

REFLEXÕES SOBRE GÊNERO EM “BLACK MIRROR”:
delicados fios do controle e da subjetividade ciborgue em “San Junipero”

Ivan Amaro

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de analisar os atravessamentos de gênero no episódio “San Junipero”, da terceira temporada da série Black Mirror, exibida pela Netflix. As questões relativas ao conceito de gênero estabelecidas na história de duas mulheres em que a tecnologia estabelece a mediação das experiências vividas por elas são tomadas sob as noções de sociedade do controle em Deleuze (1992), da concepção ciborguiana de Haraway, Kunzuru e Silva (2000) e da epistemologia do armário em Sedgwick (2007). Estes orientadores analíticos apontam alguns sentidos que se inscrevem numa aparente visão otimista sobre vida e morte, sobre eternidade, sobre amor, sobre a transferência da consciência e dos desejos entre mulheres bissexuais e lésbicas. Como metodologia, utilizamos as práticas de análises de audiovisuais a partir das concepções de leitura realista e leitura subversiva de Flick (2009). A narrativa do episódio aponta possibilidades interpretativas em diferentes níveis de significado. Um deles se inscreve num confinamento da lesbianidade das protagonistas a partir de elementos da sociedade de controle, da ideia de reclusão no armário e da automatização do humano e das orientações sexuais dissidentes do padrão heteronormativo. A morte, a eternidade e a felicidade não são idílicas, nem salvadoras, nem redentoras.

PALAVRAS-CHAVE: gênero, subjetividades ciborgues, sociedade do controle, lésbicas e bissexuais.

REFLECTIONS ON GENRE IN "BLACK MIRROR":
delicate wires of control and subjectivity ciborgue in "San Junipero"

ABSTRACT: This article discusses the episode "San Junipero", fourth episode of the third season of the series Black Mirror, shown by Netflix. The gender relations established in the history of two women, in which technology establishes the mediation of the experiences lived by them, are taken under the notion of control society in Deleuze (1992), the cyborg concept of Haraway, Kunzuru and Silva (2000)) and the cabinet epistemology in Sedgwick (2007). These analytical advisors point to some of the insights of an optimistic view about life and death, about eternity, about love, about the transfer of consciousness and desires between bisexual and lesbian women. As a methodology, we use the practices of audiovisual analysis from the conceptions of realistic reading and subversive reading of Flick (2009). The narrative of the episode points to interpretive possibilities at different levels of meaning. One of them is part of a confinement of the lesbianity of the protagonists from elements of the control society, the idea of seclusion in the closet and the automation of the human and the dissident sexual orientations of the heteronormative pattern. Death, eternity and happiness are not idyllic, neither saving nor redeeming.

KEY WORDS: gender, cyborg subjectivities, control society, lesbians and bisexuals.

REFLECCIONES SOBRE EL GÉNERO EN "BLACK MIRROR":
delicados cables de control y subjetividad de cyborg en "San Junipero"

RESÚMEN: Este artículo trata de discutir el episodio "San Junipero", cuarto episodio de la tercera temporada de la serie Black Mirror, exhibida por Netflix. Las relaciones de género establecidas en la historia de dos mujeres, en las que la tecnología establece la mediación de las experiencias vividas por ellas, son tomadas bajo las nociones de sociedad del control en Deleuze (1992), de la concepción ciborguiana de Haraway, Kunzuru e Silva (2000) y de la epistemología del armario en Sedgwick (2007). Estos orientadores analíticos apuntan algunos sentidos que se inscriben en una aparente visión optimista sobre vida y muerte, sobre eternidad, sobre amor, sobre la transferencia de la conciencia y de los deseos entre mujeres bisexuales y lesbianas. Como metodología, utilizamos las prácticas de análisis de audiovisuales a partir de las concepciones de lectura realista y lectura subversiva de Flick (2009). La narrativa del episodio apunta a posibilidades interpretativas en diferentes niveles de significado. Uno de ellos se inscribe en un confinamiento de la lesbianidad de las protagonistas a partir de elementos de la sociedad de control, de la idea de reclusión en el armario y de la automatización de lo humano y de las orientaciones sexuales disidentes del patrón heteronormativo. La muerte, la eternidad y la felicidad, no son idílicas, ni salvadoras, ni redentoras.

PALABRAS-CLAVE: género, subjetividades cyborg, sociedad del control, lesbianas y bisexuales.

ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO NA SOCIEDADE DISTÓPICA

A primeira vez que vi os filmes “*Metrópolis*” (Fritz Lang, 1927) e “*2001: uma odisséia no espaço*” (Stanley Kubrick, 1968) inumeráveis sensações e percepções tomaram conta de mim e me instigaram, no emaranhado da confusão, a buscar um mínimo de compreensão, de entendimento sobre o supostamente caótico. Dúvidas, incertezas, incompreensões, estranhezas, perplexidades. O que, afinal, estes filmes pretendiam? Que incômodos queriam promover? Que tipo de provocações se colocavam para seus expectadores?

A partir de uma segunda vista sobre as películas, com uma melhor ideia do que transmitiam, confesso que o que me captou neles foi a ideia de um cenário distópico como questionamento do presente a partir de olhares lançados para um futuro imaginado. E esta ideia sempre me fascinou mais do que as visões mais otimistas de um futuro idílico para a humanidade. A ideia de distopia como utopia negativa, conforme Jacoby (2007), apresenta uma perspectiva de futuro pessimista, apocalíptico e caótico da sociedade que lança críticas sobre o que vivemos no presente e que, portanto, podem culminar em sociedades totalitárias e vigilantes num futuro não tão distante.

Desde as séries de TV veiculadas aqui no Brasil nas décadas de 1970 a 1990 – “*Perdidos no Espaço*” (Irwin Allen, 1965); “*Espaço 1999*” (Gary Anderson e Sylvia Anderson, 1975), “*Terra de Gigantes*” (Irwin Allen, 1968) e das produções cinematográficas como “*O dorminhoco*” (Woody Allen, 1973), “*Blade Runner – o caçador de andróides*” (Ridley Scott, 1982), “*O Exterminador do Futuro*” (James Cameron, 1984), “*Matrix*” (Andy Wachowski e Larry Wachowski, 1999) - até as atuais produções, as provocações e questionamentos acerca de um futuro nada alentador para a humanidade são expressões não apenas de um exercício futuroológico, mas de interpelação crítica da estrutura social e econômica que explora, dilacera e exaure o caráter de humanidade, nos transformando em verdadeiros autômatos, ciborgues.

Os cenários representados nas narrativas audiovisuais indicam a amplitude das sociedades de controle, signatárias de uma ordem de opressão e totalitarismo sobre o

humano, senão de seu aniquilamento, a partir de todo um aparato tecnológico que produz sentidos paradoxais, não só para a conquista de nossas liberdades, mas também, contribui de forma implacável para nossos aprisionamentos. Os discursos são produtores de realidades e vice-versa.

Tais narrativas deixam bastante claras as características das sociedades de controle a que se refere Deleuze (1992), a partir da articulação entre as relações sociais e todos o aparato tecnológico atual. Algumas narrativas literárias já, há algum tempo, indicavam a complexa relação entre o mundo tecnológico e as relações de poder que se impõem às sociedades contemporâneas. Em “*Admirável Mundo Novo*”, de Aldous Huxley, publicado originalmente em 1932, a sociedade é retratada como alienada, estratificada e controlada. George Orwell, com “*1984*”, publicado em 1949, apresenta uma sociedade totalitária que submete seus “sujeitos” à vigilância constante e, a partir da ideia de “duplimentalismo” – capacidade de acessar ideias contraditórias e acreditar em ambas – mantém o poder das classes dominantes por meio do controle de mentes e corpos. “*Fahrenheit 451*”, de Ray Bradbury, publicado pela primeira vez em 1953, retrata um futuro em que a censura à livre manifestação do pensamento é o objetivo central da proibição dos livros. Assim, qualquer pensamento crítico é suprimido, exterminado. Muitas dessas obras literárias inspiraram a sua transposição para o formato audiovisual proporcionando outras variantes para percebê-las como processos de entendimento dos seus enlacs, conflitos e desenlacs narrativos.

Recentemente, com a eleição de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos, a obra “*O conto da Aia*”¹, publicado originalmente no ano de 1985, de Margaret Atwood, voltou a ser foco a partir de várias referências feitas pelas manifestações de mulheres contra o presidente americano. A história foi adaptada para a TV, na série *The Handmaid’s Tale*, exibida pelo serviço de *streaming* Hulu, ainda não disponível no Brasil.

