer a série. Ainda assim, ele encontrava-se insatisfeito com a série. Para além de, como afirma numa das suas poucas aparições em público depois do "*The Prisoner*", sentir que já tinha feito tudo com o papel²⁹, o programa estava a começar a receber influências exteriores indesejáveis.

Apesar de ser mais popular no Reino Unido, "*Danger Man*" também tinha bastante sucesso nos Estados Unidos, lá renomeado com o nome bem mais banal de "*Secret Agent*", e os licenciadores americanos começaram a exigir adições para tornar a série mais convencional. Para ser mais preciso, para a aproximar dos filmes de James Bond, com a adição de mais mulheres atraentes e trocas de tiros³⁰. Ele declinou as mudanças e começou a focar-se no "*The Prisoner*", transpondo muitos dos membros da equipa de "*Danger Man*" para a sua série. Em particular, um realizador assistente, David Tomblin, foi feito produtor de "*The Prisoner*" e um dos editores de história, George Markstein, foi feito editor de guiões.

Parte da razão pela qual "*The Prisoner*" é tão famoso, é pela forma como se distingue dos seus contemporâneos no género da espionagem. Os clichés da série de espião britânica já estavam claramente definidos em 1967 e um dos clichés implícitos era uma certa falta de complexidade temática. Eles tinham muito subtexto facilmente notável e é fácil deduzir muito do contexto cultural da altura mesmo só de ver as séries. Por exemplo, a maior parte dos vilões vinham da Rússia ou de alguma organização mundial determinada a conquistar o mundo das sombras.

Utilizando um filme de espões que saiu no mesmo ano em que "*The Prisoner*" estreou, "*You Only Live Twice*", introduz oficialmente (depois de algumas aparições subtis em que não mostrava a cara) Ernst Stavro Blofeld como o maior inimigo de James Bond. Liderando a maléfica organização SPECTRE, Blofeld é de origem alemã (pelo nome e sotaque, se mais nada) e apresenta marcas que o diferenciam imediatamente do Bond interpretado por Sean Connery. Connery tem um refinado sotaque britânico com um toque escocês e um charme másculo, enquanto que Blofeld fala com uma entoação alemã sinistra e tem uma cicatriz que lhe percorre o olho, cegando-o de um lado. Ele é imediatamente representado como uma figura feia e indesejada, o perfeito vilão. Para além disso, o sotaque e nome implicam uma

²⁹ Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

³⁰ Dennis Barker, 2009 - *Obituary: Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/14/television2>. Consultado em 26 de setembro de 2022

conexão nazi que o torna fácil de odiar (ou, pelo menos, de reconhecer como vilão) através de códigos culturais identificáveis por uma audiência abrangente.

Esta tentativa de simplificação dos “bons e maus” não foi simplesmente coincidência. A meio dos anos 60, vários livros e artigos foram publicados detalhando as operações secretas e potencialmente moralmente ambíguas da CIA³¹. O povo americano, até este ponto, pensava no seu governo como invariavelmente correto e o líder moral do mundo, fazendo as decisões nobres e corretas para o bem de todos. Descobrir que havia a possibilidade de que muitas das coisas que tinham feito em segredo não eram pelo bem maior, mas sim pelo bem dos cofres do país era demasiado horrível para o público contemplar.

Os americanos tinham duas opções: Indignarem-se com as interferências da CIA ou racionalizarem a questão toda como sendo por um bem maior. Não será estranho quando digo que a maior parte escolheu a segunda opção³². Como diz Barnouw, a ideia era que *“If our government had really developed a “department of dirty tricks” to organize putsches, unseat rulers, and murder when necessary, all masked by elaborate fictions, it must have been brought on by dire necessities.”*³³

Daí a quantidade enorme de ficção acerca de espiões (neste caso em séries, mas igualmente em filmes ou livros) em missões secretas para impedir a destruição total do mundo. Não só a Guerra Fria era um tópico omnipresente e fácil de minar para histórias mas, assim, os Americanos podiam mais facilmente racionalizar as ações do seu governo³⁴. Foi um dilúvio total incluindo, citando a lista de Barnouw, “[...] *The Man from U.N.C.L.E., The Girl from U.N.C.L.E., Get Smart, i Spy, The Man Who Never Was, Mission: Impossible, and others—some amiable, some witty, some melodramatic.*”³⁵

Os filmes de James Bond, ainda que não originalmente intencionados como tal, acabam por ser uma demonstração do que é chamado *“Soft Power”*³⁶. *“Soft Power”*, como definido por Joseph S. Nye Jr., é a capacidade de um país de manipular outros países ou culturas através de meios atrativos em vez de meios forçosos como a conquista ou a guerra³⁷. Uma das maiores forças para exercer *“Soft Power”* é a

³¹ Erik Barnouw, 1990 - “Elder” in *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Nova Iorque: Oxford University Press pp. 367-68

³² Ibidem

³³ Ibidem

³⁴ Ibidem

³⁵ Ibidem

³⁶ Byungju Shin e Gon Namkung, 2008 - “FILMS AND CULTURAL HEGEMONY: AMERICAN HEGEMONY ‘OUTSIDE’ AND ‘INSIDE’ THE ‘007’ MOVIE SERIES.”, *Asian Perspective*. Baltimore: 2008 pp. 115-143

³⁷ Joseph S. Nye, 2008 - “Public Diplomacy and Soft Power.”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. New York: 2008 pp. 94-109

cultura de um dito país com um foco particular, neste caso, no cinema e televisão (ou, como lhe chamam Shin e Namkung, "Hegemonia Fílmica")³⁸.

A Hegemonia Fílmica do cinema norte americano é total e absoluta, é difícil argumentar contra isso. Por si só, o cinema vindo dos Estados Unidos da América monopoliza mais de cinquenta por cento da distribuição global de filmes³⁹ e os cinquenta filmes mais lucrativos de sempre são todos produções americanas.

No James Bond, para começar, os planos são tipicamente centrados em perturbar a forma de vida americana através de ataques que enfraqueceriam o governo⁴⁰. Por exemplo, em "*Goldfinger*", o vilão do título, Auric Goldfinger, planeia irradiar a reserva federal de ouro dos Estados Unidos, arruinando-o durante décadas, para que o valor do seu próprio ouro aumente. Para além disso, ele recebe apoio do governo chinês que se aproveitará do caos para beneficiar a sua própria posição política de maneiras que nunca são explicadas exatamente, mas têm certamente um tom sombrio.

James Bond, um agente para o governo britânico, recebe a função de ajudar a resolver problemas americanos sem questionar. Apesar de cooperação entre países não ser estranha, quase todos os enredos em que o Bond interpretado por Sean Connery se envolveu, tinham a ver com os Estados Unidos. Ele está sempre disposto a pôr a sua vida em perigo para proteger, não a sua própria cultura, mas a cultura americana. A implicação destas escolhas é, naturalmente, que a cultura americana deve ser preservada e protegida não só por agentes de dentro, mas agentes exteriores. Diferenças culturais ou nacionais não interessam aqui, o que importa é manter a forma de vida ditada pelos americanos porque, como dizem Shin e Namkung, "*losing it implies the end of world peace*"⁴¹.

O Bond é frequentemente apoiado pelas agências americanas, particularmente a CIA, na forma do agente Felix Leiter. Quando aparecem certos problemas aparentemente

³⁸ Byungju Shin e Gon Namkung, 2008 - "FILMS AND CULTURAL HEGEMONY: AMERICAN HEGEMONY 'OUTSIDE' AND 'INSIDE' THE '007' MOVIE SERIES.", *Asian Perspective*. Baltimore: 2008 pp. 121

³⁹ Byungju Shin e Gon Namkung, 2008 - "FILMS AND CULTURAL HEGEMONY: AMERICAN HEGEMONY 'OUTSIDE' AND 'INSIDE' THE '007' MOVIE SERIES.", *Asian Perspective*. Baltimore: 2008 pp. 115-143

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Byungju Shin e Gon Namkung, 2008 - "FILMS AND CULTURAL HEGEMONY: AMERICAN HEGEMONY 'OUTSIDE' AND 'INSIDE' THE '007' MOVIE SERIES.", *Asian Perspective*. Baltimore: 2008 p. 132

impossíveis de conquistar pelas engenhocas providenciadas pelo Q, os americanos estão sempre lá para demonstrar a sua tecnologia superior e ajudar o Bond⁴².

Estas escolhas são prevalentes nos filmes do James Bond, particularmente na era protagonizada por Sean Connery (e Roger Moore também não escapou), por causa da época em que os filmes foram feitos. Os membros da maléfica organização SPECTRE são todos implicitamente de países do leste⁴³ ou outros inimigos do “free world” vendido pelos Americanos. Come os livros foram escritos mais próximos da Segunda Guerra Mundial do que os filmes, com o primeiro de todos, “*Casino Royale*”, lançado em 1953, o já mencionado Blofeld apresenta as marcas que o distinguem como sendo de origem alemã, automaticamente vilão.

“*The Prisoner*” evita muitos destes códigos, chegando até a caracterizar os seus vilões como britânicos em vez de “estrangeiros”. Uma versão simplista da série dependeria desses clichés e códigos culturais para se formar. “*The Prisoner*” não seria memorável se fosse apenas uma série acerca de um corajoso agente britânico a escapar de uma prisão russa controlada por um maléfico chefe. Em vez disso, é acerca de um agente britânico a tentar escapar de uma prisão de “um dos lados” e todos os líderes da prisão, os Número Dois, são estereotipicamente britânicos com o sotaque “transatlântico”.

“*The Prisoner*” mantém o formato de uma série de espões, no sentido em que há ação e as histórias tendem a ser episódicas, mas utiliza esse formato para fazer algo novo e questionar grandes problemas sociais. As séries de espões dos anos 60 eram uma espécie de “claqué” para o país que representavam (mesmo que não tivessem mensagens notavelmente patrióticas) demonstrando a superioridade do Oeste contra os males comunistas do Leste. Mesmo fora das séries televisivas, os vilões do James Bond dos primeiros três filmes dos anos 60 (e, portanto, os três primeiros da série de filmes) eram, por ordem de lançamento, um cientista chinês, uma ex-agente russa, um milionário implicitamente alemão (ou, segundo o livro, da Látvia) e um criminoso italiano. Em oposição, os vilões de “*The Prisoner*”, ou seja, os atores que interpretaram o Número Dois, são todos britânicos.

Esta quebra notável com o estereótipo vem de um claro desejo por parte dos criadores de “*The Prisoner*” (quase certamente Patrick McGoohan, mesmo que seja difícil dizer quem fez o quê numa série feita por pessoas que, por esta altura, já estão quase todas mortas) de se focar não nas ameaças exteriores, mas nas ameaças

⁴² Byungju Shin e Gon Namkung, 2008 - “FILMS AND CULTURAL HEGEMONY: AMERICAN HEGEMONY ‘OUTSIDE’ AND ‘INSIDE’ THE ‘007’ MOVIE SERIES.”, *Asian Perspective*. Baltimore: 2008 pp. 115-143

⁴³ Ibidem

interiores. Ao longo desta dissertação, serão discutidos os elementos de crítica social do *"The Prisoner"*, que são muitos, mas a série tem sempre cuidado em nunca "apontar o dedo" a um ou outro país. Nunca é apresentada a ideia de que as técnicas de tortura e filosofias sociais de *The Village* pertencem a uma sociedade específica ou terrível (sendo o lado que criou a comunidade apenas referido como *"our side"*) nem há códigos culturais a apontar para um inimigo estrangeiro. Quando muito, os códigos apontam para o próprio Reino Unido (e, por extensão, a sociedade ocidental) com a já mencionada caracterização dos vários Número Dois e alguns exemplos ao longo dos episódios que serão analisados nos capítulos seguintes.

Como anteriormente mencionado, a televisão britânica não tinha uma oposição a falar em assuntos sociais sérios. A série de antologia, *"The Wednesday Play"*, era notável por lidar com temas sociais do dia, particularmente os "episódios" (na realidade, filmes) realizados por Ken Loach como o anteriormente mencionado *"Cathy Come Home"*, mas estas histórias tinham um cunho realista e direto. Falavam não através de alegoria, mas sim através de imitação da realidade⁴⁴.

"The Prisoner" funcionou de maneira diferente, procurando discutir muitas das mesmas ideias, particularmente as que se conectam com a relação entre um povo e os que o governam, mas realizando isso através do formato de uma série de espões com um toque de ficção científica.

Desconstruindo um pouco a narrativa, *"The Prisoner"* utiliza uma ideia básica em quase todos os seus episódios: O Número Seis contra o Número Dois. Às vezes o Número Seis quer escapar, às vezes quer só lutar de volta. Às vezes o Número Dois do episódio usa força bruta, às vezes usa táticas subtis. Mantendo o conflito essencial com uma base simples e direta de "Bom Vs. Mau", *"The Prisoner"* expande para analisar diversos males sociais ou para experimentar com o formato televisivo.

Por exemplo, o episódio *"Free for All"* satiriza o processo eleitoral, representando o sistema como corrupto e os seus participantes (tanto os políticos como o eleitorado) como sendo cúmplices de boa vontade, todos parte da farsa. Num lado mais experimental, o episódio *"Many Happy Returns"* passa quase metade do seu tempo sem diálogo, tirando umas frases não legendadas ditas em alemão. Apesar destas e muitas outras escolhas serem interessantes de um ponto de vista artístico e, certamente, influenciaram futuros criadores, há um propósito com cada uma.

A década de 60 foi uma época de enorme mudança e, como previamente estabelecido, uma altura em que muitas das estruturas sociais dos grandes poderes

⁴⁴ Stewart Lansley, 2022 - "The Rediscovery of Poverty." in *The Richer, The Poorer: How Britain Enriched the Few and Failed the Poor. A 200-Year History*. Bristol: Bristol University Press pp. 83-89

estavam a ser questionadas. O conflito do Vietnam foi uma questão que dividiu os Estados Unidos, tensões raciais despoletavam pelo mundo inteiro e era cada vez mais aparente que os governos simplesmente não eram de confiança, como antes se pensava.

Patrick McGoohan era um homem que dava poucas entrevistas, mas nas escassas palavras que disse relativamente à série, ele deixou claro que a sua intenção era questionar alguns dos conceitos considerados “sagrados” do mundo ocidental através dos temas dos episódios. Apontam-se questões sobre estruturas educacionais, sobre identidade pessoal e até sobre vigilância, mas, acima de tudo, sobre o poder de um governo de influenciar e manipular as pessoas que têm de o seguir.

Não obstante a qualidade da série (que, diga-se de passagem, é alta), há que reconhecer a coragem por parte de McGoohan de querer abordar assuntos que corriam o risco de ser considerados tabu e de o ter feito de forma tão única. Ele pôs muito em jogo e, discutivelmente, perdeu essa “aposta” considerando o que foi expulso do país depois do último episódio passar⁴⁵ mas o legado dele permanece.

Assim, “*The Prisoner*” diferenciou-se imediatamente de outras séries da altura, pegando em assuntos relevantes da sua época (e muitos que ainda hoje se mantêm terrivelmente correntes) mas representando-os pela lente de uma série de ficção científica com uma estética curiosa.

⁴⁵ Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

2. O Genérico: A Síntese de uma Série

Quando os telespectadores britânicos se sentaram no sofá a 29 de setembro de 1967, ligaram a televisão, mudaram para a *ITV* e decidiram ver a nova série chamada "*The Prisoner*", a primeira coisa que os recebeu foi o genérico.

O genérico (ou abertura) tem perdido a sua importância para audiências modernas que estão mais interessadas em ver a série em si, sendo que muitas vezes a ideia atual de um genérico é apenas o título da série e uma música de fundo de poucos segundos. Mas o genérico muitas vezes tem a função importante de estabelecer o ambiente e tom da série ou, no caso de "*The Prisoner*", de explicar elementos essenciais do enredo.

O primeiro episódio da série, "*Arrival*", tem uma sequência ligeiramente mais comprida que os outros episódios, oferecendo um pouco mais de contexto sobre o que se passa. Notavelmente, este genérico explica a premissa da série sem diálogo nem texto, utilizando apenas a imagem.

Um homem conduz um *Lotus Super Seven* até um parque de carros subterrâneo. Ele caminha por um longo e escuro corredor, até encontrar duas portas, que abre forçosamente. Ele grita com o homem que está sentado à secretária e deixa-lhe uma carta. Ele conduz até casa, seguido por um carro. Numa espécie de sala de registos, um ficheiro com a cara dele é colocado numa gaveta que diz "*Resigned*". Ao chegar a casa, o homem faz as malas e ele é gaseado pelo buraco da fechadura. Ele tenta manter-se em pé, mas desmaia. Ele acorda numa réplica do seu apartamento, mas, o exterior, é totalmente diferente.

Cortando totalmente contexto e diálogo, o genérico agarra imediatamente o telespectador com perguntas: Quem é este homem? Porque é que ele, aparentemente, se despediu? Quem é que está atrás dele?

O espectador recebe resposta rápida à primeira pergunta (e, mesmo aí, não completamente), mas o genérico que aparece em todos os episódios tirando dois é uma lembrança constante da falta de informação de que o protagonista, chamado de Número Seis, e, por extensão, quem vê a série sofre. É um efeito subtil, mas cria uma proximidade imediata entre o homem no ecrã e aqueles que o vêem (se tal conexão já não existia por ele ser um famoso ator da altura, Patrick McGoochan) e facilita o adensamento do mistério de forma quase subconsciente. Afinal, quem são, realmente, os homens que o gaseiam?

Este genérico também estabelece rapidamente um dos temas essenciais da série: vigilância constante. Em relação ao primeiro ponto, o facto é que o protagonista se despede e, poucos minutos depois, está a ser perseguido. A implicação (que se torna

facto concreto durante o primeiro episódio) é que o protagonista tem estado sobre vigilância e que algo estava, de alguma maneira, preparado para o apanhar caso a situação o exigisse. É o seu próprio governo? É algum poder estrangeiro? Alguma organização independente? Quem sabe, mas com apenas algumas imagens, todas estas perguntas se levantam.

Apesar do primeiro episódio conter uma versão expandida do genérico, os outros contêm um pouco de diálogo no final que resume o resto da premissa, uma conversa entre o Número Seis e o Número Dois do episódio que procede sempre da mesma maneira, independentemente do Número Dois.

Esse diálogo estabelece rapidamente a relação entre o Número Seis e o Número Dois e a dinâmica de gato/rato entre eles. O Número Seis, como rato num labirinto, corre de um lado para o outro em busca de respostas e recebe frases curtas e ambíguas. Ele pergunta "*Whose side are you on?*"⁴⁶ e recebe de volta "*That would be telling.*"⁴⁷ indicando que o Número Dois não tem qualquer intenção de lhe satisfazer a curiosidade. O Número Dois, por sua vez, indica exatamente o que é que ele/ ela e os seus aparentes chefes desejam do Número Seis: "*We want information...information... information!!!*"⁴⁸

Note-se o uso de "Nós" aqui, mostrando que o Número Dois não é o líder do local, mas, em vez disso, apenas alguém que serve um chefe. E a sequência termina com a agora famosa frase "*I am not a number; I am a free man!!!*"⁴⁹, que solidifica o conflito entre o Número Seis e o Número Dois e resume perfeitamente a ideia do protagonista a lutar pela sua individualidade.

Para além do diálogo, é de notar também a cinematografia da curta sequência. Apesar de não existir informação concreta de quem, exatamente, realizou o genérico de "*The Prisoner*", a escolha de ângulos e planos põe a ênfase nos momentos essenciais. O ângulo contrapicado quando o Número Seis abre a porta do seu chefe para se despedir, fazendo o Número Seis parecer maior e mais imponente; ou o zoom na palavra "*Resigned*"⁵⁰ para intensificar a ação sobre a qual toda a série gira (não será certamente coincidência a escolha da palavra no genérico ser a mesma na pergunta central da série: Porque é que o Número Seis se despediu?)

⁴⁶ Don Chaffey, 1967 - *The Chimes of Big Ben*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Don Chaffey, 1967 - *The Chimes of Big Ben*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

⁵⁰ Don Chaffey, 1967 - *Arrival*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

A edição é igualmente intensa, mas compacta toda a informação essencial num curto espaço de tempo (que ficará ainda mais curto depois do primeiro episódio) escolhendo apenas os momentos essenciais do dia em que o Número Seis passou a ser um prisioneiro.

O genérico de “The Prisoner” é um excelente exemplo da qualidade que se pode esperar da série, considerando que é praticamente uma curta antes de cada episódio para situar o telespectador no contexto da série.

3. "Arrival": Estabelecendo o mundo

Depois de um genérico que funciona como prelúdio à série, o primeiro episódio começa com o Prisioneiro a explorar o sítio onde se encontra e a tentar onde está e o que se passa. Os minutos iniciais desorientam, com o Número Seis a correr de um lado para o outro e a subir uma igreja, com ângulos apertados e edição frenética.

A edição e cinematografia da secção entre quando o Número Seis acorda e quando fala com uma pessoa pela primeira vez são notavelmente diferentes para série. Apesar de alguns momentos visualmente distintos espalhados pela série (particularmente no episódio, "Dance of the Dead"), "The Prisoner" tende a seguir um padrão visual típico. No entanto, este pequeno segmento é notável por comunicar a desorientação do Número Seis e a sua perspetiva. Os planos são de curta duração, comunicando a agitação do personagem, e a edição é feita de forma a comunicar a desorientação e confusão dele.

Por exemplo, a pequena secção em que o Número Seis sobe a uma torre de igreja quando vê lá alguém é editada com muitos cortes que "saltam" certos movimentos simples mas criam desorientação. Num dos casos, a audiência vê-o a meio de trepar escadas e, repentinamente, há um corte para ele a olhar diretamente para uma estátua. Noutro caso, um plano picado do Número Seis a virar-se corta para a continuação da mesma ação, mas filmada em grande plano. O movimento súbito cria uma sensação de choque na audiência, que aprofunda a atmosfera de confusão e estranheza.

Quando as coisas finalmente acalmam e ele consegue falar com outras pessoas, rapidamente descobre que está em *The Village*. *The Village* é um sítio imediatamente alienador, desde a sua arquitetura bizarra (filmada na bizarra cidade de Portmeirion, no País de Gales) aos habitantes que, no mínimo, são indiferentes à sua situação e, no máximo, compactuam com os líderes⁵¹. O episódio abre com uma ideia que vai percorrer a série toda: Não obstante a quantidade de gente que o rodeia, o Número Seis está permanentemente sozinho numa comunidade fechada. Quando ele tenta comprar um mapa que mostre a localização de *The Village* num contexto maior, recebe uma resposta clara: "No, we only have local maps, sir. There's no demand for any others."⁵²

De notar que, nestas cenas, a série introduz o famoso sinal de despedida: "Be Seeing You". É um toque subtil, mas ajuda a lembrar que o Número Seis está sobre vigilância

⁵¹ Alex Cox, 2018 - *I Am (Not) a Number: Decoding The Prisoner*. Harpenden: Kamera Books

⁵² Don Chaffey, 1967 - *Arrival*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

constante de toda a gente à sua volta. Não é um adeus, é um “Eu vou continuar a ver-te”.

Pegando nesse ponto, a ideia de vigilância constante permanece crucial para as circunstâncias sociais dos dias de hoje, talvez mais do que nunca. *The Village* é um sítio idílico, de arquitetura idealizada e colorida, mas é também um sítio de olhos e câmaras onde a privacidade não tem lugar. Tirando algumas áreas florestais mais afastadas dos edifícios centrais (e, até aí, o Número Seis encontra a ocasional estátua que o observa), nenhuma zona de *The Village* é isenta de vigilância. Em muitos episódios, a audiência consegue ver o Número Dois e os seus empregados a observar pessoas da pequena comunidade (particularmente o Número Seis) de ângulos aparentemente impossíveis.