Exibida pela Netflix, uma das febres do momento é a série “*Black Mirror*”. Sucesso de público e de crítica, a série encontra-se em sua 4ª temporada e retrata as angústias, medos, terrores que envolvem as relações das pessoas com as tecnologias. Uma característica que atravessa seus episódios é a capacidade que ela tem de provocar uma certa “tecnoparanoia” relativa às formas como nos relacionamos, principalmente, com as tecnologias digitais que assumem papel determinante em todos os campos de nossas vidas. As histórias, independentes, expõem nossos hábitos tecnológicos tomados como

¹ A história trata de nações-estados que incitam discursos xenófobos e que lançam mão de fundamentalismos, principalmente, religiosos, como estratégia para justificar o ataque aos direitos conquistados pela população. Como as demais obras já citadas, o caráter presciente da narrativa conta com um ingrediente político bastante evidente. Ao desferir um golpe que destituiu o governo, a facção fundamentalista Filhos de Jacob atribui a culpa aos fanáticos islâmicos. Após perder filha e marido, Offred se torna uma aia que serve a um comandante do governo. Ela é a protagonista e narra a história a partir de sua perspectiva como um exercício de testemunhar as violências sofridas pelas mulheres, alertando para a crueldade das hierarquias que fortalecem o poderio patriarcal como estrutura sustentadora da dominação masculina e, conseqüentemente, da escravização pelo estado. As roupas das aias representam a submissão a que as mulheres estão sujeitas na República Gilead, um estado teocrático fundamentalista. Suas vestes, vermelhas, encobrem todo o corpo. Na cabeça, elas usam uma espécie de chapéu branco com abas grandes com o objetivo de não verem ao redor e de não serem vistas. Nos períodos férteis, as aias são estupradas pelos comandantes. Caso haja alguma tentativa de fugir, elas são mortas. A vigilância é intensiva. Ninguém escapa aos olhos da sociedade.

naturalizados e que pensamos não produzir qualquer efeito mais danoso sobre nossas subjetividades, nossos desejos, nossas vontades, nossas relações éticas.

Assim, este artigo tem a intenção de discutir, tomando como foco o quarto episódio da 3ª. temporada, “*San Junipero*”, as relações de gênero estabelecidas na narrativa da história de duas mulheres em que a tecnologia estabelece a mediação das experiências vividas por elas. As noções de sociedade do controle em Deleuze (1992), a concepção ciborguiana de Haraway, Kunzuru e Silva (2000) e as contribuições da epistemologia do armário de Sedgwick (2007) serão nossos orientadores analíticos para apontar alguns os sentidos que se inscrevem numa aparente visão otimista sobre vida e morte, sobre eternidade, sobre amor, sobre a transferência da consciência e dos desejos humanos para a máquina, sobre sexualidade e sobre a relação entre mulheres lésbicas e bissexuais. Este episódio, em si, talvez seja um dos menos carregado de visão pessimista da vida.

No entanto, suas contradições nos ajudam a compreender como sentimentos, desejos e prazeres são encarcerados e mantidos sob controle de uma sociedade ainda bastante conservadora e controladora das corporalidades cotidianas. Neste sentido, problematizamos as profundas mudanças em que transitamos, já há algum tempo, de uma sociedade industrial para uma sociedade polimorfa informacional (HARAWAY, 2000), tornando-se imprescindível a busca de uma compreensão sobre nossos desafios a fim de refletirmos sobre nossa existência, nossa ontologia.

“SAN JUNIPERO” E OS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO: DILEMAS ENTRE O CONTROLE, OS CIBORGUES E O ARMÁRIO

Inicialmente, consideramos importante tratar dos caminhos que fomos seguindo para fazer a leitura do material audiovisual. Atualmente, o uso da mídia para fins de pesquisa tem ganhado projeção no campo científico. Óbvio que o uso de fotografias e suas análises remontam os primórdios dos estudos antropológicos. Na antropologia e na etnografia, a fotografia goza de larga tradição. A obra “*Balinese character: a photographic analysis*,” de Bateson e Mead (1942), é um clássico. A partir daí, diversos outros instrumentos de pesquisa foram incorporados. As produções fílmicas e programas de TV ampliaram o escopo das análises de pesquisas sociais. Com o avanço da tecnologia, os vídeos que invadem as redes, como o *Youtube*, o *Instagram*, o *Facebook* e os serviços *streaming* apresentam farto material para que pesquisadores se detenham em suas perspectivas e incursões múltiplas analíticas, principalmente, por compreender que “a televisão e os filmes têm um influência cada vez maior na vida cotidiana e, portanto, a pesquisa qualitativa utiliza-os para ser capaz de dar conta da construção social da realidade.” (FLICK, 2009, p. 224).

Os filmes, séries, programas e as práticas apresentadas apontam possibilidades diversas de interpretação em diferentes níveis de significado. Neste sentido, há alguns percursos que podem ser tomados. Flick (2009) aponta uma diferenciação entre as “leituras realistas” e as “leituras subversivas” a partir de Denzin (2004, p. 240, *apud* FLICK, 2009, p. 224).

As leituras realistas compreendem um filme como descrição verídica de um fenômeno, cujo significado pode ser (completamente) revelado por meio de uma análise detalhada dos conteúdos e dos aspectos formais das imagens. A interpretação serve para validar as alegações de verdade que o filme produz sobre a realidade. As leituras subversivas, por sua vez, levam em conta o fato de que as ideias do autor sobre a realidade influenciam o filme da mesma maneira que as ideias do intérprete deverão influenciar sua interpretação. As diversas interpretações influenciam a análise do material do filme. (FLICK, 2009, p. 224)

Dessa forma, as visões que construímos sobre um material fílmico envolvem processos complexos de ressignificação mesmo do que é considerado realidade. Ou seja, mesmo a realidade sofre interferências sobre o modo como lançamos nossos olhares sobre a narrativa, as locações, a iluminação, os gestos dos personagens, as representações dos objetos que se colocam em cada cena, das articulações entre os diversos elementos que a compõem. O próprio Denzin (op. Cit.) nos fornece algumas dicas de como se dá a condução na análise de filmes: assistir e sentir; buscar questões no material; proceder a microanálises estruturadas e fazer a contraposição de leituras realistas e subversivas para construir uma interpretação. Nosso intuito aqui, não é desvendar a “verdade” por trás do episódio de *Black Mirror*, mas apontar algumas impressões a partir deste percurso de sentir, indagar, analisar e contrapor leituras.

O episódio “San Junipero”, em sua superfície, parece indicar uma visão bastante otimista em relação aos dilemas que envolvem vida, morte e eternidade, a partir da mediação que as tecnologias mais contemporâneas podem proporcionar a nós, humanos. A primeira sensação é de que a história segue o curso linear retratando uma relação entre duas jovens, Yorkie (Mackenzie Davis) e Kelly (Gugu Mbahta-Raw), que se conhecem e descobrem-se atraídas. Assim, as cenas iniciais parecem representar uma ideia de tempo e espaço bem demarcados e definidos.

O início faz referências temporais que localizam, aparentemente, os acontecimentos nos anos 1980. As tomadas iniciais mostram uma loja de TVs com uma vitrine em que várias delas estão sintonizadas no mesmo programa, tocando a música “*Heaven is a place on earth*” (o céu é um lugar na terra), de Berlinda Carlisle. O apresentador informa que esta é a música de maior sucesso de 1987. Logo após, a câmera avança e mostra um cartaz do filme “*Lost the Boys*” (Os garotos perdidos), um clássico cult adolescente também de 1987. O filme conta a história de jovens vampiros e, no cartaz, há um slogan bastante intrigante: “*Durma o dia todo. Festeje a noite toda. Nunca envelheça. Nunca morra. É divertido ser um vampiro.*” Esta sequência de imagens se repete ao longo do episódio, porém, demonstrando mudanças temporais inscritas na mesma loja de TVs, num cartaz que indica o filme do momento e até apontando mudanças no letreiro da boite, palco central da narrativa.

Numa leitura mais detida e à medida em que a narrativa avança, há alguns indícios fornecidos nos diálogos entre as personagens e nas fissuras que se interpõem entre as cenas de que há muito mais dilemas a serem desembaçados nas camadas interpretativas da história e que acabam sugerindo muito mais um controle de nossos corpos e mentes do que propriamente de movimentos de libertação, compreendendo que memórias nem sempre representam experiências vividas, mas que neste episódio ganham *status* de

realidade. A relação lésbica entre as garotas é um pano de fundo para as discussões que se apresentam mais à frente.