As câmaras fazem zooms demasiado certos, acompanham o Número Seis com demasiada proximidade, seguem-no com uma exatidão irreal. Essas escolhas muito provavelmente vêm de conveniência. Enquanto os programas de hoje tentam aproximar-se de uma certa veracidade quanto à sua representação de câmaras de segurança, esse género de fidelidade não era comum na época. No entanto, inadvertidamente, a escolha artística derivada de limitações técnicas acaba por criar um ambiente mais forte da série. Os olhos do Número Dois não só estão em todo o lado, mas são equiparáveis a um olhar divino. Eles não olham apenas do canto de um edifício ou de um poste de luz, mas sim de qualquer sítio que lhe apetece em *The Village*. Particularmente com a tecnologia de hoje, através de *webcams* de computadores que podem observar os seus donos sem estes saberem ou as literais câmaras que todos carregam consigo no bolso nos seus telemóveis, este aspeto de “Vamo-nos vendo” parece particularmente presciente. Todos estão de olho uns nos outros.

Como Devlin e Biderman afirmam, a tática básica de *The Village* é simples: uma prisão física é uma prisão mental⁵³. Esta ideia de aprisionamento não se limita apenas ao facto de eles estarem num sítio e não puderem sair, mas ao facto de todas as oportunidades que têm para autoexpressão serem limitadas e dirigidas pela comunidade que os prende.

Eles têm de acordar a uma hora exata, deitar-se a uma hora exata, só podem fazer atividades permitidas por *The Village*, têm apenas uma loja que vende os produtos permitidos e um só jornal é permitido com notícias permitidas. Pior que tudo, talvez, são as roupas.

⁵³ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - “The Prisoner and Self-Imprisonment.” in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 229-246

Qualquer telespectador que veja *"The Prisoner"* irá imediatamente reparar nas roupas coloridas que os habitantes de *The Village* usam, incluindo os vários Número Dois ao longo da série, sempre com um cachecol e guarda-chuva. Para além de dar um ambiente muito estranho à comunidade, as roupas servem como um uniforme prisional para os que lá vivem. Podem ser coloridas e variadas, mas isso só serve para tentar ofuscar o facto de que são obrigatórias da mesma maneira que um macacão de prisão⁵⁴. Quando o Número Seis acorda em *The Village*, ele ainda está a usar as suas próprias roupas, mas depois de ir para o hospital, tiram-lhe as suas roupas originais e obrigam-no a usar as roupas da comunidade. Apesar de não serem extremamente coloridas como as de quase todos os habitantes, dão um claro sinal: Não há escolha, nem naquilo que uma pessoa pode vestir.

Quando finalmente regressa a casa, o Prisioneiro encontra uma mensagem que o indica para o edifício com a cúpula verde, o edifício central do lugar e a residência do Número Dois. Assumindo *The Village* como uma sociedade por si só (algo que será explorado de forma mais específica dentro em breve), o Número Dois é o líder que guia tudo, mesmo que debaixo de um suposto Número Um. No primeiro episódio, o Número Dois é representado pelo ator Guy Doleman, uma escolha que reflete o tipo de figura de autoridade que o Número Dois deve invocar. É um homem mais velho, branco e Britânico, o género de pessoa que enche os bancos da Casa do Parlamento em Londres. Como diz Alex Cox, o *"Number 2 (Guy Doleman) is a smooth-faced individual whose look – slightly ruffish haircut, blazer, striped white, black and yellow scarf – bespeaks na English publick school or 'good' university. In later years, this fellow could be at home in Tony Blair's cabinet, or in Theresa May's."*⁵⁵

Se esta fosse uma série de espões típica da altura, tal como a anteriormente referida *"Danger Man"* ou algo ainda mais absurdo como *"The Avengers"*, o vilão quase certamente seria alguma espécie de Russo temível ou agente estrangeiro, determinado a quebrar o virtuoso herói. No entanto, *"The Prisoner"* é mais refletivo dos seus tempos do que isso, nem que seja só pelo facto de não explicar de onde tudo vem. Ao longo da série, nem o espectador nem o Número Seis descobrem a que lado é que o Número Dois (e, por extensão, *The Village*) pertence.

Não esqueçamos afinal que a série foi feita em plena Guerra Fria, numa altura especialmente jingoísta em que as diferenças entre Este e Oeste estavam

⁵⁴ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 229-246

⁵⁵ Alex Cox, 2018 - "Episode One" in *I Am (Not) a Number: Decoding The Prisoner*. Harpenden: Kamera Books p. 13

especialmente marcadas. (Miller, 2000) *The Village* tem marcas clara de uma espécie de *gulag* a nadar em charmes britânicos.

Jeffrey S. Miller cita a descrição feita pela *Time Magazine* por volta da altura que a série saiu, utilizando termos que invocam a Guerra Fria, referindo-se a *The Village* como: "*a detention camp for retired spies, defectors, nuclear scientists and others whose memories are weighted with state secrets. Among the purposeful ambiguities of the series is that neither the Prisoner nor the viewer is ever certain which side of the Iron Curtain he is on.*"⁵⁶

Isto deixa, portanto, a questão: *The Village* é uma *Gulag* russa disfarçada de aldeamento Britânico simpático, ou é literalmente só um campo de prisioneiros Britânico?

Não existe indicação nem numa direção, nem em outra pois, como acabamos por ver em futuros episódios, até quando o Número Seis se aproxima de voltar a casa há pistas e detalhes que parecem apontar para o seu aprisionamento ser interno.

Num artigo escrito para a Cruz Vermelha por Hernán Reyes, ele usa uma definição criada pela organização "*Physicians for Human Rights*" para explicar o conceito de tortura psicológica. Em suma, tortura psicológica envolve sofrimento mental severo causado pela ameaça/ administração de procedimentos que possam alterar profundamente as emoções, estado mental ou até personalidade de um indivíduo⁵⁷.

Alguns dos métodos mencionados incluem privação do sono, confinamento solitário, humilhação e ameaças de morte para criar medo são tentadas na série, não só no Número Seis mas noutros prisioneiros de *The Village* (ou potenciais prisioneiros). Isto para não falar de torturas com efeitos cumulativos como intimidações, abusos verbais, humilhações mesquinhas e outras que ocorrem ao longo dos episódios⁵⁸.

"*The Prisoner*" não tem interesse em explorar os resultados do abuso psicológico (e, ocasionalmente, físico) constante de que o Número Seis é vítima, por causa do seu estatuto na história como o pilar quase impossível de abanar, mas as técnicas utilizadas são reais, com um toque do fantasioso claro. Apesar de não funcionarem no Número Seis, partindo do princípio que todos na ilha são prisioneiros, claramente funcionaram nos outros habitantes.

Tortura psicológicas tendem a ser realizadas de maneira que o prisioneiro fique condicionado a acreditar que o que está a acontecer é culpa dele e que ele tem a

⁵⁶ Cit in. Jeffrey S. Miller, 2000 - "Danger Men" in *Something Completely Different: British Television and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press p. 46

⁵⁷ Hernán Reyes, 2007 - "The Worst Scars Are in The Mind: Psychological Torture.", *International Review of the Red Cross*. Cambridge: setembro 2007 pp. 591-617

⁵⁸ Idem

capacidade de o impedir⁵⁹. *The Village* baseia-se neste princípio com a ideia de que o Número Seis poderá sair da ilha desde que diga a razão pela qual se despediu. Como ele se recusa, as torturas continuam e os vários Número Dois tendem a pressionar este facto de forma variável, alguns a aparentarem simpatia real pela situação dele, alguns quase a esfregarem-lhe isso na cara com um tom de gozo.

No edifício da redoma verde, descobrimos a aparente razão do aprisionamento do Número Seis. Ele era um oficial do governo britânico (aparentemente espião), que se demitiu por razões desconhecidas. Agora, as pessoas por detrás de *The Village* querem descobrir a razão pela qual o Número Seis se despediu. Este facto essencial, a razão pela qual o Número Seis se demitiu, é o cerne de toda a série. É a obsessão do Número Dois, é o que o motiva e é o que o leva, em futuros episódios, à loucura.

É igualmente nesta cena que "*The Prisoner*" estabelece a dinâmica entre os dois números no seu centro: O Número Dois arranjará maneira de torturar o Número Seis, e este terá de resistir.

É uma dinâmica simples e fácil de compreender, mas que permite muitas vias em termos de histórias possíveis. Essencialmente, o equivalente espião do "*Tom e Jerry*".

Durante a tour da cidade que se segue, a série estabelece mais sobre a espécie de sítio que *The Village* é. Os cidadãos são aparentemente felizes, mas totalmente controlados; há uma espécie de sistema de segurança chamado *Rover* que consome todos aqueles que não seguem as regras; e o Número Seis acaba num bizarro centro de emprego.

No centro de emprego, são notáveis os slogans nas paredes: "*A still tongue makes a happy life*"⁶⁰ e "*Questions are a burden to others; answers a prison for oneself*"⁶¹. Existem frases e símbolos mais subtis na série, mas é uma forma de ver como *The Village* funciona e como acredita que o mundo deve funcionar. Nada questionar e nada perguntar. Manter-se calado e feliz.

Allan Wood explica no seu artigo "*Propaganda and Democracy*" que o conceito de Propaganda, num sentido moderno, pode ser pensado como persuasão por propósitos políticos⁶², mas ele menciona o conceito relevante de "*Undermining Propaganda*" (daqui para a frente traduzida como "Propaganda Subjugante"). Propaganda Subjugante é um tipo de comunicação persuasiva que se representa

⁵⁹ Hernán Reyes, 2007 - "The Worst Scars Are in The Mind: Psychological Torture.", *International Review of the Red Cross*. Cambridge: setembro 2007 pp. 591-617

⁶⁰ Don Chaffey, 1967 - *Arrival*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

⁶¹ Idem

⁶² Allen Wood, 2016 - "Propaganda and Democracy", *Theoria: An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*. Lejona: setembro 2016 pp. 381-394

como favorecendo certas ideias ou valores, mas, na realidade, existe para enfraquecer ou desacreditar esses mesmos valores⁶³.

A expressão "*A still tongue makes a happy life*", apesar da sua conotação Orwelliana para a audiência, faz uma promessa muito simples: Felicidade no silêncio. Apesar do objetivo inteiro de *The Village* relativamente ao Número Seis seja conseguir que ele conte os seus segredos, o objetivo geral do local aparenta ser a subjugação dos outros e a destruição da sua personalidade. O género de torturas psicológicas a que os habitantes da comunidade foram submetidos já foi aqui discutido, mas os posters propagandistas demonstram o seu lado menos extrovertidamente insidioso, mas igualmente manipulador.

The Village deseja informação (podemos deduzir isso só do genérico de abertura da série), mas depois de conseguirem essa informação, o que eles verdadeiramente procuram é complacência por parte das pessoas que torturam.

Em "*Arrival*", o Número Seis encontra um antigo colega no hospital de *The Village*, um homem chamado Cobb. Mais tarde, dizem ao Número Seis que Cobb morreu e a sua morte acaba a ser um ponto importante para a história do episódio, particularmente por causa da relação que Cobb tinha com uma mulher com o código de Número Nove. No final do episódio, a audiência (mas não o Número Seis) descobre que Cobb ainda vive e que está pronto para ir para o seu próximo trabalho.

Este tema percorrerá durante o resto da série, a ideia de que ninguém em *The Village* é de confiança e que aliados do Número Seis podem muito facilmente vir a ser inimigos. Em todos os casos, eles são claramente agentes da organização que controla a ilha, mas o caso de Cobb é interessante porque o Número Seis conhece-o, talvez não como amigo, mas como compatriota. O Cobb não reaparece na história, é verdade, mas a presença dele levanta muitas perguntas e demonstra perfeitamente a forma de funcionamento de *The Village* e a ideia que eles têm do que deve ser um "cidadão modelo".

Cobb pode ser uma de três coisas: um agente do lado do Número Seis, um agente duplo do outro lado ou um agente que foi convertido para o outro lado. A hipótese dele ser um agente do outro lado é a menos interessante de todas, pois simplesmente significa que ele é um agente duplo e que *The Village* pertence aos "maus" (implicitamente, na altura em que a série foi feita, a União Soviética) e reduz a série inteira a uma obra propagandista contra os "maléficos" russos.

⁶³ Allen Wood, 2016 - "Propaganda and Democracy", *Theoria: An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*. Lejona: setembro 2016 pp. 381-394

As outras duas opções são bem mais fascinantes de considerar. Se Cobb é um agente do lado do Número Seis, isso significa que o Número Seis foi preso e está a ser torturado pelo seu próprio lado, implicando a ideia de que o suposto lado dos “bons” é corrupto e quer controlar os seus cidadãos. Se o Cobb foi convertido, então significa que ele representa aquilo que acontecerá ao Número Seis se ele deixar cair as suas convicções e se render perante *The Village*.

Cobb quase de certeza foi apenas intencionado como um sinal de que o Número Seis não pode confiar em ninguém pois todos podem ser agentes dos que o encarceraram, mas ele também serve como um bom exemplo do cidadão ideal da nova sociedade intencionada por *The Village* (se seguirmos as crenças do Número Dois do episódio seguinte). Ele é totalmente leal aos que ordenam (essencialmente, o seu governo) e está totalmente disposto a trair e enganar não só um colega que confiava nele, o Número Seis, mas também uma mulher que aparentemente tinha sentimentos por ele, a Número Nove. Apesar de apenas podermos especular as origens do Cobb, há sempre a arrepiante possibilidade de que ele seja aquilo que o Número Seis se tornará se passar tempo suficiente na sua ilha prisão. Subserviente e apenas interessado em servir, sem alianças humanas, apenas um peão do estado.

A filosofia de *The Village* é quase puramente orwelliana, pela forma como tenta silenciar e controlar, mas de uma forma que se disfarça de benigna e que apenas procura a felicidade de cada cidadão. A vigilância é constante, os ataques à individualidade muitos, mas tudo “pintado” com tons de um tradicionalismo Britânico charmoso que não mete medo e parece, inclusive, charmoso. A definição de uma sociedade que é “*a dystopia that holds forth no hope and against which all resistance is unavailing*”⁶⁴, mas que, ao mesmo tempo, se estiliza com todos os confortos.

O mundo de “Mil Novecentos e Oitenta e Quatro” é penoso, cinzento e pobre, mas o mundo de *The Village* é talvez mais insidioso. Sim, é necessário sacrificar algumas liberdades, mas o que é isso comparado com o conforto? Tecnologia futurística, uma réplica da própria casa, habitantes “felizes” e, naturalmente, a felicidade inerente da ignorância.

A expressão inglesa “*Ignorance is Bliss*” tem as suas origens num poema do século XVIII⁶⁵ por volta da época do Iluminismo, um momento histórico em que os grandes pensadores defendiam a ideia do conhecimento racional acima de tudo. Segundo

⁶⁴ John Erickson, 1993 “The Ghost in the Machine: Gilliam's Postmodern Response in to the Orwellian Dystopia of Brazil *Nineteen Eighty-Four*”, *Utopian Studies*. Pensilvânia: 1993 pp. 26-34

⁶⁵ Mark Lilla, 2001 - “Ignorance and Bliss.”, *The Wilson Quarterly*. Washington, D.C.: 2001 pp. 64-75

Mark Lilla, havia um certo otimismo na situação destes pensadores que “*lay not in their faith in ultimate success but in their unquestioned assumption that every inch of territory won back from the forces of darkness would be transformed into a garden.*”⁶⁶ Essencialmente, havia a crença de que a luta por espalhar conhecimento seria difícil, mas cada batalha vencida estava vencida de vez. No entanto, esta filosofia não só não se tornou totalmente dominante para toda a história, mas existem argumentos contra ela.

Mesmo antes do Iluminismo, já havia correntes filosóficas que acreditavam que a habilidade humana de entender não era uma bênção, mas uma maldição de que nos queríamos livrar⁶⁷. Na mitologia, há o caso de Prometeu, castigado por ter trazido o conhecimento do fogo aos homens, e Pandora, cuja curiosidade sem fundo libertou da sua caixa todos os horrores do mundo deixando apenas a esperança para trás. Até Nietzsche admirava a vaca, pela sua capacidade de esquecer⁶⁸.

Esta incerteza que muitos têm em relação ao conhecimento informa muito do que *The Village* faz. Essencialmente, utilizando este medo nato de muitas pessoas conseguem induzir, nos habitantes da comunidade (e, por extensão, no mundo inteiro), a ideia de que não saber e não ter o desejo de saber não só é benéfico para a situação onde se encontram, mas para eles próprios. Se os cidadãos de *The Village* não fizerem perguntas e não lutarem de volta, podem viver vidas completas, felizes e, talvez como Cobb, até terem cargos altos e de respeito.

Claro que, no centro de toda a ignorância cúmplice, encontra-se o Número Seis com uma simples crença: Ele não é um “número”, mas sim um homem livre e independente.

Apesar do primeiro episódio ser essencial para estabelecer o mundo da série e os seus personagens, não tem ainda a tortura psicológica que o Número Seis terá de passar, nem o mostra ainda como o paragono da individualidade que ele mais tarde será⁶⁹. No entanto, demonstra de forma rápida e eficiente as regras da comunidade, as expectativas dos seus membros e a relação que o Número Seis terá futuramente com muitos dos outros habitantes (nomeadamente, que será traído).

⁶⁶ Mark Lilla, 2001 - “Ignorance and Bliss.”, *The Wilson Quarterly*. Washington, D.C.: 2001 p. 66

⁶⁷ Mark Lilla, 2001 - “Ignorance and Bliss.”, *The Wilson Quarterly*. Washington, D.C.: 2001 pp. 64-75

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - “The Prisoner and Self-Imprisonment.” in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 229-246

"*Arrival*" tem um enredo simples, sim, mas utiliza-o para estabelecer o mundo da série, o género de temas que funcionam melhor nesse mundo e o género de figuras recorrentes que podemos esperar nos próximos episódios.

4. “*The Chimes of Big Ben*”: Desconfia Sempre

Com o primeiro episódio e as suas explicações tratadas, a série finalmente começa a mostrar as suas capacidades episódicas com o segundo episódio, “*The Chimes of Big Ben*”.

A premissa e história do episódio são simples: Uma nova habitante chamada Nadia é trazida para *The Village*, com menos resistência que o Número Seis e mais suscetível às torturas do Número Dois. O Número Seis afeiçoa-se a ela e descobre que a razão que ela lá foi parar é por saber a localização de *The Village*, que é perto da Polónia, e que tem amigos no exterior. Os dois fazem um plano e conseguem escapar com a intenção de serem transportados até Londres. O Número Seis pede o relógio a um dos colegas de Nadia para manter as horas. Chegam ambos a um escritório em Londres e o Número Seis está prestes a revelar a razão do seu despedimento, quando o Big Ben toca e ele deduz que o relógio dele deveria estar a seguir a hora Polaca em vez de estar a par com o Big Ben. Ele sai do escritório e descobre que ainda está em *The Village* e que Nadia foi, desde o início, uma traidora.

No capítulo anterior, foi referido que um dos temas que percorre muitas das histórias da série é a ideia de que quase todos com quem o Número Seis se encontra e com que se afeiçoa irão, inevitavelmente, traí-lo. Curiosamente, a maior parte destas tendem a ser mulheres.

A tradição de mulheres como figuras traiçoeiras e duvidosas volta à época de Grécia antiga, particularmente com histórias como a de Pandora⁷⁰. Pandora foi a primeira mulher de todas, criada por Zeus, para oferecer ao irmão de Prometeu, Epimeteu, como vingança pelas ações de Prometeu. Ele apaixonou-se por ela e deixa-a viver com ele. Eventualmente, ela abre o jarro que continha todas as males da humanidade devido à sua curiosidade⁷¹ e, quando o fecha, apenas a Esperança lá ficou dentro.

Walcot explica que Pandora é concebida como tendo um “*splendid exterior but corrupt interior*”⁷² e esta caracterização descreve todas as personagens femininas centrais (ou seja, que estão presentes ao longo do episódio e não são apenas extras ou personagens de uma fala) com quem o Número Seis interage ao longo da série. A única exceção é a Número Nove no primeiro episódio e ela nunca mais aparece depois dessa história.

⁷⁰ P. Walcot, 1984 “Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence.” *Greece & Rome*. Cambridge: 1984 pp. 37-47

⁷¹ Ibidem

⁷² P. Walcot, 1984 “Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence.” *Greece & Rome*. Cambridge: 1984 pp. 41

Apesar de *"The Prisoner"* ser uma série revolucionária em tantos aspetos narrativos e temáticos, aqui mostra a sua idade seguindo cansados arquétipos da antiguidade acerca de mulheres belas e atraentes a esconderem um lado traiçoeiro. A relação dela com o Número Seis, no entanto, é um pouco mais única para a época.

O Número Seis tem todas as características de um espião típico dos anos 60, (mesmo que a narrativa nunca admita que ele o é) havendo inclusive a popular teoria de que ele é o personagem anterior de Patrick McGoochan da série *"Danger Man"*, John Drake⁷³. Ele sabe lutar, mantém-se calmo sob pressão e tortura e é infalivelmente charmoso. No entanto, um traço que ele não partilha com o seu "irmão" mais famoso, o James Bond, é que o Número Seis não tem o mesmo interesse por mulheres. Ele mostra certamente um "fraquinho" e maior disposição por mulheres (mais do que homens, pelo menos) mas o Número Seis nunca tem aquelas famosas cenas de beijos e envolvimento sexuais com mulheres como James Bond.

Como Douglas L. Howard explica, apesar dos muitos espiões que seguiram na tradição de Bond de estarem constantemente acompanhados por mulheres incrivelmente atraentes, o Número Seis nunca deixa cair as suas paredes pessoais para ninguém, sejam mulheres ou não⁷⁴. O autor justifica até o seu exemplo, afirmando que *"even when a black female cat takes a liking to him in "Dance of the Dead," he is quick to make his feelings clear: "Never trust a woman," he tells Mary Morris's Number Two, "even the four-legged variety."*⁷⁵

A individualidade do Número Seis nunca é comprometida por proximidade com os outros. Ele é um verdadeiro indivíduo ou, no mínimo, vê-se a si mesmo como um. Preso num mundo de onde não consegue escapar, o Número Seis mantém-se fiel às suas crenças e à sua forma de ver o mundo, uma individualidade que ele expressa através de uma só decisão: Ele não partilhará nunca a razão pela qual se despediu. Por si só, a razão da sua demissão é pouco importante, mas é mais pelo que representa. O Número Seis toma a decisão consciente de rebelar e manter-se aquém do resto de *The Village*. Assumindo dito local como um representante da sociedade, o Número Seis escolhe a sua individualidade acima dos confortos e amizades de se relacionar com outros.

Todo ele é feito de identidade, nunca acolhendo os outros dentro de si próprio, mas olhando apenas para o interior. Isto "condena-o" à solidão (se é que se pode considerar condenação não fazer parte de uma sociedade fundamentalmente

⁷³ Alex Cox, 2018 - *I Am (Not) a Number: Decoding The Prisoner*. Harpenden: Kamera Books

⁷⁴ Douglas L. Howard, 2010 - "The Prisoner" in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 189-200

⁷⁵ Cit in. Douglas L. Howard, 2010 - "The Prisoner" in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky p. 192

repressiva como a de *The Village*), mas permite-lhe a capacidade de pensar por si só.

Biderman e Devlin afirmam que a natureza do Número Seis enquanto individualista e isolado da sociedade, não é apenas uma questão física. O que ele procura não é um isolamento do corpo, mas sim aquilo a que os autores se referem como "[...] *conceptual freedom* [...]"⁷⁶, o desejo de preservar a sua identidade pessoal desassociada de *The Village*⁷⁷.