San Junipero é tomada como este lugar em que nunca se morre, nunca se envelhece e a felicidade é eterna. Em verdade, San Junipero é um sistema tecnológico que permite viver experiências virtuais atravessadas no tempo. Foi criado como uma “terapia de imersão nostálgica”. Ele está disponível para pessoas em vias de morrer ou que já morreram. Fora do sistema, Kelly e Yorkie são duas mulheres no fim da vida e que se conheceram dentro do sistema para vivenciarem diversas experiências nostálgicas do que não viveram na realidade. Mesmo que, através do sistema, Kelly decida pedir Yorkie em casamento, o que parece nos indicar é que a lesbianidade vivida se restringe ao “sistema”.

Os desejos, os prazeres de ser quem se quer ser parecem destinados aos cenários escondidos da mente, das lembranças do não vivido ou de lembranças novas construídas. Há uma tentativa de tornar San Junipero como um lugar paradisíaco e como solução para a morte. Como uma ilusão, a narrativa parece converter seus expectadores em defensores do sistema, torcendo para que Kelly e Yorkie fiquem juntas eternamente, como numa história de amor e de final feliz tão comum aos romances do século XIX.

A história das duas é, antes de tudo, uma não história. Uma história que não aconteceu. Se conheceram pela mediação do sistema, já na velhice, conectadas mentalmente. A sequência da narrativa, em sua primeira parte, parece querer nos fazer entender que há uma linearidade. Na verdade, ela não segue a história das duas a partir da juventude até a velhice. Faz uma trajetória contrária. Vai da velhice à juventude. Busca uma nostalgia do que não aconteceu, do que não se viveu, mas que está registrado nas memórias de ambas ou que foram criadas por cada uma delas.

A partir dessa percepção, identificamos alguns indícios de que a sociedade do controle se coloca como um dilema a ser enfrentado na relação do que compreendemos como conexão. O uso limitado de 5 horas/semanais do sistema San Junipero é justificado pelo argumento de que as pessoas enlouquecem se tiverem tempo a mais. No presente, quando Kelly vai visitar Yorkie, ela encontra o Greg, o pretenso noivo de Yorkie e fica sabendo da história verdadeira, ou pelo menos, o que se narra sobre esta história. Ficou tetraplégica aos 21 anos, quando assumiu para os pais conservadores que era lésbica. Numa discussão, ela pega o carro e sofre um acidente que a deixou na atual situação, há mais de 40 anos.

Esta condição parece-nos estabelecer uma espécie de confinamento, mas que não se inscreve na visão da sociedade disciplinar. Deleuze (1992), ao tratar desta noção, aponta o confinamento como técnica principal deste tipo de sociedade. No entanto, afirma que os meios de confinamento se encontram em crise generalizada dando lugar às sociedades de controle. Estas caracterizam-se pelo acirramento das estruturas de confinamento que ultrapassam as estruturas concretas.

Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições. Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização,

os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos. Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas. (DELEUZE, 1992, p. 224)

Importante realçar que na situação de San Junipero se cria uma dependência das pessoas ao sistema, confinando-as tecnologicamente e criando existência enganadora. O tempo de cada paciente terminal é de 5 horas por semana para que não enlouqueçam com tempo demais, segundo a justificativa dada no diálogo entre Kelly e Greg. Deleuze (1992) considera que este tipo de controle é contínuo e a técnica computacional é principal componente para se exercer este controle. Afirma o alcance desses mecanismos sobre nossas vidas como práticas do poder.

A cada tipo de sociedade, evidentemente, pode-se fazer corresponder um tipo de máquina: as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades de soberanias, as máquinas energéticas para as de disciplina, as cibernéticas e os computadores para as sociedades de controle. Mas as máquinas não explicam nada, elas são apenas uma parte. Face às formas próximas de um controle incessante em meio aberto, é possível que os confinamentos mais duros nos pareçam pertencer a um passado delicioso e benevolente. (DELEUZE, 1992, p. 220)

Uma primeira interpretação possível sobre San Junipero instaura-se sobre as formas como os desejos são reprimidos, principalmente, quando se trata de vivência das sexualidades não hegemônicas, como é o caso de Kelly e Yorkie. O que parece estar sob controle é uma falsa percepção de que o sistema San Junipero permite a libertação, a superação do sofrimento, o aniquilamento das angústias, dos medos humanos.

No momento em que se encontram e “transam” pela primeira vez, Yorkie e Kelly afirmam que nunca tiveram uma relação íntima com outras mulheres. Kelly se reconhece como bissexual. Foi casada e apaixonada pelo marido que morreu, mas que não optou por permanecer no sistema. Perdeu uma filha, antes da existência do sistema. San Junipero não é capaz de libertar. Ele cria uma falsa sensação de felicidade. Yorkie assumiu-se lésbica no mundo real, mas não viveu sua sexualidade. Nunca beijou outra mulher.

Esta relação parece constituir um conjunto de mecanismos que incitam a um controle incessante a partir de um maquinário que estabelece qual o desejo e quando deve ser experienciado, como se houvesse uma permissão para tal vivência. Para Deleuze (1992, p. 220), há máquinas distintas para cada prática do poder: “as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades de soberania, as máquinas energéticas para as de disciplina, as cibernéticas e os computadores para as sociedades de controle.” Ao fazerem parte do sistema, Kelly e Yorkie se colocam em constante controle. Não são donas de suas quase não vidas, mesmo que apontem alguns instantes de resistência, de fuga quando Kelly resolve visitar Yorkie no hospital e descobre que está em um estado de “quase morte”. Ela resolve casar-se com Yorkie como uma forma de constituir algum tipo de libertação, já que o desligamento dos aparelhos só poderia ser feito por um parente. Tal atitude parece nos dar alguma pontinha de esperança de resistir ao controle. Conforme

afirma Deleuze (1992, p. 220), “as máquinas não explicam nada, é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas uma parte.”

San Junipero é a promessa de um paraíso falso, idealizado e completamente controlado. A sedução do sistema parece ser saudável e libertador. No entanto, a terapia pode tornar-se numa prisão. Ademais, a eternidade deve ser comprada, deve ser adquirida. Não é dada gratuitamente. As TCKR é uma grande corporação que traduz uma certa finitude do sujeito, tornando-o uma lembrança. Dessa forma, Deleuze (1992) faz uma distinção entre as sociedades de controle as sociedades disciplinares:

Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos” [...] o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda. (DELEUZE, 1992, p. 227)

Uma segunda reflexão perpassa pelo questionamento das subjetividades humanas articuladas ao aparato tecnológico de que hoje dispomos em nosso cotidiano. Nesse sentido, cabe repensar se ainda queremos ser sujeitos ou se caminhamos para uma natureza pós-humana ou híbrida em que somos constituídos por meio de próteses e extensões microeletrônicas que nos fazem existir. Mesmo compartilhando dos questionamentos que põem em questão a existência do sujeito, Silva (2000) assevera que o sujeito se espalha e “vaza por todos os lados” e que diversos processos estão transformando as corporalidades humanas e que, quando colocadas em confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais, as subjetividades são colocadas em questão. Silva (2000, p. 12) levanta as questões que perpassam as dúvidas sobre nossa ontologia: “onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria inversa? Onde termina a máquina e onde começa o humano? Ou ainda, dada a geral promiscuidade entre o humano e a máquina, não seria o caso de se considerar ambas as perguntas simplesmente sem sentido?”.

San Junipero é um sistema que promete expandir a capacidade de experienciar e habitar um outro mundo, factível, mas não concreto. Ou seria real? Yorkie, após a morte, fica permanentemente em San Junipero e tenta convencer Kelly a fazer a passagem e juntar-se a ela. Em um dos diálogos, olhando a paisagem, ela diz: “*a aparência é tão real, a sensação é tão real...é real, isso é real.*” Esta relação que ela estabelece com o lugar que habita a aproxima da concepção de ciborgue (HARAWAY, 2000) e que, portanto, abala as estruturas ontológicas e aprofunda nossas autointepelações: afinal, quem somos nós? O que somos?

Haraway (2000, p. 40) afirma que o “ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social em, também, uma criatura de ficção.” Uma das características mais interessantes do ciborgue é a sua ubiquidade. Somos híbridos de máquina e humanidade, somos ciborgues. A autora considera que o ciborgue é a representação de nossa ontologia e que determina nossa política, “é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica” (HARAWAY, 2000, p. 41).