O Número Seis reflete sobre a sua própria existência, olhando não só para o exterior que o rodeia, mas também para o seu interior, e fazendo uma decisão consciente acerca da sua identidade e da forma como se vê a si próprio⁷⁸. Como os dois autores explicam "*the self on this level is understood as an active agent of its own realization, establishing order among its attitudes and beliefs, and giving direction to its actions.*"⁷⁹ Essencialmente, a identidade do Número Seis existe como uma construção de si mesma, não apenas aleatória e sujeita a influências, mas algo à qual o próprio presta atenção ativa e a partir de que ele se constrói⁸⁰.

Ele luta contra os efeitos do sítio onde se encontra, precisamente porque esse mesmo sítio tenta apagar a sua capacidade de pensar enquanto indivíduo e a sua privacidade. Ele não pode ter segredos do "Estado", nenhum pensamento pode ser apenas dele. Portanto, se o Número Seis não revela os seus pensamentos à sociedade, como pode a sociedade lutar de volta contra ele? Arranjando um agente em que ele confie.

A Nadia é milimetricamente construída para lhe ser apelativa e lhe baixar as barreiras. O Número Dois traz o Número Seis a casa dele, com o aparente intuito de conversar casualmente (sempre com o tom vagamente ameaçador que o Número Dois tem, claro) antes de fazer a sua típica jogada de ameaças e demonstrar que sabe tudo sobre o Número Seis, tirando, claro, a razão pela qual ele se despediu. "*Business as usual*", como se costuma dizer. No entanto, de repente, ele mostra a

⁷⁶ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky p. 235

⁷⁷ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 229-246

⁷⁸ Idem

⁷⁹ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky p. 235

⁸⁰ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 229-246

chegada da nova vizinha do Número Seis, a Número Oito (daqui para a frente referida pelo seu “nome real”, Nadia) em circunstâncias semelhantes às dele.

Ela vem desmaiada e desorientada, sem saber onde está ou o que se passa, e o Número Seis vê tudo da posição privilegiada tipicamente guardada apenas para o Número Dois. Isto tem o efeito duplo de fazer com que o Número Seis tenha uma empatia mais rápida com a Nadia, visto ele conseguir vê-la a passar uma situação semelhante à dele; e o Número Dois parecer pior, pois está a ver uma mulher (aparentemente) perdida e confusa, e a rir-se alegremente.

O Número Seis regressa a casa e tem uma interação rápida com a Nadia, em que ele lhe explica a situação e descobre mais sobre ela. Fora ele descobrir algo mais sobre as supostas origens dela, esta conversa tem o propósito de conectar a personalidade de Nadia com a do Número Seis. Ela é inicialmente um pouco fria e até suspeita dele como sendo um potencial agente de *The Village*, o que sinaliza para ele que ela talvez seja de confiança. Obviamente, alguém que estivesse imediatamente interessada nele, seria suspeita, mas ela equilibra interesse com suspeita de forma cuidada.

A seguir, ele vê-a a tentar escapar nadando da praia o que não só estabelece as habilidades dela enquanto nadadora, mas também a vontade dela de escapar e o que está disposta a arriscar para isso. Daqui o Número Dois leva-a para o hospital de *The Village* e é aí que as coisas mudam a sério.

No hospital, a Nadia passa por tortura psicológica à frente do Número Seis e indica tendências suicidas. A fragilidade dela juntamente com as estranhas “terapias” do hospital e uns empurrões por parte do Número Dois, fazem com que o Número Seis tome responsabilidade pela Nadia. Se todas as interações entre o Número Seis e a Nadia são cuidadosamente planeadas, esta é provavelmente a mais crucial. Num curto espaço de tempo, ela estabelece-se como vulnerável e em necessidade de proteção, o que o afeta a ele e faz com que confie nela mais rapidamente.

Com essa base forte de aparente “confiança” estabelecida, eles começam a viver juntos e a planear escapar, em cenas de intimidade extrema para não serem ouvidos. Com o Número Dois a estabelecer este padrão de vigilância constante, os dois aproximam-se nem que seja apenas pela aparente privacidade, tal como os protagonistas do “Mil Novecentos e Oitenta e Quatro” de George Orwell⁸¹.

⁸¹ John Erickson, 1993 “The Ghost in the Machine: Gilliam's Postmodern Response in to the Orwellian Dystopia of Brazil *Nineteen Eighty-Four*”, *Utopian Studies*. Pensilvânia: 1993 pp. 26-34

Naturalmente, as coisas tornam-se mais extrovertidamente românticas quando escapam e a Nadia torna-se mais afetuosa para com o Número Seis, ainda que ele pareça não estar interessado. Este ponto conecta-se de volta à ideia anterior do Número Seis como indivíduo numa sociedade que lhe é hostil e como essa individualidade o isola. Neste caso, ao deixar abrir uma "rachadela" no seu escudo, ele abriu-se igualmente a ser desapontado. Aqui, o Número Seis é o Epimeteu da narrativa, um homem que se deixa enganar por uma mulher convincente, mas mentirosa, e Nadia a sua Pandora, inevitavelmente condenada a traí-lo⁸². Dificilmente isto terá sido um paralelo intencionado, mas toda a arte é obra do seu contexto cultural e "*The Prisoner*" nunca poderia ser exceção.

Apesar de se aparentemente o Número Seis se deixar convencer, Patrick McGoohan mantém sempre uma certa frieza na sua performance durante as cenas com a Nadia. Considerando que ele termina o episódio a falar com ela de forma praticamente sarcástica, é difícil dizer se a mentira o afetou de forma profunda ou se ele realmente já esperava a traição. A caracterização do Número Seis não é afetada pelo episódio ao longo da série, mas existem muitas mais ocasiões de figuras traiçoeiras, que serão discutidas nos próximos capítulos.

O Número Dois do episódio é interpretado por Leo McKern e ele é considerado um dos favoritos dos fãs, não só porque é um dos poucos que aparece mais do que uma vez, mas porque a sua relação com o Número Seis é um pouco mais interessante do que a de muitos outros. A função do Número Dois em qualquer episódio é ser o antagonista da história, um contraponto ao individualismo do Número Seis e um representante do sistema contra o qual ele luta. Por causa desta função estrita, os Número Dois tendem a ser limitados enquanto personagens, mas ocasionalmente têm dinâmicas variadas com o Número Seis. Neste caso, o Número Dois não tem algo que o distinga (como o do episódio "*Hammer into Anvil*" que tem um Número Dois descontrolado), mas ele é uma boa destilação do que o Número Dois deve ser.

Ele tem um reportório amigável com o Número Seis, elogiando o seu sentido de humor e sempre preparado com uma resposta amigável. Há um ótimo exemplo da relação entre os dois homens (e do Número Seis com os Número Dois em geral) quando conversam na praia e olham para a Nadia. O Número Dois fala abertamente com o Número Seis e confessa o seu desejo de que o mundo inteiro seja como *The Village*. Uma comunidade perfeita e organizada sem discordância e acredita que os dois lados (presumivelmente a União Soviética e os Estados Unidos da América) acabarão por concordar com ele. Quando ele pergunta ao Número Seis qual é o sonho

⁸² P. Walcot, 1984 "Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence." *Greece & Rome*. Cambridge: 1984 pp. 37-47

dele, este responde de forma simples: “*To be the first man on the moon*”⁸³. Esta resposta, naturalmente, é uma piada à custa do desejo do Número Dois, mas demonstra a perspectiva do Número Seis sobre a relação deles. Ele não os considera amigos e nenhum número de momentos amigáveis entre eles poderá alguma vez mudar isso. A frente amigável do Número Dois é, também, uma farsa especialmente considerando onde tudo acaba.

Claro que isso só se torna evidente depois do final do episódio, quando a audiência descobre a que lado é que Nadia pertence, e aí as ações dele parecem fazer mais sentido. Ele passa o episódio inteiro a torturar a Nadia e a exhibir esse facto diretamente à frente do Número Seis, sempre com um tom de inocência leve, de forma a dizer “Prometo que estamos só a fazer o que é melhor por ela”. Com o contexto de que a Nadia está a enganar o Número Seis, esta atitude torna-se ainda mais sinistra porque não está simplesmente o Número Dois a fazer pouco do interesse do prisioneiro pela Nadia, mas sim a tentar espicaçá-lo para ele seguir as ações predeterminadas pelo plano. Se o relógio que o Número Seis recebeu não tivesse as horas de Londres, o plano teria resultado. É talvez por isso que o Número Dois do Leo McKern seja tão bem lembrado: Ele faz o seu papel como deve ser e o Número Seis quase perde.

Apesar de haver muitas cenas fascinantes no episódio (a cena em que Nadia é “torturada” com eletricidade, escolhendo apenas uma ao acaso), talvez a mais interessante de todas seja a secção em que o Número Seis apresenta a sua “obra de arte” a um painel de júris.

A “obra de arte” em questão é um agrupamento de objetos aparentemente aleatórios, mas que, na realidade, são partes de um barco que o Número Seis planeia construir. Quando vemos a galeria de arte, todas as obras tirando a do Número Seis são homenagens ao Número Dois, com a cara dele em estátuas, quadros, tapeçaria, etc.

À primeira vista, parece ser apenas uma piada acerca dos habitantes de *The Village* e o quão controlados estão, literalmente incapazes de imaginar algo para além do Número Dois. Nesse contexto, a peça do Número Seis destaca-se e o seu título é uma piada contra o Número Dois, pois chama-se “Escapar”. No entanto, com o contexto do final do episódio essa cena ganha um significado diferente. Agora, todas as obras da exposição têm a ver com o Número Dois, incluindo a obra do Número Seis. Ele não sabe, claro, mas o plano inteiro para ele escapar foi orquestrado e

⁸³ Don Chaffey, 1967 - *The Chimes of Big Ben*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

preparado pelo Número Dois, incluindo a exposição. Perto do início do episódio, o Número Seis já está a ouvir anúncios acerca do concurso de arte e a ideia já está a ser plantada na cabeça dele. Até seguindo a geografia da sala de exposição, a obra do Número Seis encontra-se no centro da sala, o foco central da exposição, logo, do plano.

Falando nesse final que tanto contexto oferece, é importante mencionar os elementos que lá entram. O Número Seis é enviado dentro de contentores de madeira num barco, acreditando estar a chegar ao Reino Unido. Quando finalmente é libertado, é confrontado por um homem mais velho que aparentemente tem uma alta posição.

Apesar do Número Seis já estar mais habituado a *The Village* (no início do episódio referem que já lá está à meses), há ainda uma certa confiança por parte dele no governo britânico. Ele tem suspeitas iniciais, sim, mas está totalmente disposto a ceder a informação a um superior do seu governo em quem confia. É só depois de notar a discrepância com as horas que se segura. Com os problemas em ordenar os episódios, é difícil dizer exatamente em que ponto do seu desenvolvimento pessoal é que o Número Seis está, mas assumindo o episódio "*Many Happy Returns*" como depois deste é de notar que ele está muito mais desconfiado aí.

Em vez de encontrar um suposto oficial de alta posição, ele vai ter com pessoas que conhecia antes de ter sido aprisionado e, mesmo assim, duvida de tudo e não conta porque é que se demitiu. Partindo do pressuposto que "*The Chimes of Big Ben*" ocorre cronologicamente antes, pode ser considerado um ponto de viragem para o Número Seis e para o seu cinismo em relação às pessoas e à sociedade.

5. “Free For All”: Politiquices

Como já foi previamente estabelecido, *The Village* é uma metáfora bastante clara para uma sociedade distópica e algo orwelliana⁸⁴ em que todos são subservientes e não lhe são permitidos pensamentos individuais. No entanto, para um sistema assim funcionar, são necessárias certas regras e figuras centrais que façam com que o povo não questione e obedeça. No caso do 1984, há o “Big Brother”, a figura que olha por todos e que inspira amor e confiança. No “*The Prisoner*”, o equivalente mais próximo é o Número Dois.

Crucialmente, o Número Dois muda quase todos os episódios, portanto não há uma figura absolutamente central e consistente com que todos se possam enamorar. Em vez disso, há uma posição de liderança tecnicamente possível para qualquer um. O Número Dois pode ser homem, mulher, alto, baixo, gordo, magro, etc. Portanto, há que questionar: E se o Número Seis chegasse a Número Dois?

O título do episódio é “*Free for All*” e no contexto da história, é usado como uma espécie de slogan. Traduzido literalmente significa “Livre para todos” e é utilizado assim pelo Número Seis no episódio. Mas a expressão “*free for all*” é, na realidade, um termo utilizado para quando há uma luta sem regras nenhuma em que é tudo caos. Neste caso, o título faz a comparação entre uma luta caótica e uma campanha eleitoral como ambos sendo completa anarquia.

O episódio foca-se na eleição de um novo Número Dois para liderar *The Village*, com o presente Número Dois a candidatar-se, sem oposição, e a empurrar o Número Seis para participar contra ele. O Número Seis decide fazê-lo quando o Número Dois explica que, com a liderança de *The Village*, ele pode descobrir quem é o Número Um.

Narrativamente, é conveniente que o Número Seis decida confiar nas palavras do Número Dois naquele momento, especialmente considerando quão cético o Número Seis tende a ser. No entanto, o episódio foi produzido relativamente cedo e é provavelmente um caso do Número Seis ainda não saber exatamente em quem pode ou não confiar. Afinal, *The Village* tem o aspeto de uma sociedade e as características de uma sociedade, talvez eles até tenham democracia como uma sociedade. Ao ultrapassar essa conveniência narrativa, a série revela o propósito do episódio.

⁸⁴ John Erickson, 1993 “The Ghost in the Machine: Gilliam's Postmodern Response in to the Orwellian Dystopia of Brazil *Nineteen Eighty-Four*”, *Utopian Studies*. Pensilvânia: 1993 pp. 26-34

Nomeadamente, apontar cinicamente os falhanços de uma suposta democracia com o aspeto de liberdade e escolha, mas sem nada real por detrás.

Depois da introdução da Número Cinquenta e Oito, uma doméstica para o Número Seis que não sabe falar inglês, o Número Dois explica o sistema eleitoral na *The Village*. A cada doze meses, o povo elege um novo Número Dois para tomar conta das coisas mas, segundo ele, nos últimos tempos eles só o têm reeleito e ele sente que há falta de competição séria. Quando o Número Seis afirma “*It looks like a unanimous majority.*”⁸⁵, o Número Dois responde “*That’s been worrying me. Very bad for morale. Some of these good people don’t seem to appreciate the value of free elections.*”⁸⁶

Considerando a natureza repressiva de *The Village*, esta fala, apesar de dita sinceramente, está a escorrer de sarcasmo. O Número Dois apresenta-se quase como um homem sem escolha, obrigado a continuar o seu domínio apenas pelas exigências do povo. No entanto, como já foi demonstrado, as pessoas de *The Village* são encorajadas a não pensar por si próprias. Com contexto anterior, a audiência entende que a razão pela qual eles “não apreciam o valor de eleições livres” é porque estão treinados mentalmente para não querer eleições livres.

Como já foi aqui descrito, as circunstâncias políticas da década de 60 eram extremamente diferentes das da época corrente e arte produzida nessa altura reflete os valores e opiniões dessa altura. Os temas deste episódio (relacionados com política e a relação do povo com política) não são considerados mais relevantes que outros na série e não recorrem em mais episódios.

O tema geral de *The Prisoner* é mais amplo do que apenas política e procura expandir sobre vários aspetos da sociedade, provavelmente aqueles com que Patrick McGoohan mais pessoalmente se conectava. Este tema certamente era um dos que mais lhe importava, pois ele próprio o escreveu (sob o pseudónimo “Paddy Fitz”), mas sátiras ao processo democrático não voltam a ocorrer na série. Aliás, no geral, os habitantes da comunidade têm pouco a ver com os enredos de cada episódio, sendo tipicamente implicitamente cúmplices ou, no mínimo, indiferentes ao que se passa. Apenas este episódio envolve a ideia do “Povo” como um elemento com que o Número Seis tem que lidar e, até, se relacionar.

Seria fascinante saber o que é que Patrick McGoohan pensaria acerca da situação política moderna pois, como já foi amplamente registado num artigo publicado por *Democratization* em 2022, os governos do mundo antes considerados democratas

⁸⁵ Patrick McGoohan, 1967 – *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

⁸⁶ Idem

estão cada vez mais autocratas⁸⁷. Em 2021, o mundo tinha descido para níveis de autocracia que não eram vistos desde 1989, implicando uma descida no número de governos democráticos até números vistos pela última vez durante o fim da Guerra Fria.

Com o aumento do apoio fervoroso a figuras como Donald Trump e Jair Bolsonaro (e sem falar em outras tantas com ainda mais poder em países como El Salvador, Nigéria e a Tunísia), é difícil não olhar para um episódio como “*Free For All*” como uma premonição arrepiante do futuro. Um dos elementos cruciais no aumento do número de autocratas é algo chamado de “Polarização Política” que será aqui mencionado pela forma fascinante como se conecta com o episódio em análise, ainda que de forma subtil.

A polarização política é um fenómeno que descreve a divisão política de uma sociedade para uma mentalidade “Nós” contra “Eles” relativamente a partidos políticos diferentes⁸⁸ em vez de um entendimento mútuo de que ambos os lados têm pontos diferentes, mas igualmente válidos. A polarização chega a níveis tóxicos quando a luta do “Nós” contra “Eles” chega a um ponto em que cada lado começa a atacar a legitimidade do outro e a questionar o porquê da sua existência⁸⁹.

A oposição (o “Eles”) começa a ser tratada como uma ameaça que tem que ser destruída a menos que ataque as fundações da nação e destrua irreparavelmente o modo de vida a que o “Nós” está habituado⁹⁰. Ao entrar nesta fase, torna-se cada vez mais fácil justificar e pôr de parte certas normas democráticas em nome de “preservar” e “salvar” a nação, cedendo mais um pouco ao fanatismo e deificação do líder⁹¹.

Algumas das ideias apresentadas no conceito de polarização política, especificamente o conceito de “Nós” contra “Eles”, virão a mostrar a sua importância mais à frente nesta dissertação, mas é importante considerar o conceito e a forma como se conecta com os habitantes de *The Village* e a relação deles com o Número Dois (o conceito, não cada Número Dois individual). Tirando uma, nenhuma das histórias aqui analisadas (ou até as que não são analisadas) envolve o Número Dois a ser contrariado ou confrontado pelos seus prisioneiros/ cidadãos ou a ser tratado com nada menos de respeito, a não ser que um dos esquemas envolva isso. Em suma, quando a série começa, a figura do Número Dois já ultrapassou a fase de polarização

⁸⁷ Vanessa A. Boese et alli, 2022 - “State of the world 2021: autocratization changing its nature?”, *Democratization*. London: setembro 2022, pp. 983-1013

⁸⁸ Idem

⁸⁹ Idem

⁹⁰ Idem

⁹¹ Idem

política e está firmemente no controlo inquestionável de *The Village*. O Número Dois pode mudar de episódio para episódio, sim, mas a sua autoridade nunca está em questão, tirando no final do episódio "*A Change of Mind*" que será discutido mais à frente.

"*The Prisoner*" é uma série que mantém muitos mistérios sem resposta ao longo da sua duração, e um dos mais constantes (juntamente com a busca pelo mítico Número Um e o lado que comanda a prisão do Número Seis) é quem, entre os habitantes, é de confiança. Mesmo chegando ao último episódio, este é um mistério sem resposta pois nem a audiência nem o Número Seis alguma vez chega a saber a verdadeira natureza dos habitantes de *The Village*. São todos prisioneiros, tal como o Número Seis, mas que cederam e aceitaram a sua posição na comunidade? São todos agentes por parte das forças que controlam *The Village* e servem apenas como peões para ajudar o Número Dois a quebrar o Número Seis? Ou são uma mistura de ambos, alguns prisioneiros, alguns "guardas"?

Assumindo a arrepiante possibilidade de que são a primeira opção, este episódio dá a indicação mais clara do género de poder que o Número Dois (e, por extensão, *The Village*) exerce nos seus habitantes assim que lhe consegue "meter as garras". O que o Número Seis (e, por extensão, a audiência) testemunha durante o seu aprisionamento é um modelo de uma sociedade pós-polarização em que um dos lados definitivamente derrotou o outro e está agora feliz com isso. O Número Dois deste episódio explica que a razão que ele quer que o Número Seis participe nas eleições é para dar aos outros habitantes um espírito democrático. Citando o próprio no episódio: "*Some of these good people don't seem to appreciate the value of free elections. They think it's game.*"⁹²

Esta análise do episódio não é puramente especulação ou uma análise exagerada, até o Número Seis aponta a hipocrisia neste suposto lamento, afirmando que "*Everyone votes for a dictator*"⁹³. Ele está figurativamente a dizer "Ninguém tem escolha sobre nada neste sítio e tu é que fazes as decisões por isso não me mintas". Este episódio afirma em termos claros que o Número Seis entende o que a audiência também já deduziu. Mesmo que haja prisioneiros a viver de boa vontade naquela comunidade, ninguém tem controlo sobre nada.

Como já foi discutido em "*Arrival*", a hipótese do Número Seis ser convertido está sempre em jogo e Cobb foi uma imagem daquilo que ele poderia vir a ser, mas este

⁹² Patrick McGoohan, 1967 – *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

⁹³ Patrick McGoohan, 1967 – *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

episódio mostra a imagem do sonho do Número Dois do episódio "*The Chimes of Big Ben*": uma sociedade subserviente com habitantes felizes na sua prisão.

Apesar da palavra "*remake*" ser uma palavra feia (não sem razão) em círculos fílmicos, seria fascinante ver alguém a reinterpretar "*The Prisoner*" dentro do contexto político moderno. Por enquanto, aquilo que temos no episódio tem pistas e conexões a momentos potencialmente mais poderosos, mas não vai totalmente até ao fim com eles, quer seja por falta de vontade dos criadores ou, talvez, certos limites impostos na televisão da altura.

Regressando à história do episódio, o Número Seis acaba por decidir (ou, pelo menos, é empurrado nessa direção) concorrer nas eleições depois do Número Dois o convencer que se ele tomar conta do local, pode finalmente descobrir quem é o Número Um. Assim, os dois saem porta fora para o meio de um efervescente desfile com toda a gente de *The Village* a levar cartazes com enormes fotografias que dizem "Votem Número Dois" e a tocar instrumentos. Uma demonstração de afeto por parte de um povo que muito ama o seu líder.

O Número Dois faz um discurso perante a população acerca da necessidade de decisões livres e de não deixar as coisas estagnar. Claro que, o tempo todo, alguém levanta cartões que têm escritos as respostas pré-determinadas das pessoas. Nada disto é surpreendente, claro. Como já foi mencionado, a série é ambígua relativamente à posição dos habitantes e a forma como se relacionam com o Número Dois e o Número Seis.

A ideia já levantada que podem ser todos prisioneiros cúmplices está constantemente a ser posta em questão, tanto por agentes plantados entre os cidadãos como a Nadia no "*The Chimes of Big Ben*" ou simplesmente pelo ambiente de paranoia que a série levanta. É certamente possível que as pessoas em *The Village* sejam todos prisioneiros que aceitaram o seu destino e que vivem vidas de paz e felicidade sobre o domínio do Número Dois, sem nada questionarem. Como diziam os slogans no primeiro episódio, "Uma língua quieta faz uma vida feliz".

Pela posição reversa, toda a gente em *The Village* pode potencialmente ser um agente colocado lá para manipular o Número Seis e fazê-lo acreditar que vive numa comunidade. O episódio até aponta isso: "*Who's standing beside you now? I intend to discover who are the prisoners and who the warders.*"⁹⁴ Como já foi referido, apesar de nunca ser dito diretamente, há sempre a possibilidade de que o Número Seis seja o único prisioneiro na ilha. As forças por detrás de *The Village* são tão ambíguas e estranhas

⁹⁴ Patrick McGoochan, 1967 – *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Independentemente da verdade, as eleições são uma fachada previamente planeada para manipular e enganar o Número Seis. Se todos na ilha forem prisioneiros de boa vontade, significa que já estão a marchar segundo as ordens e vão fazer tudo o que lhes for ordenado. Se forem todos agentes, significa que estão todos sob ordens para fazer o que o Número Dois ordena e todas as suas escolhas são pré-planeadas.