Neste episódio de *Black Mirror*, identificamos diversas indicações de nossa natureza ciborguiana. Ao final, quando Kelly morre e resolve ficar em San Junipero, por exemplo, há uma cena em que as “consciências/memórias” das protagonistas são arquivadas por um grande robô que insere os dispositivos num equipamento que se assemelha a um arquivo gigante. A naturalização das ações feitas pelo robô explicita o hibridismo que envolve *máquinaorganismo*. Para Silva (2000), há fronteiras que separam (ainda) a máquina do organismo, mas transitam entre elas. Há um processo de artificialização do humano e uma humanização das máquinas. Assim, borram-se as respectivas ontologias em que o humano é mecanizado, eletrificado e a máquina é subjetivada, humanizada. Esta perspectiva dialoga com a ideia do caráter informacional a que se refere Deleuze (1992).

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de um terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus.(DELEUZE, 1992, p. 228)

Sob as justificativas de que o sistema é um benéfico mecanismo de eternizar a vida, de terapia nostálgica para ajudar em diversas doenças, é possível perceber, também, que San Junipero é a representação de um produto que é comercializado por grandes corporações com a intenção de vender a pretensa “felicidade”. O episódio busca provocar uma série de reflexões sobre temas que estão presentes em nosso cotidiano como o confinamento de idosos em asilos, a eutanásia como um dilema, a superação da morte tendo a eternidade como possível.

No entanto, há uma outra temática que salta aos olhos: a sexualidade feminina. De um lado, a lesbianidade de Yorkie e, de outro, a bissexualidade de Kelly. Esta é uma terceira reflexão que gostaria de fazer buscando perceber a construção narrativa que trata das relações de gênero envolvendo as orientações sexuais, especificamente a orientação lésbica e a bissexual. Antes, porém, de passarmos a analisar as partes da narrativa que focalizam esta discussão, considero importante apresentar como personagens bissexuais e lésbicas têm sido retratadas na TV.

De acordo com o relatório “*Where We Are On TV 16-17*”, que é produzido anualmente pela GLAAD (*Gay & Lesbian Alliance Against Defamation*), organização americana não-governamental que monitora a representação de pessoas LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros, Travestis e Queers) nas produções da TV e do cinema americanos. Um dado instigante apontado no relatório é o número de personagens bissexuais e lésbicas nas séries que não conseguiram chegar ao final das temporadas. Foram analisadas séries exibidas na TV aberta, nos canais de TV a cabo e nos serviços de streaming (*Netflix, Amazon e Hulu*) no período compreendido entre 01/06/2016 até 31/05/2017.

Os resultados, por um lado, apontam alguns aspectos positivos. Enquanto gays representam o maior grupo em séries de TV aberta e a cabo, as lésbicas estão mais presentes nos serviços *streaming*. Além disso, houve um aumento de personagens trans em todas as plataformas, bem como de personagens bissexuais. Todas mulheres. O recorte de raça ainda privilegia personagens brancos nos canais por assinatura e nos serviços de *streaming*. As séries veiculadas na TV aberta apresentam maior diversidade racial de personagens LGBTQ. Por outro lado, há dados bastante preocupantes observados. Personagens lésbicas e mulheres bissexuais foram mortas em grande quantidade em 2016.

Dos 895 personagens identificados na programação, 43 (4,8%) foram identificados como LGBTQ nas séries de TV. Houve um aumento de personagens LGBTQ, passando de 84 para 92. Em 2015, a GLAAD introduziu a primeira contagem de personagens LGBTQ nos serviços de streaming (*Netflix, Amazon e Hulu*). Em 2016, constatou que também houve aumento considerável de LGBTQs. O percentual de personagens femininas foi de 44%, indicando o aumento de um ponto percentual em relação ao período anterior. No entanto, ainda representa um percentual bastante abaixo do quantitativo de mulheres na população americana. O número de mulheres lésbicas e bissexuais diminuiu, todavia, houve um aumento de mortes dessas mulheres nas séries, contribuindo ainda mais para a invisibilização dessas mulheres em relação a sua orientação sexual.