Depois do Número Dois terminar o seu discurso, passa a palavra ao Número Seis que abre afirmando "*I am not a number. I am a person.*"⁹⁵

É uma boa forma de começar, pois o Número Seis já se estabeleceu previamente como um iconoclasta e tenta abrir com um apelo à individualidade que tanto respeita e preza. Apesar de utilizar a identidade que lhe foi atribuída pelos líderes da ilha como se fosse um crachá, o Número Seis não se vi a si mesmo como um número. Ele é uma pessoa, um ser humano, com vontades próprias e desejos individuais que procura na multidão uma cara amiga, alguém que ainda tenha em si o fogo da individualidade.

Naturalmente, toda a gente se ri na cara dele no minuto em que ele afirma ser uma pessoa. Em termos literais, é porque a população de *The Village* é uma de duas opções igualmente arrepiantes para o Número Seis. Em termos simbólicos, tem mais a que ver com o tema do episódio.

Em *The Village*, a ideia de individualidade é ativamente gozada como ridícula. Essencialmente, esta reação de riso serve de prelúdio ao resto dos temas do episódio, a ideia de que o povo é cúmplice de boa vontade com o governo na sua corrupção e injustiça. Eles riem do indivíduo, eles gozam com o que se atreve a pensar por si próprio.

No entanto, o resto de discurso, igualmente individualista e a defender (talvez ingenuamente) que a população de *The Village* se liberte, é recebido com poderosos aplausos. O povo gosta de concordar com ideias vagas de mudança e "rebelião", mas, no fundo, estaria disposto a gozar abertamente com aqueles que acreditam verdadeiramente nisso. O episódio "*A Change of Mind*" usa a dicotomia entre o Número Seis e o resto da população da ilha de forma mais óbvia e relevante para o enredo, mas ainda assim, estes pontos valem a pena notar pelo que implicam sobre a comunidade fechada que é *The Village*.

Depois do discurso terminar, toda a gente celebra o novo candidato e, imediatamente, os cartazes de apoio ao Número Dois são substituídos por cartazes de apoio ao Número Seis. Literalmente, eles deitam fora os cartazes com a cara do Número Dois e, por detrás, está a cara do Número Seis e o slogan "*Vote for N°6*".

⁹⁵ Patrick McGoohan, 1967 – *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Como é óbvio, todo este esquema já estava pré-preparado e o Número Dois estava a empurrar o Número Seis para participar. O Número Seis é um pilar de individualidade, mas não significa que ele está acima de ser enganado ou de cair nos planos daqueles que o aprisionam.

Ele percebe, obviamente, que foi enganado, mas decide participar na mesma com uma atitude sarcástica e irreverente. Em vários episódios ao longo da série o Número Seis entende que faz parte de um esquema, mas continua a participar, provavelmente porque sabe que devem ter alguma maneira de o obrigar independentemente do que ele queira. É uma forma de escrever o personagem que o mantém focado no enredo, mas inteligente que chegue para se aperceber do que está a acontecer.

Quando o Número Seis vai sair, ele é conduzido pela sua nova empregada e dois repórteres saltam-lhe para dentro do carro e começam a entrevistá-lo. O Número Seis responde a todas as perguntas com "*No comment*"⁹⁶ e os entrevistadores alegremente anotam uma resposta pré-preparada e completamente diferente. Por exemplo, o entrevistador pergunta "*How will you campaign?*"⁹⁷, o Número Seis responde "*No comment.*"⁹⁸ e o entrevistador anota "*Will fight for freedom at all costs.*"⁹⁹ Pouco depois de sair do carro, o Número Seis vê a impressão de uma nova edição do jornal local com a falsa entrevista que deu já impressa, meros segundos depois de acabar de falar.

"*The Prisoner*" é uma série capaz de dizer muitas coisas e com muitas ideias inovativas, mas uma das coisas que raramente tenta ser é subtil e esta cena é uma boa representação disso. Para além de mostrar que a eleição é apenas um esquema por parte do Número Dois, a cena demonstra também o tema do episódio acerca de corrupção nas eleições. Pouco antes deste momento, já foi demonstrada a participação de boa vontade por parte do povo e agora vemos a cumplicidade dos media na corrupção de um sistema político que deveria ser justo.

Aqui ecoam bem as ideias do Noam Chomsky e Edward S. Herman no seu livro, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, que discute as maneiras como os media podem ser usados para disseminar propaganda apoiante ao sistema governante. Neste caso, é importante notar que a função dos media é, como os autores dizem, "[...] *to amuse, entertain, and inform, and to inculcate individuals with the values, beliefs, and codes of behavior that will integrate them into the*

⁹⁶ Patrick McGoohan, 1967 – *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

⁹⁷ Idem

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Idem

institutional structures of the larger society."¹⁰⁰ Portanto, as estruturas com poder de uma sociedade interesseira e corrupta com um líder ditatorial acima de tudo (leia-se *The Village*) estarão interessadas em manter um controlo cuidadoso nas mensagens e códigos que transmitem através dos seus media e de propaganda sistemática¹⁰¹.

O episódio não é discreto com esta ideia e não a tenta esconder, "adocicando" apenas a sátira com um pouco de humor à custa da situação. Na realidade, ao olhar para a cena, é acerca de uma instituição jornalística a ceder a pressões de um sistema com poder acima de todos para realizar os objetivos de dito sistema. O Número Dois fala sobre um sistema aberto a todos em que cada indivíduo vota nos seus líderes, mas está a mentir porque como é evidente, as decisões já estão todas feitas e pré-preparadas.

Claro que, como é óbvio, a audiência (e o próprio protagonista) tem presente que o Número Seis não está a viver numa sociedade real, mas sim numa prisão montada para lhe tirar informação através de várias manipulações, sendo esta uma delas. No entanto, *The Village* é uma comunidade, com as suas próprias notícias, sistema monetário e uma certa hierarquia estruturada, com o Número Dois no topo e toda os outros habitantes abaixo dele. O que torna a série satírica em relação a certos elementos presentes na sociedade são as partes identificáveis, mas distorcidas para expor a facilidade da sua corrupção, neste caso o sistema político. A ideia central de "*The Prisoner*" está no título: a sociedade é uma prisão e nós, os habitantes, os seus prisioneiros.

Depois desta cena, o resto do episódio não adere tão bem ao tema tirando em alguns detalhes. Especificamente, depois de tentar escapar, o Número Seis é drogado e passa por um estranho processo que o torna muito mais obediente e cooperativo no sistema eleitoral. É difícil dizer exatamente o que significa, mas não é difícil ver esta influência como um sistema a transformar alguém com princípios e vontade de mudar as coisas noutro cidadão obediente que segue as regras.

Como seria de esperar, tudo segue o plano e o Número Seis ganha as eleições. Ainda no seu estado desorientado, ele acaba no centro de controlos do Número Dois com a sua empregada. Ele recupera o controlo sobre si próprio e começa imediatamente a gritar pelos altifalantes que cobrem toda a comunidade que todos estão livres para se ir embora. Como resultado, ele é espancado por guardas, levado perante a nova

¹⁰⁰ Edward Herman e Noam Chomsky, 1988 - "A Propaganda Model" in *Manufacturing Consent*. Nova Iorque: Pantheon Books p. 1

¹⁰¹ Edward Herman e Noam Chomsky, 1988 - "A Propaganda Model" in *Manufacturing Consent*. Nova Iorque: Pantheon Books pp. 1-35

Número Dois e descobre que é a empregada que o acompanhou o episódio e que sempre soube falar inglês.

Esta revelação não é assim tão surpreendente, considerando que é um cliché de que *"The Prisoner"* se aproveita muito. Apenas há dois episódios atrás aconteceu o mesmo. No entanto, é nesta cena que a Número Dois apresenta de forma mais clara o pretexto por detrás dos esquemas para torturar o Número Seis:

*"Will you never learn? This is only the beginning. We have many ways, but we don't wish to damage you. Are you ready to talk?"*¹⁰²

O Número Seis, espancado e a sangrar, responde da única maneira que sabe, com um pequeno sorriso, antes de ser arrastado pelos guardas e colocado numa maca para transporte. É uma interação muito curta, mas explica perfeitamente a base do conflito da série inteira: o Número Dois quer algo e o Número Seis recusa-se a dar-lho.

É verdade que os temas de *"Free For All"* são fáceis de compreender e não particularmente subtis, mas servem como uma explicação clara da ideia central sobre a qual a série inteira gira. Apesar de aplicar a ideia central numa direção política, o episódio demonstra o conceito de uma sociedade que procura controlar e manipular o indivíduo e como, no fim de tudo, o indivíduo tem que fazer tudo para se manter forte.

¹⁰² Patrick McGoohan, 1967 – *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

6. "The Schizoid Man": Quem Sou Eu?

A noção de uma identidade é uma coisa complexa e difícil de definir para muitos, porque as coisas que definem uma identidade esticam-se e propagam para todos os aspetos da nossa vida. Identidade cultural, racial, social, sexual, etc., mas uma definição útil vem de Sydney Shoemaker, um Professor de Filosofia Americano. Ele afirma que "*instead of thinking of an identity as an individual essence, we might do better to think of it as something, perhaps a set of traits, capacities, attitudes, etc., that an individual retains over a considerable period of time and that normally distinguishes that individual from other individuals.*"¹⁰³

Assim, aparece a pergunta: Qual é a identidade do Número Seis?

Se começarmos por olhar para a ideia de uma identidade cultural como "*the specific character that a person derives from belonging to a distinct society and culture*"¹⁰⁴, então qual é a identidade cultural do Número Seis? Do sotaque dele, é possível determinar que é Britânico ou vive na Inglaterra há tempo que chegue para apanhar sotaque e, do genérico podemos deduzir que ele trabalha à algum tempo em Londres. Então, como é que a sua cultura britânica se expressa em *The Village*?

Bem, apesar de alguns maneirismos, a identidade do Número Seis não parece vir tanto da sua cultura, mas sim da sua plena crença em si mesmo. O Prisioneiro nunca se agarra à ideia de pátria para conforto e mesmo quando alguns dos seus compatriotas aparecem na ilha, ele nem sempre está particularmente efusivo. Mesmo com o Cobb no primeiro episódio, o Número Seis agarra-se a ele mais por desespero inicial com a situação do que por uma ideia partilhada de patriotismo e confiança nos seus congéneres. Confiança que, como já foi explicado, Cobb não merecia de qualquer maneira.

Assim, a identidade do Número Seis vem mais da sua consciência de si próprio e dos traços que o fazem quem ele é¹⁰⁵, em vez de conectar a sua identidade a uma cultura específica. E quais são os traços do Número Seis?

Do que é observável na série, ele tenta ajudar pessoas que percebe como estando em perigo; ele não tem respeito pela autoridade; ele gosta de humor seco; mas o aspeto principal é que ele se considera um indivíduo acima de tudo. Ele demonstra várias vezes que aquilo que mais importância tem para ele, é a sua autonomia e

¹⁰³ Sydney Shoemaker, 2006 - "Identity & Identities.", *Daedalus*. Cambridge: 01 de outubro de 2006 p. 41

¹⁰⁴ Jan Assmann e John Czaplicka, 1995 - "Collective Memory and Cultural Identity.", *New German Critique*. Durham: 1995 p. 125

¹⁰⁵ Sydney Shoemaker, 2006 - "Identity & Identities.", *Daedalus*. Cambridge: 01 de outubro de 2006 pp. 40-48

habilidade de fazer o que quer. Como o próprio diz, no primeiro episódio, *"I will not be pushed, filed, stamped, indexed, briefed, debriefed or numbered. My life is my own."*¹⁰⁶

Anteriormente, a questão da representação de tortura psicológica na série já foi levantada, mas este episódio coloca o problema em termos interessantes utilizando um método de tortura que simplesmente não existe. Ainda assim, apesar do conceito deste episódio pertencer a ficção científica pura, há uma base de verdade no centro de tudo.

Numa narrativa mais típica, *"The Schizoid Man"* tentaria manter o espectador a adivinhar quem é o verdadeiro Número Seis e quem é o falso mas, neste caso, nós sabemos logo desde início que algo de estranho se passa. Uma das cenas iniciais mostra que cientistas de *The Village* fizeram alguma coisa estranha com o Número Seis. Ele acorda num quarto estranho, na data errada, com um bigode e com o cabelo pintado de preto.

O Número Dois liga-lhe e diz que o protagonista (daqui para a frente referido como Prisioneiro, para não criar confusão) é na verdade um homem chamado Número Doze, que se parece quase igual ao Número Seis (e depois de lhe tirarem o bigode e pintarem o cabelo, parece exatamente igual), e que foi chamado à *The Village* para fazer com que o Número Seis questione quem é. Inicialmente, o Prisioneiro assume que pode fazer a situação funcionar a seu favor. Ele entra no "jogo", sempre com um ligeiro tom de gozo, até quando certas coisas não batem certo. O Prisioneiro devia ser destro, mas agora é canhoto. O pequeno-almoço preferido dele, como estabelecido no primeiro episódio, é bacon e ovos, mas agora ele é obcecado por panquecas. A situação só começa a afetá-lo verdadeiramente, quando ele conhece o outro Número Seis.

Obviamente, à partida, é um choque para o Prisioneiro encontrar alguém que se pareça exatamente igual a ele, mesmo contando com a tecnologia e futurismos de *The Village*, mas o que o assusta mesmo é a maneira subtil como o novo Número Seis parece imparável. Confiante na sua identidade, sempre com um comentário sarcástico pronto e a apontar rapidamente os pequenos erros que o Prisioneiro faz, como agarrar mal no cigarro ou procurar coisas nos sítios errados. Numa rara demonstração de pânico, o Prisioneiro afirma que *"I have a very strong sense of identity."*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Don Chaffey, 1967 - *Arrival*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

¹⁰⁷ Pat Jackson, 1967 - *The Schizoid Man*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Num sentido literal, esta tortura é absurda porque simplesmente não pode ser imitada no mundo real mas num sentido metafórico tem paralelos com, se não técnicas reais, objetivos reais de despersonalizar e apagar o indivíduo (Reyes, 2007). O grande objetivo da tortura psicológica, como já foi anteriormente estabelecido nesta dissertação, é causar um desconforto tão extremo e violento na vítima que irão fazer de tudo para que pare e começarão a acreditar que têm poder para impedir o que lhe está a acontecer (Reyes, 2007).

"*The Prisoner*" é uma série limitada pelo seu género e limites etários de conteúdo como todas as séries e filmes produzidos desde há muitas décadas para cá. No entanto, muitas vezes os fatores que tornam uma série como esta fascinante derivam de limitações mais do que apenas criatividade pura. Um programa britânico de espiões em 1967 não seria o lugar para explorar a intensidade violenta da tortura psicológica infligida a prisioneiros à volta do mundo e deduzo que o Patrick McGoochan e as várias figuras por detrás da série tinham perfeita noção disso. Assim, a tortura criada pelo episódio funciona num sentido metafórico em vez de literal.

Há outra pessoa que se parece com o Número Seis porque esse é um conceito fácil de entender, fácil de explicar e distante o suficiente da realidade para que não seja necessário lidar com muitos dos horrores extremos associados a torturas reais. Ainda assim, os criadores da série conseguiram fazer passar alguns conceitos mais intensos, especificamente a reeducação do Número Seis.

Essencialmente, é um treino pavloviano em que ele associa certas sensações de dor e desconforto a certos movimentos ou escolhas, como a mão que usa para escrever ou a comida que escolhe comer. O plano do Número Dois nesta história é um pouco mais complexo que o costume como se pode facilmente ver.

No episódio "*The Chimes of Big Ben*", o Número Dois tentou trabalhar o lado mais sensível do Prisioneiro, apelando ao seu desejo de ajudar os mais vulneráveis. Ao criar a personagem da Nadia, o Número Dois tentou construir alguém que quebrasse as barreiras emocionais do protagonista e alguém em quem ele pudesse naturalmente confiar.

Neste episódio, a estratégia vai mais fundo do que isso. Sim, apelar ao lado bom do Prisioneiro é uma boa forma de "agarrar", mas aquilo que ele mais preza em si mesmo é a sua identidade, a forma como se determina a si mesmo.

Biderman e Devlin explicam que a natureza refletiva do Número Seis invoca tanto René Descartes como Immanuel Kant. Seguindo a lógica de Descartes, a única coisa de que Número Seis tem a certeza é do seu próprio ser (uma variação na famosa citação de "Penso, logo sou") e que todos os outros habitantes de *The Village* não

são de confiar. Ele tem suficiente entendimento de si mesmo para saber que ele é um ser humano pensante e, acima de tudo, um homem livre, mas não pode dizer o mesmo sobre os outros habitantes da comunidade¹⁰⁸. Pelo lado de Kant, como explicam os dois autores, o ênfase entra em "[...] *the reflective aspect of human beings, which helps to ground moral decisions.*"¹⁰⁹ Como o Número Seis reflete sobre si mesmo e se compreende a si mesmo, ele é capaz de manter a força interna e a capacidade de decisão para tentar escapar da ilha sem revelar o motivo da sua demissão.

O Prisioneiro acredita apenas numa só coisa: Nele próprio. É aquilo que o conecta à sanidade, aquilo que lhe dá conforto e força nos momentos difíceis. Ele sabe quem é, não importa o que *The Village* faça, ele sabe sempre quem é. Portanto, como quebrar isso? Fazendo com que ele questione tudo o que sabe sobre si próprio.

O truque que o Número Dois realiza aqui é prestar atenção aos mais pequenos detalhes. É fácil pintar o cabelo do Prisioneiro, dar-lhe um bigode e dizer-lhe que ele agora se chama Número Doze. Isso é superficial, isso não o afetaria. Mas, se conseguirem alterar aqueles detalhes que ele toma por assumidos, como a comida que gosta ou a mão dominante, aí já lhe estão a mexer com a cabeça a sério.

Se, ao longo da série, o Prisioneiro é um ser que se define pela forma como reage às situações à volta dele em oposição aos outros, o que é feito dele quando parece haver provas de que nada daquilo em que ele acredita é verdadeiro?

Teoricamente, é o ponto onde ele quebra de vez, cede à loucura e faz tudo aquilo que o Número Dois quer, certo? Narrativamente, era uma área interessante para a série explorar, mas como tem que ser tudo resolvido em 50 minutos (uma das raras ocasiões em que o formato episódico funciona contra a série), a solução é rápida e exige pouco esforço psicológico da parte do Prisioneiro.

Essencialmente, ele repara numa ferida que fez antes de ter acordado como Número Doze e lembra-se (milagrosamente) que passou uns dias a receber terapia de aversão para ser canhoto e gostar de panquecas. Daí vai ter com o Número Doze, derrota-o, convence o Número Dois que é o Número Doze e quase escapa, não fosse por um detalhe errado.

¹⁰⁸ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 229-246

¹⁰⁹ Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky p. 236

Não é um final absurdo para um episódio de *"The Prisoner"*, mas certamente não quebra o protagonista tão profundamente quanto podia. A razão mais provável talvez tenha que ver com o facto de que a série permanece uma série de espões no fundo e que o Número Seis é o imperturbável herói no centro de tudo, interpretado por um ator que foi considerado para o papel de James Bond¹¹⁰. *"The Prisoner"* ainda estava um pouco longe dos tempos em que o herói podia ser colocado numa posição de vulnerabilidade tão notável, como o *"remake"* em áudio, produzido pela companhia *Big Finish Productions* acabaria por fazer com o seu próprio Número Seis em 2016.

Assumindo o Número Seis (o verdadeiro) como um representante de individualidade e livre-arbítrio, da mesma maneira que *The Village* representa repressão social, esta pode ser uma demonstração de como um sistema maior deixa escapar sempre alguns detalhes. Ninguém pode ser perfeitamente controlado, algo do seu ser acaba sempre por perdurar.

¹¹⁰ Dennis Barker, 2009 - *Obituary: Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/14/television2>. Consultado em 26 de setembro de 2022

7. “*Many Happy Returns*”: Não Há Nada Como a Nossa Casa

A televisão Britânica dos anos 60 tinha uma certa maneira de ser feita que não permitia muito experimentalismo visual. Ocasionalmente podiam fazer coisas diferentes com tipos de histórias, mas no geral, as séries eram filmadas como se fossem ao vivo e editadas durante as filmagens.

Muitas vezes, eram mais como peças de teatro filmadas, com cenários simples e principalmente pessoas a falar em planos de longa duração, do que a ideia moderna de uma série de televisão¹¹¹. Portanto, as qualidades cinematográficas do *The Prisoner* não são de ignorar.

É importante notar que *The Prisoner* foi filmado em Portmeirion em Wales, uma estranha vila criada pelo arquiteto Sir Clough Williams-Ellis que pretendia homenagear e recriar as pequenas vilas Italianas em Wales. Várias séries britânicas já filmaram lá um ou outro episódio (outra famosa série britânica, *Doctor Who*, filmou o episódio *The Mask of Mandragora* lá) mas *The Prisoner* faz de Portmeirion o seu centro constante.

As zonas interiores da série são, naturalmente, cenários filmados num estúdio, mas quase tudo o que é exterior é filmado em Portmeirion e dá a *The Village* uma qualidade vivida e viva que não se consegue encontrar em algo filmado num estúdio ou criado através de modelos¹¹². É uma cidade colorida, com arquitetura distinta, mas parece mesmo o género de “pesadelo colorido” que poderia ser uma prisão desenhada para atormentar alguém. Pela altura em que “*Many Happy Returns*” passou na televisão, apesar da cidade ser representada como uma prisão, tornou-se um local familiar.

Fazem-se todas estas explicações porque a maior parte deste episódio não se passa em *The Village*, mas sim em Londres pois é outra história em que o Número Seis parece estar prestes a/ consegue escapar, se bem que com um “truque” desta vez.

O “truque” deste episódio é o facto de que durante quase 25 minutos não há diálogo em inglês (há umas falas em alemão e mesmo essas não são legendadas). O Número Seis acorda, nada na casa onde ele vive funciona e, quando sai à rua, não encontra ninguém. *The Village* está vazia e ele decide, então, escapar. A primeira metade do episódio é só o Número Seis a escapar da ilha e é, talvez, o melhor episódio da série.

¹¹¹ Matt Hills, 2010 - “Doctor Who” in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 97-103

¹¹² Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

Apesar da discussão temática da série ser o ponto principal de discussão, há que lembrar que a natureza episódica permite-lhe explorar diversos formatos narrativos. Expressando-se apenas com o seu corpo e cara, o Patrick McGoohan mostra as suas habilidades enquanto ator e, simplesmente pelo contexto dos tempos em que foi produzido, é um episódio extraordinário. É fácil esquecer, mas a ideia de formatos narrativos diferentes e experimentais em televisão episódica não era necessariamente tão prevalente quanto é hoje. A técnica narrativa usada aqui seria repetida trinta e dois anos depois na série "*Buffy the Vampire Slayer*" no episódio "*Hush*", um dos mais aclamados de toda essa série. Sem entrar muito em comparações, "*Hush*" faz um contraste interessante com "*Many Happy Returns*" porque apesar do mesmo conceito básico de ninguém falar a exploração da ideia é quase oposta. O episódio de "*Buffy*" usa a barreira do silêncio como uma maneira diferente de expressar as interações entre os personagens, removendo o famoso diálogo da série e substituindo-o por movimento. No caso de "*The Prisoner*", usa-o para mostrar silenciosamente a determinação e engenho do protagonista, através das maneiras como ele constrói uma jangada com recursos da ilha ou uma bússola com materiais da loja local.

No entanto, é importante notar que o episódio vai mais além do que apenas o "truque" inicial e, como já foi mencionado, infelizmente não mantém a tática narrativa o tempo todo.

A discussão do local onde a série se passa é importante porque, pela primeira vez desde os primeiros três minutos de "*Arrival*", a audiência testemunha *The Village* totalmente vazia, com apenas o Número Seis a vaguear e a observar. Naturalmente, isso não dura para sempre porque, se não, a série não podia continuar, mas a imagem de um homem, sozinho, a vaguear por prédios tão distintos deixa uma certa marca num telespectador.

Tematicamente, o episódio partilha a mesma ideia do "*The Chimes of Big Ben*" mas vai ainda mais longe com o conceito. Esse episódio parte do pressuposto do Número Seis conhecer alguém em quem (teoricamente) pode confiar e depois de o conseguir levar a um sítio que seja semelhante a Londres e esperar que ele se descaia. O problema é que o Número Seis é demasiado inteligente para isso e não se deixa enganar. Ao mesmo tempo, o plano invalida todas as outras versões possíveis porque, ao falhar uma vez, vai quebrar qualquer confiança real que o Número Seis pudesse ter com mais alguém em *The Village*.

Como é que se ultrapassa esse problema? Deixando-o escapar e voltar para casa. *The Village* tem uma atmosfera quase sobrenatural, como se nada estivesse fora do seu alcance. Os que a comandam desejam que o Número Seis obedeça e assim será.

Portanto deixar o Número Seis escapar de volta para casa quase nem parece um risco. A atmosfera do episódio é direta, não há nada que indique a sua conclusão deprimente, que pressiona o facto de que o Número Seis nunca vai conseguir escapar. É tudo apresentado de forma muito direta, quase como se fosse o último episódio, em que o Número Seis finalmente foge e fica tudo bem. É desapontante que o episódio não tenha tido fé suficiente em si próprio para ceder totalmente à técnica e fazer um episódio totalmente sem diálogo.

Para seu crédito, a maior parte dessa secção inicial sem diálogo também não tem música não diegética (ou seja, música que não é tocada dentro do universo da história, por exemplo, num rádio que os personagens ouvem) por isso aquilo com que a audiência fica é com o Número Seis e os efeitos sonoros. Ao imaginar essa escolha hoje em dia, com entretenimento constantemente a lutar pela atenção do público com mais e mais “barulho” (tanto auditivo e visual), efeitos e bandas sonoras mais épicas, é quase como se “*The Prisoner*” viesse de uma dimensão alternativa.

Depois de finalmente regressar a terra semifamiliar (ou seja, Londres), o Número Seis corre até sua casa e descobre que tudo está diferente. Especificamente, a sua casa e carro foram vendidos a uma mulher chamada Mrs. Butterworth. A interação entre o Número Dois e a Mrs. Butterworth é de curta duração, mas mostra uma senhora já com alguma idade que aparenta estar à procura de alguém que lhe faça um pouco de companhia.

No esquema do episódio, ela parece ser uma personagem sem consequência, mas apesar do seu papel pequeno a aparição dela neste momento é de notar. Também é de apontar que ela diz ao Número Seis que dia é, 18 de março, e que ele responde que faz anos no dia seguinte, ao que ela sugere fazer-lhe um bolo de aniversário. Depois da conversa, ela devolve o carro de volta ao Número Seis e este vai ter com agentes que conhece.

Quando o Número Seis finalmente os encontra e explica o que lhe aconteceu, há uma atmosfera de dúvida e incerteza entre eles. Pela parte do Número Seis, apesar de ele não o mencionar diretamente, é muito provável que ele ainda se pergunte se não terá sido o lado dele a prendê-lo. Por parte dos agentes (assumindo, aqui, que eles não são o inimigo), o Número Seis poderá ser um agente duplo que desapareceu para o outro lado e agora está a tentar reentrar no seu antigo círculo para conseguir informação.

Na conversa que ele tem com os agentes, nem se menciona a razão pela qual o Número Seis se despediu. É por esta altura que a audiência começa a ter dúvidas se há algum plano por detrás. Em “*The Chimes of Big Ben*”, assim que o Número Seis “voltou”, uma das primeiras perguntas que lhe fizeram foi “Porque é que te

despediste?”. Aqui, o assunto nem vem ao de cima sendo que o tema de conversa tem a ver com a localização de *The Village* e se, de facto, foi lá que o Número Seis esteve todo aquele tempo (apesar de não sabermos bem há quanto tempo é que ele desapareceu).

É a partir daqui que o episódio começa a jogar mais com a ideia de que ninguém sabe a que lado é que *The Village* pertence e quem é que está envolvido com a sua criação e gerência. Este é um aspeto já muito discutido ao longo desta dissertação, mas vale sempre a pena apontar os exemplos da sua recorrência e como neste episódio o Número Seis consegue finalmente regressar a casa, é um pouco mais relevante do que noutros.

Depois do seu regresso a Londres, quando o Número Seis e os seus colegas do governo vão para encontrar a ilha sobrevoando-a, a narrativa deixa implícita que o piloto que devia levar o Número Seis foi substituído por alguém disfarçado de leiteiro que, pelo que parece, matou o piloto original.

E, claro há a conversa entre os dois colegas do Número Seis quando ele finalmente levanta voo, em que Thorpe se refere ao agente como “*Interesting fellow*”¹¹³ e o Coronel adiciona que “*He's an old, old friend, who never gives up.*”¹¹⁴

Por alguma razão, estas falas parecem impregnadas de significado, particularmente a segunda. O Coronel está impressionado porque o Prisioneiro nunca desiste ou ele está em conluio com *The Village* e a fazer um comentário? O Thorpe está igualmente de conluio e eles estão a conversar com o pleno conhecimento que o Número Seis vai voltar a ficar preso na ilha? É difícil dizer e a série nunca responde relativamente às alianças de *The Village*.

Um detalhe curioso é que Thorpe é interpretado pelo ator Patrick Cargill, que mais tarde (ou, dependendo da ordem que se segue, anteriormente) interpretará o Número Dois do episódio “*Hammer into Anvil*”. Apesar deste detalhe quase certamente ser pura coincidência, provavelmente derivada de falta de um ator, é uma pequena coisa que ajuda a adicionar à incerteza das alianças do episódio.

Quando o Número Seis finalmente aterriza de volta em *The Village* e regressa a sua casa, tudo volta a funcionar e, de repente, os habitantes reaparecem todos como se nunca tivessem ido. A Número Dois do episódio, que fingiu ser a Mrs. Butterworth, vai até ele com o prometido bolo de aniversário e deseja-lhe “*Many Happy Returns*”,

¹¹³ Joseph Serf, 1967 – *Many Happy Returns*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

¹¹⁴ Idem

que é ao mesmo tempo uma maneira de desejar feliz aniversário e de gozar com o “feliz regresso” do Número Seis.

É de notar que a Nadia de “*The Chimes of Big Ben*” era distintamente estrangeira, enquanto que a Sra. Butterworth é Britânica. Assumindo que este episódio vem depois do episódio com a Nadia (com os problemas cronológicos nesta série, é difícil dizer), é possível que os que estão por detrás de *The Village* estivessem a tentar criar alguém mais afável para o Número Seis, apelando ao seu nacionalismo. Como previamente estabelecido, o Número Seis não põe grande valor na sua nacionalidade, mas uma pessoa aparentemente normal a viver no apartamento dele em Londres parece mais confiável do que uma estrangeira levada forçosamente para *The Village*. Segundo a lógica do Reino Unido de 1967, claro.

É como se a situação inteira estivesse a ser construída pura e exclusivamente para uma piada cruel. A expressão “*many happy returns!*”, usada no título do episódio, é tipicamente usada para aniversários, mas, quando lida literalmente, significa “Muitos e felizes regressos”. É uma piada cruel certamente, uma maneira de lembrar o Número Seis de que ele nunca poderá escapar e que, mesmo que acredite nisso, há de sempre regressar eventualmente. Até o facto de que é o dia de anos dele parece ser apenas desenhado para o magoar. É como se fosse uma maneira de dizer que a vida dele (os aniversários, cada ano que passa) será só e apenas em *The Village*. Como o episódio não explica o porquê deste plano, quase levanta a dúvida se a razão para o deixarem sair foi por causa do dia de anos dele. Calcularam exatamente quanto tempo ele levaria a chegar à civilização e coordenaram tudo. Até os Alemães no barco talvez fossem parte do plano, é impossível saber.

Claro que, como de costume, o Número Seis aceita o seu destino e resigna-se continuar a sua luta contra *The Village*. É quase como se o episódio fosse mesmo só para o picar, por assim dizer, sem tentar retirar qualquer informação da cabeça dele. Este é, talvez, o episódio que mais cristaliza o Número Seis enquanto um arquétipo de individualidade, mais do que como um personagem por si.

Uma pessoa normal ou, inclusive uma pessoa forte, teria certamente quebrado por esta altura. Este plano devia ser um ponto de viragem, ele estava tão próximo de escapar, de nunca mais ver *The Village*, que este, logicamente, é o ponto onde ele quebra. O ponto onde ele abre mão da sua individualidade e do seu ser, e finalmente concede às vontades de *The Village* apenas porque já não consegue lutar mais. Em vez disso, o Número Seis mantém-se forte, olhando pela janela e confirmando que os habitantes da ilha regressaram todos.

O episódio, ao contrário de muitos outros, não pressiona a ideia de individualidade diretamente, mas as ações do Número Seis falam por si só. Essa até talvez fosse a

intenção do episódio, considerando que ele passa metade do episódio sem falar e temos apenas de lhe interpretar as ações. Ele não se queixa e não faz confusão. Mantém-se orgulhosamente calado perante aquilo que ele mais quer lhe ser arrancado. Ele é a chama do indivíduo, a arder apesar de tantas dificuldades passar, que perdura teimosamente mesmo quando todos os outros dizem para parar.

8. “*Hammer Into Anvil*”: O Indivíduo Contra-Ataca

Nos episódios até agora discutidos, a estrutura narrativa tem sido baseada na ideia de que o Número Seis é passivo e o Número Dois é ativo. O Número Dois inicia a ação contra o Número Seis que, por sua vez se tenta defender com contra-ataques psicológicos ou até, por vezes, físicos. Mas o que acontece no dia em que o Número Seis decide virar-se contra o Número Dois?

A premissa do episódio “*Hammer into Anvil*” é relativamente simples e não é muito diferente da maior parte dos outros. O episódio começa com uma rapariga (identificada como Número Setenta e Três) que se tentou suicidar e está internada no hospital local, outra vítima de *The Village* e do Número Dois. O Número Dois deste episódio é especialmente sádico e cruel, torturando a rapariga com imagens do marido que tenta proteger, revelando que ele agora namora com outra. O Número Seis tenta ajudá-la, mas, em pânico e stress psicológico, ela salta da janela e morre. Essencialmente, este podia ser o início de qualquer outro episódio em que descobrimos que a Número Setenta e Três é uma agente, que ela não está mesmo morta, que é o verdadeiro Número Dois, ou algo desse género... só que, desta vez, ela morre no início.

Apesar de anteriormente ter mencionado que a audiência nunca tem totalmente a certeza se os outros habitantes da ilha são prisioneiros ou guardas, este episódio oferece uma confirmação real de que há, pelo menos, mais uma pessoa na ilha para além do Número Seis que está aprisionada.

Normalmente, podia haver um plano ou uma revelação por detrás, mas o Número Dois já está a torturar a Número Setenta e Três até antes do Número Seis sequer aparecer. Este é mesmo um caso do Número Dois do episódio ter ido longe demais e de gostar da tortura psicológica que inflige aos outros. O Número Seis, naturalmente, não é fã disto.

Depois de recusar ir a casa do Número Dois e ser atacado e arrastado lá por guardas, os dois homens conversam. O Número Seis explica a relação dos dois sucintamente com uma citação de Goethe: ‘*You must be anvil or hammer.*’¹¹⁵ O Número Dois reconhece e o prisioneiro pergunta se o Número Dois o vê como a bigorna a ser martelada. O Número Dois responde de forma igualmente sucinta: *Precisely. I'm going to hammer you.*”¹¹⁶

¹¹⁵ Pat Jackson, 1967 – *Hammer into Anvil*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

¹¹⁶ Idem

Esta conversa estabelece não só o título do episódio, mas também tipifica a relação entre as duas figuras centrais da série de forma muito clara. O Número Dois é "O Martelo", que martela contra o Número Seis, e o Número Seis é "A Bigorna", que é martelado. O conflito central da série é "Número Seis Versus Número Dois" e essa estrutura básica oferece à série muitas oportunidades para criatividade e exploração temática. Todos os produtos artísticos narrativos têm alguma espécie de conexão com uma fórmula narrativa pré-existente ou, como tipicamente é chamada, uma estrutura narrativa.

A Estrutura Narrativa depende principalmente de uma análise do funcionamento e ordenamento de elementos (no caso de um livro, palavras e frases; no caso de um filme, imagens e sons) numa forma que seja identificável como uma narrativa¹¹⁷. Enquanto os cientistas têm os seus métodos científicos de análise que seguem um modelo constante (ou seja uma experiência, feita sobre certas condições, conduzirá sempre ao mesmo resultado), a discussão acerca da natureza da narrativa é muito variável e não existe uma forma correta de explicar uma narrativa. Roland Barthes explica-o bem, afirmando "*Many commentators, who admit the idea of a narrative structure, are nevertheless reluctant to cut loose literary analysis from the model used in experimental science*"¹¹⁸ e que esta perspetiva, ainda que bem-intencionada, não é mais que "*a naive fallacy*"¹¹⁹.

A narrativa é um daqueles conceitos que alguém entende quando tem que se deparar com ele, de forma quase instintiva, e que o cérebro humano talvez tenha até certas regras internas que distinguem o que é uma narrativa do que não é ou não funciona como tal¹²⁰. Assim estabelecido o conceito básico de uma narrativa como algo que só se distingue quando se vê, existem elementos narrativos que estão constantemente presentes em "*The Prisoner*"?

Para começar, a narrativa centra-se sempre no conflito entre o Número Seis e o Número Dois que habitam lados opostos do tema que o episódio aborda e da narrativa que conta. Às vezes pode ser o sistema político em "*Free for All*", às vezes pode ser uma luta pela personalidade do Número Seis em "*The Schizoid Man*". Independentemente da situação, o "motor" que mantém a história em movimento é

¹¹⁷ Gerald Prince, 1982 - "Narrative Analysis and Narratology.", *New Literary History*. Baltimore: 1982 pp. 179-188

¹¹⁸ Roland Barthes e Lionel Duisit, 1975 - "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.", *New Literary History*. Baltimore: 1975 p. 238

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ Gerald Prince, 1982 - "Narrative Analysis and Narratology.", *New Literary History*. Baltimore: 1982 pp. 179-188

sempre a oposição entre o Número Dois e o Número Seis, quer esta seja a nível filosófico ou físico.

Com esta base estabelecida, cada episódio constrói uma análise do “tema da semana” e constrói o resto do mundo à volta desse tema. O episódio “*The Schizoid Man*” parte da base “Número Seis contra Número Dois”, decide que quer falar sobre torturas que eliminam a personalidade do sujeito e constrói conceitos apropriados seguindo uma espécie de lógica interna do mundo da história. Neste caso concreto, “*The Prisoner*” tem muitos elementos de ficção científica e psicologia, logo, o episódio utilizará elementos como poderes psíquicos, uma cópia perfeita de uma pessoa e condicionamentos psicológicos.

Com esta fórmula firmemente estabelecida em nove episódios anteriores, “*Hammer into Anvil*” requer apenas o entendimento de um ponto crucial dos elementos base para a série para funcionar: o Número Dois ataca e o Número Seis defende.

Até agora não foi explicitamente dito, mas todos os episódios analisados até este ponto (e os que não foram também) baseiam-se no entendimento implícito que o Número Dois é que inicia a ação e o Número Seis tem que reagir de forma a sobreviver com a sua mente e individualidade intactas até ao final de cada história.

Para dar apenas alguns exemplos, no primeiro episódio, “*Arrival*”, o Número Seis é trazido para *The Village* e tenta escapar; no “*The Chimes of Big Ben*”, o Número Dois apresenta a Nadia e o Número Seis é manipulado a querer escapar com ela; no “*A. B. and C.*”, o Número Dois droga o Número Seis e liga-o a uma máquina que lhe lê os pensamentos e este tem que lutar de volta. Os exemplos poderiam continuar até ao penúltimo episódio da série (não o último, que abandona totalmente a fórmula), mas já é fácil entender a natureza desta relação.

Com este entendimento alcançado, “*Hammer into Anvil*” faz algo simples: Vira o conflito ao contrário. Agora, o Número Seis está no ataque e o Número Dois está na defensiva.

É uma alteração simples à fórmula, mas, desde que bem motivada, poderá ser uma análise interessante das duas figuras centrais agora que entram em papéis opostos aqueles que a audiência está habituada a ver. Neste caso, a motivação para a troca já está bem estabelecida e agora é só preciso entender as reações por parte dos personagens.

Começando com o vilão da história, agora a ter que se defender de um ataque de outrem, vem a pergunta: Quem é o Número Dois? Definir o Número Seis é difícil, sim, porque a série coloca-o intencionalmente numa posição resguardada em que sabemos muito pouco sobre quem ele é, mas pelo menos ele não muda de ator entre

cada episódio. Há muitas diferenças entre os vários Números Dois que vão entrando e saindo, alguns mais extrovertidamente simpáticos e dispostos a darem-se com o Número Seis (veja-se o Número Dois do “*The Chimes of Big Ben*”), outros agressivos e até violentos (veja-se o Número Dois deste episódio). No entanto, o ponto comum entre todos é quererem esmagar a individualidade do Número Seis e retirar-lhe a informação que ele tem dentro do cérebro. Têm várias razões para isto, que vão mudando de episódio para episódio, mas a mais constante é a necessidade de manter o trabalho e estatuto como Número Dois.

Por exemplo, o Número Dois do episódio “*A, B and C*” passa o tempo todo em pânico porque sabe que aquela é a última oportunidade dele para quebrar o Número Seis e tem medo das repercussões dos seus superiores caso falhe. São algumas das perguntas sempre omnipresentes na série, mas que nunca chegam a receber resposta. Quais são as consequências do falhanço? Para onde é que os Número Dois vão quando saem ou são despedidos?

Aliás, há até a questão de porque é que os Número Dois aceitam sequer o trabalho? Potencialmente, há certas mordomias envolvidas, como vimos com Cobb, mas, numa análise mais tematicamente relevante, talvez seja porque da mesma maneira que o Número Seis representa individualidade, os Número Dois representam a repressão social desses valores.

Para os Número Dois, o Número Seis (seguindo a metáfora do martelo) é o prego que se recusa a ser martelado no sítio, aquele que se recusa a ceder perante as exigências da sociedade e tem que ser removido e desconstruído. Os Número Dois têm que controlar tudo, não conseguem tolerar a ideia de que não estão em controlo total do seu ambiente e de tudo à sua volta.

Este Número Dois em particular tem um traço mais violento e sádico que os outros, no sentido em que parece estar a derivar genuíno prazer em infligir torturas físicas e psicológicas aos seus prisioneiros. A primeira cena é suficiente para estabelecer o tipo de homem que ele é e como não sente qualquer remorso pela morte da Número Setenta e Três, estando antes furioso com o Número Seis por lhe ter custado a informação na cabeça dela.

Noutro contexto, esta caracterização do Número Dois poderia ser vista como demasiado “vilão”, um exagero de traços malévolos, mas no contexto temático da série e da performance do ator, funciona incrivelmente bem e cria um dos Número Dois mais distintos da série.

Na secção temática, o simbolismo deste Número Dois é o já referido: ele quer destruir a individualidade que o Número Seis tanto protege pois, como diz a música de

abertura, quer a informação e consegui-la-á “*by hook or by crook*”. Neste caso, em vez de esquemas complexos e ataques psicológicos, ele usa força bruta e violência.

É importante lembrar que se os Número Dois representam a opressão de um sistema, há muitas mais maneiras diferentes de oprimir uma pessoa ou um povo do que apenas torturas psicológicas e manipulações. Às vezes, um ditador consegue manter o poder simplesmente pela capacidade de instituir e manter o medo na sociedade que comanda. Um exemplo claro disto representado na ficção (apesar de uma base algo verídica) é o filme “*The Death of Stalin*”, em que todos os ministros e membros do governo têm medo de dizer uma palavra em falso a Josef Stalin pois sabem que, a qualquer segundo, ele pode mandá-los matar ou pior.

Esta imagem cruel é perfeitamente representada por Patrick Cargill, um ator que acabaria por ser principalmente reconhecido por comédias (como o seu aparecimento no filme de Richard Lester protagonizado pelos Beatles, “*Help!*”), mas que se destaca pela sua intensidade sádica no papel. Alguns dos Número Dois, particularmente os de episódios que não estão em análise nesta dissertação, tendem a misturar-se um pouco, com apenas alguns excecionais a erguerem-se acima dos outros. Patrick Cargill está claramente entre esses excecionais, com uma performance que mistura um sadismo arrepiante com um inicialmente leve traço de insegurança que será analisado de seguida.

Então, no fim de contas, como é que o Número Seis contra-ataca uma figura destas? De forma muito simples: utiliza a paranoia do Número Dois contra ele próprio. O que é que figuras paranoicas mais temem? Perder o controlo da situação e que toda a gente esteja secretamente contra eles. E é exatamente desta paranoia que o Número Seis se aproveita.

Essencialmente, ele começa a andar por *The Village* a fazer coisas aleatórias e a dizer coisas sem sentido nenhum com um tom críptico, numa tentativa de convencer o Número Dois de que ele está secretamente a enviar mensagens codificadas a alguém. Por exemplo, a primeira coisa que o Número Seis faz assim que decide iniciar o plano, é ouvir seis discos musicais exatamente iguais na loja local e assinalar a palavra “Segurança” numa cópia do jornal da ilha, *The Tally Ho*. Estas ações são completamente aleatórias e sem sentido, mas na cabeça do Número Dois começam a indicar um plano maior. Porque é que o Número Seis ouviu três discos em vez de quatro, ou cinco, ou seis?

Na realidade nada do que o Número Seis está a fazer tem nexos, mas a paranoia do Número Dois convence-o de que está a ver os inícios de um plano sinistro.

Depois de seguirem o Número Seis num passeio noturno por *The Village*, encontram uns papéis que ele deixou no barco que está parado na praia. Os papéis parecem estar em branco e o Número Dois ordena que o laboratório ao seu dispor lhes faça todos os testes imagináveis. Naturalmente, os testes revelam que as folhas estão brancas e, de forma igualmente natural, o Número Dois perde a cabeça. No entanto, desta vez, ele começa a virar-se contra os que trabalham sob ele.

A série aqui demonstra os efeitos da paranoia extrema da liderança de qualquer instituição, em que as pessoas estão constantemente tão stressadas que começam a atacar empregados por fazerem aquilo que lhes é ordenado. Na mente do Número Dois, tem que haver uma conspiração e quando não há provas de que tal coisa existe, só pode ser porque as pessoas que lhe estão a dar a informação o estão a enganar.

Mais tarde, o Número Seis compra um relógio de cuco na loja local e faz questão de escolher um muito específico. Utiliza a caixa do relógio para apanhar um pombo para um futuro plano e simplesmente agarra no relógio e põe-no à porta do Número Dois. Este, naturalmente, assume que é uma bomba e chama dois agentes para a removerem e desmantelar. Num toque subtil de humor, o homem que desfez o relógio está a brincar com os foles que fazem o barulho do cuco no preciso momento em que o Número Dois entra, implicando que ele está a ficar, como dizem os ingleses, “cuckoo”.

O poder tende a trazer consigo uma grande carga de responsabilidades, mas para aqueles que abusam do seu poder e magoam/ oprimem pessoas que deveriam proteger esse poder traz também um medo enorme. Muitas vezes, se a opressão começa a “escorregar” um pouco ou se o líder começa a mostrar uma parte fraca, ninguém tem qualquer razão para ficar do lado dele ou para simpatizar, e podem rapidamente virar-se contra ele e roubar-lhe o lugar.

Ao contrário de muitas histórias reais de ditadores que foram derrubados por representantes do povo ou até pelo próprio povo, o Número Dois aqui não teme ameaças que vêm de baixo, mas sim ameaças que vêm de cima. Enquanto espectadores temos a perspetiva de que o Número Dois comanda diretamente *The Village* mas que não é o líder da operação inteira, daí a facilidade em substituí-lo de episódio para episódio. Há uma hierarquia envolvida aqui que nós que vemos a série (e, por extensão, o Número Seis) não entendemos, mas, no mínimo, sabemos que o Número Dois tem limites no seu poder e que tem que responder a alguém acima dele.

Se o Número Seis tentasse juntar a população de *The Village* para derrubar o Número Dois, até é possível que funcione, mas aí ele teria um inimigo claro para o qual pudesse apontar e contra quem poderia exercer força justificada. O plano do Número

Seis é bem mais insidioso porque é uma ratoeira que o próprio Número Dois aciona simplesmente por se deixar levar. Tudo o que o Número Seis faz durante o episódio é puramente disparate e distração que literalmente não significa nada. Nenhuma das mensagens que ele manda têm significado, nenhuma das compras que faz significam o que quer que seja, a escolha de álbuns diferentes na loja não significa nada, etc. Esta tática não funcionaria num Número Dois mais subtil e que se soubesse restringir, mas como este já estabeleceu, ele é o “Martelo” e os martelos não são ferramentas subtis. Como este Número Dois já tem na cabeça a ideia de que talvez esteja a abusar do seu poder e que pode haver repercussões, qualquer ação aparentemente aleatória do Número Seis tem que significar algo. Os papéis brancos têm de conter alguma mensagem que indique que o Número Seis é, na realidade, um agente para testar a competência deste Número Dois.

Esta paranoia crescente não é ajudada quando o Número Seis liga diretamente para o psicólogo do hospital local por telefone e menciona o “amigo” comum de ambos, o Número Dois. A conversa é gravada e o Número Dois interroga o Psicólogo acerca da relação dele com o Número Seis, perdendo rapidamente a cabeça.

“*The Prisoner*” é uma série com um sentido de humor que só se apresenta de vez em quando e tende a ser seco de uma maneira muito britânica. A fonte mais constante de humor são as respostas sarcásticas do Número Seis em que ele indica que não vai levar a sério nada do que lhe estão a dizer. No entanto, de vez em quando, a série deriva humor de um ou outro elemento absurdo. Neste caso, a cena em que o Número Dois está a demonstrar que quem ligou ao psicólogo foi definitivamente o Número Seis é engraçada de uma maneira que a série raramente é. Não só o Número Dois leva tanto tempo a manobrar o oscilador, mas o psicólogo tem que ficar lá a olhar para ele com uma expressão quase incrédula.

A cena é um toque agradável de absurdez britânica e, ao mesmo tempo, mostra a paranoia que está a crescer dentro da mente do Número Dois. Aqui entranha-se verdadeiramente a suspeita de que talvez o Número Seis seja um agente dos que controlam *The Village* e que ele está a testar a competência do Número Dois para o trabalho.

Relativamente a quem controla ou não *The Village*, é difícil dizer exatamente o que se passa considerando que o episódio final não dá explicações fáceis nesse sentido. Pelo menos com este episódio e com o “A. B. & C.”, a impressão que fica é que os Número Dois tendem a temer os seus líderes.

Sabemos também que não deve existir o conceito de transparência entre os líderes e os Número Dois, considerando que este Número Dois suspeita imediatamente que o Número Seis é um espião sem quaisquer provas concretas, fora folhas de papel em

branco e um relógio que não explode. Ele tem tanto medo de ser visto como doido, que acaba a empurrar-se a si mesmo para a mesma insanidade que tenta escapar, por pura paranoia e pânico.

De certa forma, o Número Seis virou o mesmo tipo de torturas psicológicas a que é constantemente sujeito de volta contra o Número Dois. Um grande componente da tortura psicológica é a necessidade de criar uma profunda sensação de perigo e angústia mental na vítima¹²¹ e o Número Seis faz exatamente isso. Esta é grande parte da razão pela qual o Número Dois tem que ser especialmente cruel e fácil de desprezar, porque as coisas que ele passa neste episódio acabam por quebrá-lo.

A sua extrema paranoia leva-o, claro, a virar-se contra os seus subordinados em *The Village*, particularmente o Número Vinte e Oito (também chamado de Supervisor) que aparece como uma personagem de fundo em muitos episódios e controla a vigilância da comunidade. O Número Dois acusa-o de estar em conluio com o Número Seis e de saber exatamente o que as “mensagens secretas” significam, acabando por despedi-lo e substituí-lo com outro membro de comunidade. A cena não tem muita importância para o enredo, mas é o “início do fim” para este Número Dois e mostra que ele já está mesmo à beira de um ataque de nervos.

Depois de mais umas quantas mensagens falsas e conversas inventadas, o Número Dois acaba por alienar todos os outros subordinados até o Número Seis ir ter com ele e deixar bastante claro (sem o admitir, claro) que trabalha para os chefes dele. Obviamente, ele está a mentir para manipular a mente do Número Dois, mas este já está num pânico tão tremendo acerca da sua situação e dos possíveis castigos que vai sofrer que nem sequer repara.

Esse é um fator que podia ser mais explorado pelo episódio, o que é que o Número Dois teme especificamente. Será a morte? Mais torturas? Talvez um *The Village* próprio para manter os Número Dois? Seja qual for a conclusão, o Número Dois finalmente agarra num dos seus telefones e declara “*I have to report a breakdown in control. Number Two needs to be replaced.*”¹²²

Há uma velha expressão americana que, quando traduzida, diz “Quando um governo teme o seu povo, há liberdade. Quando um povo teme o seu governo, há tirania”. Não existe, talvez, expressão mais apropriada para descrever a série, mas a maior parte dos episódios podia ser descrito com a segunda parte, enquanto este é descrito pela primeira. Como já foi estabelecido, o Número Seis representa o indivíduo que enfrenta estruturas sociais, mas aqui toma a posição da capacidade do povo de

¹²¹ Hernán Reyes, 2007 - “The Worst Scars Are in The Mind: Psychological Torture.”, *International Review of the Red Cross*. Cambridge: setembro 2007 pp. 591-617

¹²² Pat Jackson, 1967 - *Hammer into Anvil*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

combater. Mostra o sistema como exteriormente poderoso, mas interiormente fraco e temeroso de qualquer ameaça.

Esta é uma das raras vitórias do Número Seis na série, certamente a mais substancial. Ele usa a sua inteligência, criatividade e espírito rebelde para enganar o Número Dois do episódio, levando à queda do seu pequeno império. O episódio prova que o indivíduo pode vencer mesmo que a vitória seja de pouca dura.

9. "A Change of Mind": Eu Contra Todos

Um par interessante com o episódio "Free for All", este episódio procura "apontar o dedo" a manipulação governamental, mas em vez de se focar nas eleições, foca-se no dia a dia de lidar com cidadãos considerados "problemáticos".

Há uma qualidade mutável com *The Village*, que a modifica ligeiramente consoante as necessidades do episódio. Uma vez os membros parecem participantes de boa vontade nas operações do Número Dois e outras são prisioneiros de circunstância que se resignaram à sua situação. Neste episódio, os habitantes são fanaticamente devotos à ideia de serem todos parte da mesma comunidade homogênea e de o Número Seis ser "*unmutual*", ou seja, "Não Mútuo".

A escolha da palavra "*unmutual*" para descrever o Número Seis é interessante, pois não tem tanto a ver com um conceito de diferença arbitrário (por exemplo, racismo) mas conecta-se antes com a ideia de que ele dificulta as coisas para a sociedade. "Mútuo", neste caso, refere-se a algo entre duas pessoas, como um acordo, em que ambos os lados recebem benefícios. Uma sociedade requer que indivíduos sejam capazes de cooperar de forma que os vários lados envolvidos consigam todos beneficiar. Portanto, o Número Seis é definido como "não mútuo" porque se recusa a cooperar no sistema social em que se insere. O problema, claro, é que o sistema em que ele está inserido existe apenas para descobrir a informação na cabeça e foi-lhe impingido sem ele querer.

O Número Seis é "*unmutual*" numa sociedade que pretende apenas abusar dele e retirar-lhe tudo o que o torna um indivíduo. Da perspectiva do espectador, ele tem justificação em agir assim pois a sociedade exige que ele seja "mútuo", mas não cumpre o prometido pois recusa-se a deixá-lo ter a sua privacidade.

O episódio demonstra a ideia de uma comunidade que tenta manter toda a gente a seguir os mesmos padrões e formas de pensar através de torturas psicológicas e físicas feitas de forma a ostracizá-los. Por exemplo, o episódio começa com o Número Seis a fazer exercício, por si próprio, no bosque. Aparecem dois jovens musculados, acusam-no de não utilizar o ginásio comunitário e atacam-no. Apesar dele os derrotar, o propósito do episódio é claro: O Número Seis deve fazer-se parte da sociedade, quer queira, quer não.

Depois do ataque, ele decide ir visitar o comitê de *The Village*, um grupo que determina o que é e o que não é aceitável. Imediatamente, é notável a transformação da comunidade sobre este novo Número Dois. As pessoas não podem simplesmente viver ali têm que demonstrar a sua boa-vontade em se integrarem, tendo até que se humilhar perante os outros. Um homem sai da sala do conelho e é obrigado a repetir

um mantra humilhante: “*They’re right, of course. Quite right. I’m inadequate. Disharmonious. I’m truly grateful. Believe me.*”¹²³

Aqui é interessante notar a forma como o Número Seis age. Ele apresenta-se perante o comitê, ouve-os, faz uns comentários sarcásticos e vai embora. Ao longo da série o Número Seis tem reações diversas às várias táticas de *The Village* para mexer com ele, às vezes perde-se nelas e chega perto de confessar, às vezes zanga-se, mas só em raras ocasiões é que ele goza com o sistema todo. Em alguns episódios, há a ocasional frase dita com um tom de sarcasmo seco, mas neste caso ele está a gozar abertamente com o sistema com que tem que lidar.

Como já foi previamente estabelecido, o Número Seis procura manter a sua individualidade acima de tudo e os líderes da comunidade onde ele está preso estão sempre a tentar esmagar esse espírito individual através de táticas agressivas e desmoralizantes. Seguindo a ordem de lançamento dos episódios, o Número Seis já teve duas ocasiões em que acreditou ter escapado e, na realidade, era tudo um plano. A ideia de que a nova tática será fazer com que os habitantes da ilha o ostracizem deve ser hilariante para ele. Ele já se ostraciza a si mesmo, que diferença é que lhe faz como os outros o tratam?

Há que notar, no entanto, que a estratégia de ostracizar o Número Seis é teoricamente muito efetiva e tem sido usada com frequência em situações de tortura psicológica. Ostracismo não envolve nenhum ataque físico ou psicológico direto, mas é a exclusão por parte de um indivíduo ou grupo de outro indivíduo ou grupo e tende a criar dor psicológica que afeta muito intensamente aqueles que são ostracizados¹²⁴.

Williams e Nida apontam no seu artigo acerca do ostracismo, “*Ostracism: Consequences and Coping*”, que as pessoas tendem a ceder dos seus princípios, a obedecer ao que lhes é dito e a não ajudar outros indivíduos com o medo de fazerem algo diferente dos outros à sua volta¹²⁵. Colocando as coisas noutros termos, as pessoas fazem grandes esforços para não serem consideradas “*unmutual*”.

O ostracismo é uma forma legítima de tortura psicológica, pois as pessoas não só têm um desejo natural de proximidade, mas esta tática tem efeitos imediatos que se fazem sentir muito abertamente. Num teste mencionado por Williams e Nida, algo tão simples como ter três pessoas numa sala em que apenas dois brincam com uma bola e não permitem que o terceiro brinque, tende a causar sentimentos negativos

¹²³ Patrick McGoohan, 1967 – *A Change of Mind*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

¹²⁴ Kipling D. Williams e Steve A. Nida, 2011 - “Ostracism: Consequences and Coping.” *Current Directions in Psychological Science*. Washington, D.C.: abril 2011 pp. 71-75

¹²⁵ Idem

fortes e intensos como tristeza e raiva depois de apenas dois ou três minutos¹²⁶. Numa escala um pouco maior, ostracismo a longo prazo é considerado uma forma de “morte social” e, a curto prazo, o indivíduo tenta combater a ameaça da ostracização assim que se apercebe desta, normalmente tentando recuperar o seu lugar no grupo ou então atacá-lo de alguma maneira¹²⁷.

O problema com a ideia de ostracização no episódio é que nunca é explorada a fundo porque o Número Seis é um protagonista demasiado estático para evoluir de forma significativa ou para sentir fortemente emoções como a solidão. Ele representa um espírito de individualidade acima de tudo e uma rejeição dos sistemas sociais que o tentam controlar ou oprimir.

Quando o Número Seis é considerado “*unmutual*”, o Número Dois especula que ele começará a sofrer com a solidão, mas isso nunca acontece tirando uma cena em que ele está na floresta sozinho e tem uma expressão ligeiramente triste. O plano do Número Dois muda rapidamente para algo relacionado com uma lobotomia e não é difícil ver porquê. Se a série não estava disposta a explorar o tema de ostracização mais profundamente, então porquê trazer o assunto ao de cima durante quase metade do episódio?

Assim que o Número Dois muda de plano, o Número Seis é levado para uma sala de operações e acredita ter sido vítima de uma lobotomia. A mudança súbita de narrativa é estranha e a execução do episódio deixa muito a desejar relativamente a tentar “encaixar” estes dois aspetos opostos. É possível que este tenha sido sempre o plano do Número Dois e a ostracização fosse apenas uma tática, mas nunca é claramente explicado.

Qualquer que seja a razão, o Número Seis é enganado e acredita que lhe fizeram uma lobotomia quando, na realidade, ele está simplesmente a ser drogado para se manter tonto e dócil. Um problema constante ao longo da série que os Número Dois têm é a necessidade de ter sempre cuidado com a forma como tratam o Número Seis, em termos físicos. Na realidade, nunca lhe fariam uma lobotomia, pois isso podia danificar ou até destruir as informações que ele tem no cérebro.

Como é típico, o Número Seis deduz o que é que se passa e consegue virar as coisas contra o Número Dois, fingindo ainda acreditar que foi lobotomizado e afirmando que vai declarar a razão por detrás do seu despedimento perante *The Village* inteira. Quando chega o momento, o Número Seis consegue que outra cidadã, a Número Oitenta e Seis, declare o Número Dois “*unmutual*”. O episódio termina com o Número

¹²⁶ Kipling D. Williams e Steve A. Nida, 2011 - “Ostracism: Consequences and Coping.” *Current Directions in Psychological Science*. Washington, D.C.: abril 2011 pp. 71-75

¹²⁷ Idem

Dois a ser perseguido pelas ruas pelos outros membros de *The Village*, afirmando repetidamente que o Número Dois é “*unmutual*”.

No episódio “*Hammer into Anvil*”, o Número Dois é derrotado pelo Número Seis no final do episódio, devido à paranoia extrema que o Número Dois que os seus superiores estejam a questionar o poder dele. Neste caso, a derrota do Número Dois vem por causa das circunstâncias sociais que o próprio criou ao dividir a população entre os que são normais e os que são “*unmutuals*”.

No livro “*Why Men Rebel*”, o autor explica que, a longo prazo ou a curto, qualquer governo que oprima os seus cidadãos ou procure medidas demasiado repressivas, tende a falhar, mais cedo ou mais tarde¹²⁸. A longo prazo, não importa quão efetiva a força de um governo, a ordem pública será agitada pelo povo precisamente por causa da intensidade desse governo. Como diz Ted Robert Gurr, “[...] *exclusive reliance on force eventually raises up the forces that destroy it.*”¹²⁹

Há certamente a possibilidade de um episódio de “*The Prisoner*” tematicamente rico que analisa mais profundamente a relação entre o Número Dois e os outros (potenciais) cidadãos em *The Village*, mas a forma como este episódio analisa a questão tem uma certa falta denexo e conexão entre os assuntos que pretende discutir. A ideia de que a pressão social que o Número Dois exerce sobre os seus cidadãos e a criação da dicotomia “*Mutual*”/ “*Unmutual*” acaba por se virar contra ele não é impensável para série, em termos conceptuais. Infelizmente, o final é demasiado repentino para a execução da cena funcionar, pois o resto do episódio não prepara a audiência para isso.

Numa entrevista, Patrick McGoohan disse que originalmente o plano com *The Prisoner* era ter sete episódios, mas que foi obrigado a criar mais para a série poder passar em canais fora do Reino Unido¹³⁰, particularmente nos Estados Unidos onde “*Danger Man*” tinha sido popular. Apesar da ordem cronológica dos episódios ser uma questão muito debatida, há um declínio que os fãs da série tendem a notar a partir do décimo episódio, o anteriormente discutido “*Hammer into Anvil*”, e este episódio entra já nesse declínio.

Os temas em análise, apesar de serem aproximados de maneira diferente de histórias anteriores, já estão a ficar batidos depois de dez episódios e há uma certa

¹²⁸ Robert Ted Gurr, 2016 (1970) - *Why Men Rebel*. Nova Iorque: Routledge

¹²⁹ Robert Ted Gurr, 2016 (1970) - “Introduction” in *Why Men Rebel*. Nova Iorque: Routledge p. xxi

¹³⁰ Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

conveniência na resolução assim como falta de cuidado com a consistência temática do episódio.

A mensagem final é clara: As vontades do povo são inconstantes e facilmente se podem virar contra os seus líderes, especialmente aquele que constroem um sistema baseado na divisão social. Se o Número Seis é "*unmutual*", o que impede o Número Dois de o ser com uma mudança de perspectiva? As técnicas de tortura e manipulação do Número Dois são inteligentes e até algo realistas com a psicologia envolvida invocando algumas técnicas reais, como a influência através de drogas ou a ostracização social que isola o Número Seis. No entanto, são caminhos já muito caminhados na série e requeriam mais trabalho por parte dos escritores para que essas ideias ainda se mantivessem "frescas" até neste ponto da série.

10. “*Once Upon a Time*”: Desconstrução

Como já foi previamente estabelecido, “*The Prisoner*” é uma série com uma ordem de episódios discutível, particularmente devido ao reaparecimento de certos Números Dois em episódios muito afastados um do outro.

Por exemplo, o Número Dois interpretado por Colin Gordon aparece no terceiro episódio, “*A.B.C.*”, e no sexto episódio, “*The General*”. No “*A.B.C.*”, a atitude dele é nervosa com indicações durante a história de que ele está à beira de ser despedido da sua posição, algo que o stressa imenso. No final de dito episódio, a implicação é que, depois do falhanço do plano, este Número Dois será substituído. No entanto, no “*The General*”, episódio que passou depois, o Número Dois é muito mais arrogante e confiante, levando muitos fãs a especular que o episódio ocorre cronologicamente antes do “*A.B.C.*”.

Noutro caso, alguns episódios mostram o Número Seis como mais capaz de confiar e depender dos habitantes de *The Village* como se tivesse chegado à pouco tempo, enquanto outros o mostram como mais cético e frio para com as pessoas e com o ambiente. Este ceticismo pode, alguns fãs especulam, originar do Número Seis já estar na ilha a algum tempo e de já ter sido enganado várias vezes. Certamente, algumas das suas vitórias vêm de já estar mais familiarizado com as táticas e formas de funcionamento da pequena comunidade onde está preso.

Assim, existem algumas discussões acerca da ordem dos episódios, alguns tentando construir uma cronologia da série que faça sentido em que eventos se sucedem temporalmente e outros procuram uma conexão mais temática ou até do desenvolvimento do Número Seis. Não obstante a razão, em todas as ordens feitas há sempre duas constantes: o episódio “*Arrival*” está sempre no início e os episódios “*Once Upon a Time*” e “*Fall Out*” são sempre os últimos dois episódios da série, na ordem em que são enumerados aqui.

Com “*Arrival*”, a explicação é oferecida até no título. É o episódio em que o Número Seis chega a *The Village* e onde todo o conceito da série é explicado. Faz sentido começar com ele porque senão a série não tem nexos nenhuns para o telespectador. Com os outros dois, a questão é semelhante. “*Fall Out*” resolve o enredo principal da série relativamente à identidade do Número Um e o final de “*Once Upon a Time*” conecta-se diretamente com o episódio seguinte. Note-se que esta é a única vez na série que um episódio termina com uma conexão direta ao episódio que o segue.

Fica, portanto, a questão: Porquê ter o penúltimo episódio inexoravelmente ligado ao final? Porque não fazer o que foi feito até ao momento ao longo da série e deixar que o episódio final comece por si próprio?

Não existe resposta concreta para isto, pois os criadores da série não se pronunciaram acerca desta escolha. Assim, qualquer pessoa que analise "*The Prisoner*" terá de especular com a informação que tem.

O episódio abre imediatamente de forma estranha, com o famoso guarda da pequena comunidade, Rover, sentado na cadeira onde Número Dois tipicamente se senta. Esta escolha desorienta de imediato a audiência e cria questões acerca do que se passa. Por exemplo, será possível que Rover tenha sido o Número Um o tempo todo? A pergunta nunca é feita diretamente e não há qualquer outra indicação disso, mas o episódio abre imediatamente com uma surpresa.

A surpresa que se segue é o regresso de um Número Dois que a audiência já conhece: o Leo McKern, o Número Dois de "*The Chimes of Big Ben*", o segundo episódio da série a passar na televisão. Com a natureza cronologicamente complicada da série, era possível que houvesse alguma confusão sobre se o episódio ocorre pouco depois do "*The Chimes of Big Ben*", mas o Número Dois deixa isso claro rapidamente. Ele liga para o Número Seis que, quando o ouve, diz "*I know your voice*" e o Número Dois responde "*I have been here before*".

Se o início do episódio não fosse suficiente, esta é uma indicação clara que as coisas são diferentes pois, mesmo no caso do Número Dois do Colin Gordon, nunca houve qualquer indicação que um Número Dois voltasse ou pudesse voltar.

O Número Dois analisa um pouco a pasta do Número Seis, ouve alguns clips de voz de episódios anteriores e, de forma relativamente subtil, informa a audiência de algo: Ele (e, por extensão, os que controlam *The Village*) já não sabem o que fazer para quebrar o Número Seis. Ele já escapou a demasiadas torturas, tanto físicas como psicológicas, e até conseguiu virar as torturas de um dos Número Dois contra ele próprio no episódio "*Hammer into Anvil*". O único recurso que tiveram foi contactar um antigo Número Dois que se aproximou do sucesso e ver se ele não pode tentar novamente.

É de notar que em "*The Chimes of Big Ben*", o Número Seis esteve o mais próximo possível de revelar a razão pela qual se despediu e que não fosse um minúsculo erro de planeamento relativamente às horas, ele teria revelado tudo. Faz, portanto, sentido contactar o Número Dois que concebeu esse plano para tentar outra coisa. Ele até afirma: "*I do it my way or you find somebody else!*"¹³¹

¹³¹ Patrick McGoohan, 1968 – *Once Upon a Time*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

São palavras corajosas e de confronto, mas, ainda assim, o Número Dois mostra que não tem um plano. Ele revê a pasta, ele ouve os clips do Número Seis mas parece desesperado e a suar. Aí, ele agarra no telefone e declara: "*Degree Absolute*"¹³².

Como já é hábito na série, algo é feito para manipular a mente do Número Seis, mas em vez de ser para o convencer de algo ou enganá-lo, é para o regredir a um estado de infância. Nem sequer usam a técnica típica para a série de misteriosas drogas que fazem desmaiar ou criam tonturas. Usam um candeeiro por cima da cama do Número Seis que desce enquanto ele dorme.

Daí o Número Dois e o mordomo que tem acompanhado todos os Números Dois levam-no para uma câmara secreta cheia de vários objetos e trancam a porta, iniciando um temporizador que só os libertará daí a uma semana. A câmara está totalmente isolada do exterior, inclusive sem janelas, e até o temporizador é escondido. Daqui para a frente, nem o Número Dois ou o Número Seis saberão há quanto tempo estão lá fechados. O plano do episódio é simples: Reconstruir o Número Seis a partir de um estado infantil e recriar momentos típicos da infância com o intuito de o tornar mais dócil e recetivo a receber ordens.

Ao longo de quinze episódios, a audiência tem testemunhado várias técnicas complicadas que envolvem tudo desde longos jogos de manipulação e agentes duplos até aparelhos de ficção científica e força bruta. Mas, no penúltimo episódio, a fórmula de "*The Prisoner*" é reduzida ao elemento mais básico: É um confronto mental entre o Número Seis e o Número Dois, em que dois gladiadores entram na arena, mas apenas um sairá vitorioso.

A partir do momento em que a porta da sala negra (chamada de "*Embryo Room*" no episódio) é fechada, o episódio torna-se um duelo entre dois. Tecnicamente, o mordomo também lá está, mas ele participa de forma silenciosa e passiva, limitando-se a assistir o Número Dois como uma personagem secundária nas diversas narrativas que ele vai criando.

Como em todos os episódios, o Número Seis está numa posição de fraqueza neste caso mas de maneira ligeiramente diferente. Apesar de já ter tido vários episódios em que a mente dele é alterada ou ele é drogado para se esquecer de alguma coisa, esta é a única vez em que a mente dele é totalmente reiniciada e é uma ação feita como uma última jogada em desespero. No episódio "*A Change of Mind*", por exemplo, o Número Dois fez com que ele acreditasse que a mente dele tinha sido alterada, mas nunca chegou a mexer-lhe diretamente. A implicação ao longo de

¹³² Patrick McGoohan, 1968 – *Once Upon a Time*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

vários episódios é que a informação na cabeça do Número Seis é demasiado importante para correrem o risco de a danificar com intervenção direta nessas memórias. Assim, a audiência sabe que a série está a chegar à sua conclusão. O *"Degree Absolute"* é tudo ou nada.

Anteriormente, já foi discutida a ideia de que o Número Seis não é tanto um personagem em si mas antes um símbolo representante de conceitos de individualidade e de oposição a força que tentem espalhar um ideal comunitário homogéneo em que todos são iguais. Essa ideia é continuada aqui, mas de maneira ligeiramente diferente.

O episódio recria cenas típicas de uma infância britânica do início do Século XX e não diz diretamente se os acontecimentos a serem recriados são eventos da vida do Número Seis ou se são situações hipotéticas que poderiam acontecer a qualquer pessoa.

Por exemplo, uma das primeiras acontece quando o Número Seis está na posição de estudante e o Número Dois na posição de diretor de uma escola. Segundo o Número Dois, alguém falou durante uma aula e o Número Seis arrecadará com as culpas a não ser que revele quem foi. Ele persiste na sua recusa, afirmando que não vai trair ninguém (ou, como diz, *"I'm a fool, sir, not a rat"*¹³³) mesmo através de ameaças por parte do Número Dois, que representa uma figura da autoridade. Como a audiência não sabe nada sobre a vida do Número Seis antes de acordar em *The Village* (fora o que a música de abertura mostra), é impossível determinar se os eventos que estão a ocorrer são acontecimentos da vida dele ou se são aproximações de uma vida típica da altura.

Como a série presumivelmente ocorre no ano em que foi produzida ou, pelo menos, na mesma década, os eventos a que o Número Seis é submetido são eventos "clássicos" do mesmo tipo de vida que muitos na sua geração teriam. Uma escola em que ele é castigado com abuso físico, envolvimento em desportos competitivos, passar por uma entrevista de trabalho e, claro, um tempo na guerra, provavelmente a Segunda Guerra Mundial. Juntamente com estes estão outros momentos que podem ser mais próximos da vida original do Número Seis, mas ainda assim não há confirmação absoluta. É possível, por exemplo, que ele tenha estado a conduzir a alta velocidade durante uma missão e tenha acabado a ter que se defender em tribunal. Em todos os casos, o Número Dois manipula as coisas para tentar que o

¹³³ Patrick McGoochan, 1968 – *Once Upon a Time*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Número Seis revele porque se despediu ou então para o enfraquecer psicologicamente para ele não ser tão difícil de quebrar.

Durante a série, o Número Seis manteve-se sempre superior às táticas dos Número Dois e de *The Village* para o quebrar. Normalmente, as estratégias tinham um grau de subtileza e a resposta dele um certo grau de inteligência, muitas vezes virando as táticas dos que o encarceram contra eles próprios. "*Once Upon a Time*" vai ao centro do conflito, cortando qualquer plano, e passando diretamente para o Número Dois a gritar diretamente na cara do Número Seis a exigir que ele lhe revele porque é que se despediu.

A linguagem do episódio baseia-se muito na ideia de criar associações entre ideias do Número Seis e conceitos que o Número Dois quer que ele entenda. Quando o Número Seis está num espaço mental infantil e o Número Dois está a brincar com ele no balancé, começam a cantar uma rima que lentamente se transforma numa associação de palavras numa base conceptual. Quando o Número Seis diz "Mestre", o Número Dois responde "Mãe" e continuam no balancé. Quando ele diz novamente "Mestre" e o Número Dois responde com "Pai", o Número Seis hesita e sai, deixando o Número Dois cair no chão.

A audiência desconhece a relação entre o Número Seis e o seu pai, mas esta reação pode ter a ver com a ideia de um estado como o "líder" (ou "Mestre", segundo a série) da vida de um indivíduo. O governo é pai, ele lidera e protege o povo, basta apenas submeterem-se a ele. Com este pequeno ato de rebelião, o Número Seis demonstra que, apesar de estar regredido, a sua personalidade individualista não se perdeu.

A frustração do Número Dois é palpável durante os pequenos teatros entre os dois homens pois ele mal consegue controlar-se e está constantemente a quebrar a "realidade" do que está a acontecer para perguntar ao Número Seis porque é que ele se despediu. O próprio Número Dois admitiu que o "*Degree Absolute*" era a última cartada que tinham para mexer com o Número Seis e a impaciência demonstra-se. Ele quer apenas que o Número Seis admita a razão pela qual se despediu, no entanto ao longo de quinze outros episódios, ele simplesmente não o faz.

Depois de "prender" o Número Seis a seguir a um tribunal, o Número Dois está visivelmente estafado e só tem como recurso a pergunta que o tem assombrado o tempo todo: "*Why did you resign?*"¹³⁴ O problema é que a partir daqui o Número Seis começa a virar as coisas contra ele.

¹³⁴ Patrick McGoohan, 1968 – *Once Upon a Time*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

O Número Seis responde que se despediu “pela paz”, uma possível referência aos movimentos hippy da altura, mas ele rapidamente muda para “paz de espírito” e, numa sequência rápida de trocas de palavras, ele tenta empurrar o Número Dois para o esfaquear. Depois de outra tentativa falhada com uma recriação de um momento de guerra em que o Número Seis escolhe não largar bombas de um avião, o Número Dois começa a tentar de tudo. Grita com ele em Alemão como se o tivesse capturado durante a guerra, afirma ser amigo dele e pergunta-lhe novamente como fez ao longo do episódio “*Why did you resign?*”. O Número Seis permanece impassível.

Depois de um *fade* para negro, indicando uma pausa para intervalo, as posições dos dois homens estão invertidas. O Número Seis interroga agora o Número Dois e atira-lhe uma inversão da pergunta que ele (e todos os Número Dois da série) passou o episódio a perguntar: “*Why don’t you resign?*”¹³⁵

A dinâmica de poder muda aqui e o Número Dois começa a ficar mais maníaco e agitado, a correr de um lado para o outro, revelando que o relógio está prestes a terminar a sua contagem. O Número Seis consegue prendê-lo na mesma jaula onde ele próprio foi preso, tomando o controlo completo da situação. Com cada vez menos tempo no relógio, o Número Dois implora e discute com o Número Seis. O Número Seis acaba por abrir novamente a porta da jaula e o Número Dois rasteja e implora, com poucos segundos para a experiência terminar, na degradação absoluta, ele quer apenas saber porque é que o Número Seis se demitiu. Quando o relógio termina a sua contagem, o Número Dois morre.

Os momentos finais do episódio têm uma qualidade histérica e stressante, reduzindo o conflito central do episódio a um homem a gritar a outro em absoluto desespero antes de cair morto no chão. É a derradeira representação do conflito da série, em que um lado tenta quebrar o outro, estando apenas destinado a falhar.

No final, aparece o assistente de todos os Número Dois da série e pergunta ao Número Seis o que ele deseja. Ele responde simplesmente: quer conhecer o Número Um.

¹³⁵ Patrick McGoohan, 1968 – *Once Upon a Time*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

11. “*Fall Out*”: É o Fim, mas o Momento foi Preparado...

Como já foi previamente estabelecido, apesar de ter uma natureza algo experimental, “*The Prisoner*” continua a ter elementos constantes que se mantêm na maioria dos episódios. O Número Seis enfrenta sempre o Número Dois e o Número Dois tem sempre um esquema para tentar conseguir a informação do Número Seis. Tipicamente, o plano depende de alguma espécie de tortura física ou psicológica que o Número Seis terá que sofrer. O episódio anterior, “*Once Upon a Time*”, simplificou a dinâmica até consistir apenas nos elementos mais básicos: o Número Seis, o Número Dois e um confronto entre eles. Essa história resulta na derrota final do Número Dois e o Número Seis finalmente recebe o que está a pedir desde o primeiro episódio: uma reunião com o Número Um.

Segundo McGoohan, que escreveu o “*Fall Out*”, ele estava a chegar à data-limite e ainda não tinha escrito ou concebido como é que a série iria acabar. Quem estava por detrás de *The Village*? Quem é o Número Um? Qual o nome do Número Seis? E, claro, a pergunta que cobre toda a série como uma tempestade: Porque é que o Número Seis se demitiu?

Uma série mais típica feita por um criador com ideias mais convencionais, ainda que não tivesse tudo planeado desde o início, provavelmente teria uma conclusão típica e fechada. Tudo recebe resposta, a audiência descobre tudo sobre o Número Seis e sobre a natureza de *The Village*, ele rebenta tudo e sai da ilha triunfante, possivelmente com uma mulher nos braços. No entanto, Patrick McGoohan é tudo menos convencional e o episódio final de “*The Prisoner*” é um dos finais mais controversos na história da televisão, potencialmente o primeiro grande final controverso que viria anteceder a chegada de séries como “*Lost*”¹³⁶ ou “*The Sopranos*”¹³⁷ e os seus famosos finais.

Numa quebra com todos os outros episódios da série, “*Fall Out*” recapitula os eventos do episódio anterior e continua a narrativa diretamente do ponto onde esse episódio terminou. O Número Seis é levado pelo Supervisor e pelo Mordomo que assistiram os vários Número Dois ao longo da série num elevador até uma caverna subterrânea. Dão-lhe a sua roupa original para substituir o uniforme que lhe foi impingido quando chegou a *The Village* e ele desce para uma câmara com figuras disfarçadas.

¹³⁶ Nikki Stafford, 2018 - “Lost: ‘The End.’” in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 213-218

¹³⁷ Gary R. Edgerton, 2018 - “The Sopranos: ‘Made in America.’” in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 352-358

O problema de analisar o episódio final de *"The Prisoner"* é que muito do surrealismo e ambiente estranho que estavam apenas presentes no fundo para criar ambiente ou explicar algum conceito fantasioso agora tomam o centro da história. Ao contrário dos outros episódios, não há um conflito narrativo central que avança naturalmente. Não há um Número Dois para derrotar e não há plano para manipular o Número Seis. Em teoria, seguindo a lógica da série, o conflito do episódio seria o Número Seis a tentar encontrar o Número Um ou a ter que o enfrentar. Tecnicamente, esse conflito faz parte da narrativa, mas é tão secundário à ação principal que quase nem importa até ao clímax do episódio.

Até esse ponto, o episódio funciona sobre uma lógica não necessariamente literal, mas simbólica e temática em que os temas da série são realizados de forma mais surreal e não tão literal.

Para começar, as pessoas com capuzes e máscaras sentadas a observar e aplaudir os eventos têm placas à sua frente que os identificam com diferentes filosofias ou setores sociais. "Pacifistas", "Anarquistas", "Ativistas" e "Nacionalistas" são apenas alguns dos que a audiência consegue ver claramente. Eles não têm vozes individuais, em vez disso, limitam-se apenas a reagir aos eventos a ocorrer com as figuras principais. Em essência, com os papéis e ideologias com que se identificam, eles representam um povo aparentemente variado, mas uniforme em opinião e aparência. Os papéis sociais que têm escritos à sua frente não significam nada real quando eles se parecem todos exatamente iguais e respondem da mesma maneira ao que lhes é dito. Celebram ao mesmo tempo, riem ao mesmo tempo, zangam-se ao mesmo tempo.

À frente do grupo mascarado está um homem vestido como um típico juiz britânico, que daqui para a frente será referido como Juiz. Segundo o que ele diz, o problema em mão é uma "Crise Democrática" por parte de uma "Revolta", dizendo para os membros do grupo terem em mente que a humanidade não pode ser humanizada sem o uso da força. O Juiz e o Número Seis têm uma dinâmica curiosa, pois o Juiz claramente representa toda a autoridade que o Número Seis tem desprezado ao longo da série e o Número Seis representa a individualidade que o Juiz (em teoria) implicitamente considera não benéfica para a sociedade. Afinal, ele diz diretamente que a humanidade requer uma força para a dominar e castigar, quando necessário. No entanto, o Juiz diz que o Número Seis "reivindicou gloriosamente" os direitos do indivíduo e afirma que agora será a ele a tomar o poder, indicando-o para se sentar num trono e levantando a "Assembleia" para aplaudirem o individualismo dele.

Em termos narrativos, não faz sentido, porque não há indicações de que ele sequer o esteja a dizer sarcasticamente. Não parece haver plano e, para todos os efeitos, o

Número Seis ganhou. O problema, claro, é que a questão se mantém aberta e não há uma explicação concreta para os eventos.

Pelo fim do episódio, o Número Seis parece ter conseguido o que queria. Destruiu o sistema que o mantinha preso e está em liberdade, de volta em sua casa, e sem ter sacrificado os seus princípios. No entanto, narrativamente, nada tem nexos. Ele já “ganhou” quando o episódio começou, vê um julgamento sem contexto do que é que está exatamente a ser julgado, descobre quem é o Número Um e vai para casa.

Já foi referido que o final de “*The Prisoner*” é estranho e controverso, e a revelação da identidade do Número Um é o ponto central sobre o qual a questão inteira cai. O Número Seis entra no quartel (se assim pode ser chamado) do Número Um, encontra-o de capuz e máscara, tira-lhe a máscara e descobre que o Número Um é ele próprio. Obviamente, a revelação não pode ser levada literalmente e não significa que o Número Um é um clone do Número Seis. Tematicamente, a série tem mantido a constante do indivíduo (Número Seis) contra a sociedade (*The Village*) e o lado do indivíduo é sempre apoiado. O Número Seis mantém-se orgulhosamente inflexível contra uma sociedade que ele não pediu e com quem não quer ter nada a ver.

A revelação de que o Número Seis é o Número Um não tem sentido narrativo, mas tem um sentido temático que vai contra tudo o que a série tem representado até agora. O Número Seis está fechado numa prisão que ele próprio comanda. Tudo o que lhe aconteceu até agora foi, de uma maneira ou de outra, obra dele e da sua mente. Ele não é uma representação de individualidade a combater contra um sistema que se tenta impor sobre ele, ele próprio é esse sistema.

Até o próprio McGoohan considera o final propositadamente confuso e admite para um grupo de fãs durante uma entrevista, “*If they understand it please pass the understanding on to me, I’d love to know what it’s about*”¹³⁸. Portanto, por vontade do criador da série, a audiência é deixada para interpretar os seus próprios significados. O problema é que estará aberta a mil e uma interpretações diferentes, desde a ideia de que *The Village* é uma alucinação do Número Seis até à anteriormente mencionada ideia de que o Número Um é alguma espécie de clone.

Apesar de haverem diversas interpretações, talvez a mais interessante seja menos literal e mais simbólica. Se *The Village* é uma construção da mente do Número Seis, é impossível dizer, mas o último episódio apresenta o conceito de que talvez não importe porque o derradeiro inimigo do indivíduo não é a sociedade, mas o próprio indivíduo.

¹³⁸ Barry Mac, 2014 - *Patrick McGoohan: The Prisoner Explained*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-XQrcyGJaj0>. Consultado em 27 de setembro de 2022

Note-se também de que há indicações subtis que o Número Seis nunca saiu da comunidade. Cada episódio de *"The Prisoner"* termina da mesma maneira: Com uma imagem da cara do Número Seis sobre uma imagem de *The Village* com barras de prisão a fecharem-se por cima dele. Esta é uma indicação simbólica para a audiência de que ele continua preso na ilha e que o episódio não o aproximou da liberdade. O último episódio termina com o Número Seis e outros a escaparem, descobrindo que Londres estava apenas a alguns quilômetros de distância. Quando se separam e vão cada um para seu lado, vemos os créditos com o nome de cada ator enquanto vemos o que o seu personagem faz, tirando no caso do Número Seis. Quando aparece o crédito do Número Seis, não diz "Patrick McGoohan" mas sim "*Prisoner*". Nem mesmo "*The Prisoner*", como se ele fosse o único ou mais importante, mas é simplesmente mais outros prisioneiro entre muitos. Até através dos créditos finais, a série implica que o Número Seis (ou qualquer que seja o seu nome real) permanece preso, seja em *The Village* ou nalgo mais abstrato como a sociedade em si.

Esta ideia é reforçada pois, durante os créditos, o Número Seis regressa a sua casa com o mordomo dos Número Dois e, enquanto o Número Seis entra no carro que conduz na música de abertura e vai estrada fora, o mordomo entra na casa do Número Seis. Presumivelmente, isto significa que o mordomo passará a trabalhar para o Número Seis mas há um detalhe importante: a porta da frente abre-se sozinha. Ao longo da série, as portas em *The Village* tipicamente abrem sozinhas com um efeito sonoro mecânico a acompanhar criando a ideia de que se abrem automaticamente através de algum motor de ficção científica. Quando o mordomo entra, a porta não só abre sozinha, mas abre com o mesmo barulho e fecha quando ele entra. É uma indicação subtil, mas afirma o ponto crucial do episódio: o Número Seis nunca saiu. De alguma maneira ou de outra, ele ainda está em *The Village*.

Não há maneira de determinar o significado exato destas escolhas, mas isso é por decisão própria dos criadores e não por incompetência ou preguiça. Será o episódio final só mais um plano por parte de *The Village* para manipular o Número Seis? Será que segundos depois dos créditos rolarem ele acorda novamente onde estava, o novo Número Dois a gozar com ele? Ou será uma prisão da sua própria mente? Será toda a série uma alucinação? Talvez apenas o último episódio?

Numa série que desafiou o seu género televisivo, não se limitando apenas a ser uma história de espiões, mas incorporando também elementos de ficção científica, comentário social e surrealismo, o final não deve ser surpresa. É bizarro e corajoso, sem todos os elementos fazerem completo sentido e, provavelmente, nem todos têm significado absoluto. O uso de música no episódio, por exemplo, é totalmente diferente do resto da série em que a única música utilizada era instrumental, feita

especificamente para o programa. De repente, o último episódio começa a utilizar música dos Beatles, com até uma jukebox a ser mostrada para dizer, diretamente, que até os personagens conseguem ouvir a música. Tem algum significado maior? Apesar do uso de "*All You Need is Love*" numa troca de tiros ser um toque sarcástico, é provavelmente um caso de ser utilizado para fazer o ambiente mais bizarro com o contraste súbito de música moderna e de um mundo tão absurdo e futurístico.

É difícil imaginar outro final para "*The Prisoner*" porque uma série tão diferente merece uma conclusão igualmente diferente. É estranha, cria imensas perguntas e não responde a nenhuma que a audiência já tem, quebra completamente o formato da série assim como o seu mundo e, dado o seu contexto cultural e temporal, é provavelmente uma das coisas mais corajosas a passar na televisão popular.

12. “*Well the Future for Me is Already a Thing of the Past*”: O que veio depois de “*The Prisoner*”

O problema com determinar as maneiras como “*The Prisoner*” evoluiu o meio televisivo é que é uma série britânica de culto e a forma como influenciou as séries televisivas que estavam para vir muitas vezes é inferida em vez de ser explicitamente admitida pelos criadores de ditas séries. Se fosse necessário simplificar a questão, é fácil dizer que alguma série tinha que ser a primeira a desbravar caminho e “*The Prisoner*” foi essa série, permitindo que outras que viessem depois fossem ainda mais longe.

No entanto, “*The Prisoner*” é uma série que acabou por ficar esquecida na mente de um público geral e não perdurou enquanto objeto de cultura popular e ponto de comparação para projetos futuros. Como diz David Bianculli, “[...] *Patrick McGoochan’s bold allegory is all but forgotten forty years later, except by those old enough to have seen it originally.*”¹³⁹ Apesar de não ser absolutamente verdade e existirem novos fãs da série, o facto é que muito poucos veem “*The Prisoner*” como um ponto de viragem para a televisão fictícia, a não ser que procurem deliberadamente por essa informação. No caso de série como “*The Sopranos*”, por exemplo, a maior parte das pessoas interessadas na história da televisão conseguem determinar a sua importância e influência, mas “*The Prisoner*” acabou por ficar um pouco “pelo caminho”.

Claro que, apesar de ter sido um pouco esquecido, “*The Prisoner*” teve uma influência marcada talvez não na forma como televisão é produzida (não modificou completamente o formato nem introduziu técnicas revolucionárias) mas nos criadores que a viram. J.J. Abrams fala brevemente sobre a série numa entrevista, relacionando-a a duas séries com que esteve envolvido, “*Lost*” e “*Alias*”¹⁴⁰. Relativamente a “*Lost*”, uma série sobre um grupo de pessoas presas numa ilha com muitos mistérios, ele menciona a comparação de “*The Prisoner*” ser uma série acerca de “[...] *a guy constantly wondering where the hell he is*”¹⁴¹.

Apesar disso, o candidato principal a mostrar diretamente a influência de “*The Prisoner*” é a série criada por Mark Frost e David Lynch, “*Twin Peaks*”. Apesar de não partilhar semelhanças em termos de género ou estilo, sendo que é uma série de

¹³⁹ David Bianculli, 2010 - “*Twin Peaks*” in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky p. 299

¹⁴⁰ Shawna Malcolm, 2006 - *Lost Boss Tackles Star Trek Enterprise*. Disponível em: <https://www.tvguide.com/news/lost-boss-tackles-37613/>. Consultado em 27 de setembro de 2022

¹⁴¹ Idem

mistérios distintamente americana, partilha, no mínimo, a mesma espécie de atmosfera bizarra.

Apesar da (aparentemente) pacata comunidade de *Twin Peaks* não ser uma colônia prisão nem tão extrovertidamente e propositadamente estranha como *The Village*, parece ter a mesma sensação arrepiante de que algo indefinível e errado se passa. Tal como os membros da comunidade na ilha, a população de *Twin Peaks* é composta de indivíduos que seguem códigos e regras que parecem fazer sentido apenas para eles. No entanto, ao contrário dos habitantes de *The Village*, as ações dos habitantes de *Twin Peaks* tendem a ser charmosas em vez de servirem para alienar o protagonista.

Falando no protagonista, o contraste entre os programas vem verdadeiramente por parte dos seus respetivos personagens principais, sendo a diferença principal que Dale Cooper adora *Twin Peaks* enquanto que o Número Seis está desesperado por escapar de *The Village*. Existem muitas outras diferenças (por exemplo, Cooper está na cidade por vontade própria pois é o seu emprego ao contrário do aprisionado Número Seis), mas essa é a que define o “abismo” que divide a forma como os dois protagonistas se relacionam com o novo local onde vivem.

O Cooper é constantemente positivo acerca das suas circunstâncias e adora genuinamente as pessoas de *Twin Peaks*, apreciando os habitantes estranhos e as suas idiossincrasias. Ele também tem os seus próprios traços distintos e eles acabam por combinar bem com muitos dos cidadãos de *Twin Peaks*. Ele aproxima as pessoas de “coração aberto” e é igualmente bem recebido pelo bem que existe na comunidade. Por contraste, o Número Seis é sempre agressivo, fechado aos outros e demonstra uma certa distância emocional de todos os que o rodeiam.

O ponto onde as duas séries verdadeiramente convergem é na sua disposição a quebrar com as regras dos seus géneros e a atirar-se plenamente para o surrealismo. “*The Prisoner*” quebrou as regras da típica série de espões e teve um episódio final construído quase completamente de alegoria e totalmente aberto a interpretação. “*Twin Peaks*” aparenta ser uma série policial com um mistério central e um toque de humor melodramático, e vai lentamente incorporando elementos de horror e sobrenatural, até se tornar uma jornada surreal pela luta entre o bem e o mal.

Mark Frost, um dos criadores de “*Twin Peaks*”, mencionou (no *Twitter*, pelo menos) que “*The Prisoner*” teve uma enorme influência nele e, apesar de não existirem paralelos temáticos ou de estilo (“*Twin Peaks*” tem um toque decididamente americano em comparação com o lado Britânico de “*The Prisoner*”), ambas séries carregam o mesmo espírito de inovação e quebra de convenções. “*The Prisoner*” teve que lidar com as limitações televisivas impostas no seu tempo e, com a exceção dos

dois últimos episódios, manteve sempre um pouco da série de espião com cenas de luta e a ocasional perseguição. "*Twin Peaks*" começou vinte e três anos depois e teve a liberdade de "empurrar" as coisas muito mais longe e de abandonar quase completamente a premissa original do mistério e inclinando-se mais totalmente para o surrealismo.

"*Twin Peaks*" não é um sucessor direto de "*The Prisoner*", pelas várias diferenças acima explicadas, mas é possivelmente o seu sucessor em termos de espírito, pegando no que a série poderia ser, expandindo e apresentando-se a um público muito maior.

Conclusão

O contexto televisivo da estreia de *"The Prisoner"* não conduzia diretamente a algo como a série que passou nas televisões britânicas de 29 de setembro de 1967 a 1 de fevereiro de 1968. Tem a estrutura e muitos dos clichés típicos de uma série de espões, mas não é a conclusão lógica desse tipo de histórias. Para utilizar um exemplo concreto, a banda desenhada *"Watchmen"* existe como uma resposta lógica às histórias de super-heróis tão populares na banda desenhada americana. Utiliza clichés típicos da história de super-heróis e dá-lhes um cunho realista e pesado, criando personagens tridimensionais e eventos que só funcionam por causa do contexto cultural previamente estabelecido ao longo de décadas¹⁴².

"The Prisoner" não tem muito para dizer acerca das séries de espões da sua era, utiliza muitos dos mesmos atributos e é formatado de maneira episódica como eram todas as séries semelhantes. Discutivelmente, a série americana *"Get Smart"* comentava mais acerca da série de espão, gozando com a absurdez das várias engenhocas complexas do James Bond e do secretismo exagerado envolvido nas missões¹⁴³.

O que *"The Prisoner"* fez foi usar a série de espão como uma base a partir da qual pudesse explorar as suas ideias acerca da relação entre o indivíduo e a sociedade, especificamente as formas como a individualidade distinta de qualquer pessoa está em constante ameaça por parte de uma sociedade que busca apenas o controlo. Surpreendentemente, não foi esta mensagem anti autoridade que causou problemas ao Patrick McGoohan, mas sim o último episódio da série.

Não resta informação numérica acerca das audiências, mas considerando que o Patrick McGoohan era o ator britânico televisivo mais bem pago e a reação ao final, não é difícil especular que tenha tido uma percentagem significativa de público. Tão significativa, aliás, que McGoohan teve de se mudar ou, como ele diz, foi "corrido para fora do país"¹⁴⁴.

Como já foi explicado, o episódio final de *"The Prisoner"* foi diferente não só do resto da série, mas de todos os programas de televisão fictícios que passavam na altura. O ponto crucial não era só o seu surrealismo e atmosfera que corriam o risco de alienar a audiência, mas o facto de que o final não respondia às perguntas centrais

¹⁴² Graham J. Murphy, 2017 - "On a More Meaningful Scale': Marketing Utopia in *Watchmen*.", *Journal of the Fantastic in the Arts*. Idaho: 2017 pp. 70-85

¹⁴³ Alex Symons, 2012 - *Mel Brooks in the Cultural Industries: Survival and Prolonged Adaptation*. Edinburgh: Edinburgh University Press pp. 48-78

¹⁴⁴ Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

da série e, essencialmente, destruiu qualquer lógica interna do mundo da série. Portanto, numa espécie de premonição da internet dos dias de hoje, muitos fãs de “*The Prisoner*” zangaram-se e não deixaram o Patrick McGooohan em paz entre cartas e literalmente irem ter com ele no meio da rua para se queixarem do final. Nestas circunstâncias, sentiu que não teve escolha senão mudar-se para os Estados Unidos com a família e continuar a sua carreira lá¹⁴⁵.

Com a cultura de discussão mediática formada pela Internet hoje, a ideia de alguém ir falar diretamente com os criadores de uma peça artística narrativa e dizer-lhes que, enquanto fã, não apreciaram as decisões artísticas que eles fizeram, é praticamente típica. Quantos artistas já não foram corridos das redes sociais à conta dessa perseguição constante? A reação por parte dos fãs não foi a única coisa única no final da série, claro, que parece anteceder décadas de séries televisivas com finais controversos ou que não são plenamente óbvios.

O exemplo com comparação mais direta provavelmente é o final da série “*Lost*”, uma série que também introduziu muitos mistérios, no entanto preferiu acabar com um final que deixou muitas das perguntas que fez em aberto, neste caso focando-se nas vidas dos personagens em vez de nos temas principais, como “*The Prisoner*”¹⁴⁶. Obviamente, “*Lost*” não foi a primeira série depois de “*The Prisoner*” a ter um final estranho que parecia ir contra o resto da série. A série médica “*St. Elsewhere*”, por exemplo, famosamente termina com a implicação de que a série inteira se passou na imaginação de um rapaz¹⁴⁷; e a sitcom “*Newhart*” termina ao mostrar que toda a série foi um sonho do personagem que o ator principal, Bob Newhart, protagonizou na série anterior a “*Newhart*”, “*The Bob Newhart Show*”¹⁴⁸.

No entanto, como “*Lost*” baseia grande parte da sua identidade nos seus mistérios (um pouco como “*The Prisoner*”, apesar dessa série nunca dedicou um episódio ao Número Seis a tentar deduzir o que se passa), a audiência sentiu-se mais “enganada” quando não recebeu a resposta que desejava. Dessa maneira, a reação que “*Lost*” recebeu é a primeira série desde “*The Prisoner*” a ter uma receção assim e foram precisos 42 anos para ter algo semelhante.

¹⁴⁵ Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGooohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022

¹⁴⁶ Nikki Stafford, 2018 - “*Lost: ‘The End.’*” in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 213-218

¹⁴⁷ Robert J. Thompson, 2018 - “*St. Elsewhere: ‘The Last One.’*” in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp.370-382

¹⁴⁸ Cynthia Burkhead, 2018 - “*Newhart: ‘The Last Newhart.’*” in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 249-254

"*The Prisoner*" teve mais impacto no seu país de origem (pelo menos em termos de fama), mas não há dúvida de que influenciou futuras séries que acabariam por pegar, no mínimo, na sua atitude corajosa em relação ao que pode ser feito na televisão e seguirem o seu próprio caminho bizarro com o já muito mencionado "*Twin Peaks*".

Houveram algumas tentativas de continuar ou refazer o enredo da série, muitas delas envolvendo retificações da história original. Alguns livros oficialmente licenciados foram publicados com base na série, sendo apenas notáveis pois alguns referem-se diretamente ao Número Seis como John Drake. A DC Comics publicou uma sequência em banda desenhada em 1989 chamada "*Shattered Visage*", que afirma diretamente que o último episódio foi apenas uma alucinação do Número Seis e continua a história anos depois. Em 2018, a editora Titan Comics adquiriu os direitos e publicou uma nova série de quatro fascículos chamada "*The Prisoner: The Uncertainty Machine*" que conta uma história passada em *The Village* décadas depois, sem conexão com as aventuras do Número Seis original.

Além de sequelas, "*The Prisoner*" também recebeu um par de reinterpretações. Em 2009, o canal AMC produziu uma versão americana na forma de uma minissérie, com Jim Caviezel como Número Seis e Ian McKellan como o Número Dois, tendo a série apenas um Número Dois. Esta versão recebeu críticas negativas, especialmente em comparação com a série original.

Apesar da minissérie americana ter atores de renome e todas o orçamento e técnicas filmicas que o canal AMC lhe podia oferecer na altura, ela muito raramente apareceu nas pesquisas desta dissertação e, nas raras ocasiões, era apenas como ponto de comparação com a original.

Em 2015, a companhia *Big Finish Productions* fez uma reinterpretação da série como um áudio drama de doze episódios, com Mark Elstob no papel de Número Seis. Ao contrário da reinterpretação televisiva, esta versão foi bem-recebida por fãs comparando-a favoravelmente à série original e afirmando que mantinha o mesmo "espírito" do original, apesar das mudanças na história.

A maior parte dos episódios são "*remakes*" fiéis dos originais com algumas atualizações ou são inspirados por elementos do original, mas contam a sua própria história. As maiores mudanças do áudio drama em comparação com a série televisiva são a adição de uma certa falibilidade humana ao Número Seis, um distanciamento ainda mais largo do género da espionagem e a revelação final de quem estava por detrás de *The Village*.

Dessas três grandes mudanças, as primeiras duas são as atualizações que a série necessitava para perdurar no Século XXI, enquanto que a terceira está conectada

com utilizar a premissa base da série para contar uma nova história. Assim, só serão brevemente discutidos os primeiros dois pontos, pois esses são pontos de contraste mais distintos e interessantes de explorar.

Se a série original era uma história de espões com elementos de ficção científica, então a versão em áudio é uma história de ficção científica com elementos de espionagem pelo meio. Esta mudança de paradigma, especialmente num contexto moderno em que as histórias de espões já não têm a popularidade que tinham, foi importante e expandiu o leque do tipo de histórias que podiam ser contadas, pressionando mais na psicologia e na tecnologia moderna presente.

Os áudio dramas continuam a passar-se nos anos 60, como a série original, mas agora *The Village* tem certos avanços tecnológicos reais que só seriam concretizados décadas depois ou que não podiam ser visualizados na época de 60. Por exemplo, na série original, a forma de chamar um táxi local era com uma máquina com uma série de botões cuja tecnologia é hoje substituída por um “*touchscreen*”.

Para além de avanços na tecnologia, o tipo de histórias a serem contadas foram atualizadas e modernizadas utilizando técnicas de tortura psicológica mais realistas do que o original se atrevia a usar. No caso da história inspirada pelo episódio “*A. B. and C.*”, o plano do episódio original em que o Número Dois droga o Número Seis e lhe observa os pensamentos utilizando uma máquina futurística, é substituído por um plano em que o Número Seis entra em paranoia absoluta convencido que lhe estão a drogar a comida e a água. Ele para de comer e beber durante dias com medo de que vá ser drogado e a Número Dois do episódio passa o tempo todo a picá-lo, comendo à frente dela enquanto conversam. É uma história genuinamente mais perturbadora do que qualquer episódio na série, aplicando técnicas reais e deixando, ao mesmo tempo, muito espaço para surrealismo.

Outro episódio que expande os conceitos da série é a única história original das doze, o terceiro episódio “*Your Beautiful Village*”, em que o Número Seis acorda e *The Village* está em total escuridão, tendo que ser guiado pelo Número Dois. Eventualmente, até o som e outras sensações começam a desaparecer, deixando o Número Seis a sentir-se completamente sozinho e isolado de uma maneira que nunca esteve. É uma história que utiliza o meio auditivo para benefício da atmosfera a ser criada e, muito perto do início, o Número Seis já mostra vulnerabilidades e medos que não estavam presentes no original.

Falando no Número Seis, Mark Elstob invoca o perfeito espião dos anos 60 desde as inflexões ao tom de voz, mas a diferença essencial entre o Número Seis dele e o do McGoohan, é que este sofre muito mais diretamente. Sim, McGoohan era espancado e emocionalmente abusado, mas ainda tinha de manter um certo “estilo” de espião,

por mais que a série se tenha tentado destacar e distanciar de outras séries da época. A audiência tinha sempre presente que o Número Seis nunca iria aparecer de forma completamente vulnerável, pois não era uma série com esse estilo e não era o esperado na altura.

O Número Seis de Elstob está frequentemente zangado, frustrado, totalmente perdido e, ocasionalmente, aterrorizado do que está a acontecer. Ele ainda mantém a atitude forçosa presente no Patrick McGoochan, mas é muito mais violento e zangado, atacando pessoas com pouca provocação e é certamente muito mais vulnerável. Como o Número Seis original, ele “vence” a maior parte dos episódios, mas o sofrimento psicológico porque passa é muito mais intenso e tende a quebrá-lo antes dele se conseguir reerguer.

É impossível apontar todas as séries, filmes, livros, bandas desenhadas ou áudio dramas que fazem referência a “*The Prisoner*” ou que parecem ser descendentes do mesmo tipo de espírito bizarro e atitude não conformista. “*The Prisoner*” é uma série que não se limitou a seguir o que era popular na sua época, mas expandiu muito além do que seria de pensar e o mundo da televisão de ficção nunca mais foi o mesmo.

Ao analisar mais detalhadamente alguns dos episódios mais importantes da série nesta dissertação, ficam claros os pontos onde a narrativa ficcional na televisão evoluiu com “*The Prisoner*”. “*Many Happy Returns*” é um caso particular para a sua época e “*Fall Out*” foi feito com um tipo de experimentalismo que dificilmente será repetido na televisão do Século XXI.

Esta dissertação procurou descobrir onde é que “*The Prisoner*” se diferenciou do que era esperado para a sua altura e como é que essa diferenciação ajudou a apoiar os temas que pretendia discutir. Ser diferente e surreal, em si, não é muito difícil, mas sê-lo com um propósito que adensa temas sociais profundos é infinitamente mais complicado. Os seus episódios tinham opiniões políticas e sociais diferentes da norma e, como esta dissertação demonstrou, a série não tinha medo de confrontar questões acerca da natureza da sociedade, do indivíduo e dos líderes que comandam a “*The Village*” que é o mundo onde todos vivemos.

Apesar de alguns elementos que já demonstram a idade de série, “*The Prisoner*” permanece um marco esquecido da televisão que tentou coisas nunca experimentadas até à altura. Num mundo em que era fácil fazer televisão “fotocopiada”, com uma estrela/ criador que se podia facilmente contentar a fazer programas fáceis para o resto da vida, esta série foi arrojada e tematicamente rica.

Bibliografia

Alex Cox, 2018 - *I Am (Not) a Number: Decoding The Prisoner*. Harpenden: Kamera Books

Alex Symons, 2012 - *Mel Brooks in the Cultural Industries: Survival and Prolonged Adaptation*. Edinburgh: Edinburgh University Press pp. 48-78

Allen Wood, 2016 - "Propaganda and Democracy", *Theoria: An International Journal for Theory, History and Foundations of Science*. Lejona: setembro 2016 pp. 381-394

Anthony Clark, (s.d.) - *60s Spies and Private Eyes*. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/551776/index.html>. Consultado em 26 de setembro de 2022

Anthony Clark, (s.d.) - *Danger Man (1960-67)*. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/509406/index.html>. Consultado em 26 de setembro de 2022

Byungju Shin e Gon Namkung, 2008 - "FILMS AND CULTURAL HEGEMONY: AMERICAN HEGEMONY 'OUTSIDE' AND 'INSIDE' THE '007' MOVIE SERIES.", *Asian Perspective*. Baltimore: 2008 pp. 115-143

Cynthis Burkhead, 2018 - "Newhart: 'The Last Newhart.'" in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 249-254

David Bianculli, 2010 - "Twin Peaks" in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky, pp. 299-306

Douglas L. Howard, 2010 - "The Prisoner" in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky, pp. 189-200

Dennis Barker, 2009 - *Obituary: Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/jan/14/television2>. Consultado em 26 de setembro de 2022

Edward Herman e Noam Chomsky, 1988 - "A Propaganda Model" in *Manufacturing Consent*. Nova Iorque: Pantheon Books pp. 1-35

Erik Barnou, 1990 - "Plastic Years" in *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 146-148

Erik Barnou, 1990 - "Elder" in *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 367-68

Erik Childress, 2022 - *THE 50 HIGHEST-GROSSING MOVIES OF ALL TIME: YOUR TOP BOX OFFICE EARNERS EVER WORLDWIDE*. Disponível em: <https://editorial.rottentomatoes.com/article/highest-grossing-movies-all-time/>.

Consultado em 26 de setembro de 2022

Finlo Rohrer, 2006 - *Back after the Break*. Disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/5054802.stm. Consultado a 26 de setembro de 2022

Francisco Rui Cádima, 1995 - "1. Televisão: das origens ao multimédia e à interatividade" in *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores

Gary R. Edgerton, 2018 - "The Sopranos: 'Made in America.'" in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 352-358

Gerald Prince, 1982 - "Narrative Analysis and Narratology.", *New Literary History*. Baltimore: 1982 pp. 179-188

Graham J. Murphy, 2017 - "'On a More Meaningful Scale': Marketing Utopia in *Watchmen*.", *Journal of the Fantastic in the Arts*. Idaho: 2017 pp. 70-85

Hernán Reyes, 2007 - "The Worst Scars Are in The Mind: Psychological Torture.", *International Review of the Red Cross*. Cambridge: setembro 2007 pp. 591-617

Jamie Medhurst, 2022 - "The BBC Television Service: 1936-1939" in *The Early Years of Television and the BBC*. Edinburgh: Edinburgh University Press pp. 134-175)

Jan Assmann e John Czaplicka, 1995 - "Collective Memory and Cultural Identity.", *New German Critique*. Durham: 1995, pp. 125-133

Jeffrey S. Miller, 2000 - "Danger Men" in *Something Completely Different: British Television and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press pp. 22-50

Jean-Pierre Esquenazi, 2011 - *As séries televisivas*. Lisboa: Edição Texto & Garcia

John Erickson, 1993 - "The Ghost in the Machine: Gilliam's Postmodern Response in to the Orwellian Dystopia of Brazil *Nineteen Eighty-Four*", *Utopian Studies*. Pensilvânia: 1993 pp. 26-34

Joseph S. Nye, 2008 - "Public Diplomacy and Soft Power.", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. New York: 2008 pp. 94-109

Kate Griffiths, 2020 - "CONCLUSION: Zola and the Art of Television." in *Zola and the Art of Television: Adaptation, Recreation, Translation*. London: Modern Humanities Research Association pp. 149-158

Kipling D. Williams e Steve A. Nida, 2011 - "Ostracism: Consequences and Coping." *Current Directions in Psychological Science*. Washington, D.C.: abril 2011 pp. 71-75

Marc Hartzman, 2018 - *J. Fred Muggs, the Chimpanzee Star Who Was Viral Before Viral Was A Thing*. Disponível em: <https://www.weirdhistorian.com/j-fred-muggs/>. Consultado em 25 de setembro de 2022

Mark Lilla, 2001 - "Ignorance and Bliss.", *The Wilson Quarterly*. Washington, D.C.: 2001 pp. 64-75

Matt Hills, 2010 - "Doctor Who" in *The Essential Cult TV Reader*. David Lavery. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 97-103

Meredith E. Safran, 2022 - "The Gods in Epic Television: The Homeric Cosmos in Battlestar Galactica (2003–2009)." in *Ancient Epic in Film and Television*. Amanda Potter e Hunter Gardner. Edinburgh: Edinburgh University Press pp.201-216

Nikki Stafford, 2018 - "Lost: 'The End.'" in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 213-218

Roland Barthes e Lionel Duisit, 1975 - "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.", *New Literary History*. Baltimore: 1975, pp. 232-272

Sarah Marie Hall, 2020 - "'You'Re Not from 'round 'ere, Are You?': Class, Accent and Dialect as Opportunity and Obstacle in Research Encounters." in *Engaging with Policy, Practice and Publics: Intersectionality and Impacts*. Sarah Marie Hall e Ralitsa Hiteva. Bristol: Bristol University Press pp. 41-58

Sean McQueen, 2014 - "Future Imperfect: Mass and Mobility in Williams, Orwell and the BBC's *Nineteen Eighty-Four*.", *Key Words: A Journal of Cultural Materialism*. Manchester: 2014 pp. 74-92

Shai Biderman e William J. Devil, 2008 - "The Prisoner and Self-Imprisonment." in *The Philosophy of TV Noir*. Steven M. Sanders and Aeon J. Skoble. Kentucky: University Press of Kentucky pp. 229-246

Shawna Malcolm, 2006 - *Lost Boss Tackles Star Trek Enterprise*. Disponível em: <https://www.tvguide.com/news/lost-boss-tackles-37613/>. Consultado em 27 de setembro de 2022

Sherryl Vint, 2008 - "BABYLON 5: Our First, Best Hope for Mature Science Fiction Television." In *The Essential Science Fiction Television Reader*. J.P. Telotte. Kentucky: University Press of Kentucky pp.247-266

Stewart Lansley, 2022 - "The Rediscovery of Poverty." in *The Richer, The Poorer: How Britain Enriched the Few and Failed the Poor. A 200-Year History*. Bristol: Bristol University Press pp. 83-89

Sydney Shoemaker, 2006 - "Identity & Identities.", *Daedalus*. Cambridge: 01 de outubro de 2006 pp. 40-48

Vanessa A. Boese et alli, 2022 - "State of the world 2021: autocratization changing its nature?", *Democratization*. London: setembro 2022 pp. 983-1013

P. Walcot, 1984 "Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence." *Greece & Rome*. Cambridge: 1984 pp. 37-47

Robert J. Thompson, 2018 - "St. Elsewhere: 'The Last One.'" in *Television Finales: From Howdy Doody to Girls*. Douglas L. Howard e David Bianculli. Syracuse: Syracuse University Press pp. 370-382

Robert Ted Gurr, 2016 (1970) - *Why Men Rebel*. Nova Iorque: Routledge

Filmografia/ Videografia

Barry Mac, 2014 - *Patrick McGoohan: The Prisoner Explained*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-XQrcyGJaj0>. Consultado em 27 de setembro de 2022

Don Chaffey, 1967 - *Arrival*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Don Chaffey, 1967 - *The Chimes of Big Ben*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Joseph Serf, 1967 - *Many Happy Returns*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Pat Jackson, 1967 - *The Schizoid Man*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Pat Jackson, 1967 - *Hammer into Anvil*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Patrick McGoohan, 1967 - *Free For All*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Patrick McGoohan, 1967 - *A Change of Mind*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Patrick McGoohan, 1968 - *Once Upon a Time*. Reino Unido: ITC Entertainment, Everyman Films

Thurston Wayland, 2015 - *The Prisoner Puzzle with Patrick McGoohan*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95DrM4tfyD0&t=125s>. Consultado em 27 de setembro de 2022