Apesar de compreendermos que o amplo desenvolvimento tecnológico vivido nas últimas décadas proporcionou o aparecimento das indústrias criativas associadas à transformação de valores sociais e culturais, é fundamental que os meios de comunicação e as diversas mídias intensifiquem a focalização da diversidade em suas diversas plataformas e produções (LAHNI, AUAD, 2018). Para as autoras,

É importante destacar que os meios de comunicação são hoje um dos principais responsáveis pela forma como as pessoas percebem a realidade e são para ela socializadas. Nesse contexto, a comunicação pode ser considerada como meio para a busca pela visibilidade pessoal e de um grupo e também para a conquista de espaços. Ativistas dos mais variados grupos sociais buscam essa representatividade e reivindicam a apropriação de espaços para se fazer valer de sua cidadania, uma vez que somente através da representação, ou seja, do tornar-se visível, será possível a conquista de direitos. (LAHNI e AUAD, 2018, p. 103)

A partir daqui é que estabelecemos nossas reflexões sobre as personagens Kelly e Yorkie. O que representam? Que se apresenta por trás de suas histórias? Onde se busca colocar sua lesbianidade e bissexualidade? À priori, parece seguir a ideia de uma história que procura tratar as manifestações da sexualidade de forma naturalizada e aceita socialmente, dando um ar de renovação no espírito da sociedade em termos de respeito e aceitação da homossexualidade, das relações lésbicas e da bissexualidade. No entanto, ao observarmos mais atentamente, é possível perceber que estas sexualidades dissidentes são vividas no mundo virtual, no sistema San Junipero. Elas parecem representar um simulacro do que chamamos de vida real. Fazem parte de uma memória do não vivido, do desejo estrangulado e que só se torna “real” nas lembranças das personagens dentro do sistema.

Kelly é uma mulher negra, despojada, alegre e que vive livremente sua sexualidade. Quando faz sua primeira visita a San Junipero, Yorkie, diante da loja de TVs, ouve um casal discutindo e caminhando para a boate Tuckers que, ironicamente, é o nome da empresa responsável pelo sistema (TCKR), mas só descobrimos mais tarde esta associação. Kelly caminha para a Tuckers conversando com Wes. O diálogo já dá indícios dessa liberdade dizendo que só quer divertir-se. Yorkie é uma mulher branca, com aparência de nerd, tímida, retraída.

Diversas postagens em redes sociais elogiaram o episódio por tratar da homossexualidade feminina como uma redenção e um registro feliz de um casal de mulheres. Importante assinalar que o episódio fora escrito, originalmente, focalizando um casal heterossexual. Inegável que a troca por um casal de mulheres permitiu apresentar outras discussões. O casamento entre pessoas do mesmo sexo, por exemplo, não era permitido na década de 1980. O movimento pós Stonewall promoveu mais visibilidade pela luta direitos de gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e *queers*.

No entanto, ao fazermos uma leitura subversiva (FLICK, 2009) e ao imaginarmos que os desejos são vividos virtualmente, é possível associá-lo a ideia de “armário”. Historicamente, o jargão “sair do armário” significou a possibilidade de viver a homossexualidade de forma livre. No entanto, o “armário, como afirma Sedgwick (2007), institui-se como um dispositivo de regulação das vidas de gays e lésbicas, estabelecendo uma naturalização da vida heteronormativa acompanhada de todos os seus privilégios. Os movimentos que foram se construindo desde junho de 1969 revigoraram um certo sentimento potente com a promessa de autorealização gay e, conseqüentemente, uma forma de libertação. Para Sedgwick (2007), parece ter ocorrido o oposto.

Para as antenas finas da atenção pública, o frescor de cada drama de revelação gay (especialmente involuntária) parece algo ainda mais acentuado em surpresa e prazer, ao invés de envelhecido, pela atmosfera cada vez mais intensa das articulações públicas do (e sobre o) amor que é famoso por não ousar dizer seu nome. Uma estrutura narrativa tão elástica e produtiva não afrouxará facilmente seu controle sobre importantes formas de significação social. (SEDGWICK, 2007, p. 21).

O controle social permanece e o que ela considera como uma epistemologia do armário se configura na perspectiva de que o “segredo aberto” não produziu a desconstrução de binarismos como privado/público, dentro/fora, sujeito/objeto. Há uma representação dos sujeitos LGBTQ no cinema, na TV e nas séries que necessita de ampla discussão. A temporada de séries em 2016 foi marcada por diversas perdas LGBTQ. Conforme o relatório da GLAAD, entre janeiro e outubro de 2016, mais de 25 personagens mulheres bissexuais e lésbicas foram mortas ou saíram de cena de maneira trágica na ficção televisiva e nos serviços *streaming* nos Estados Unidos. Uma das situações que reacenderam os debates em torno das mortes de personagens LGBTQ nas séries de TV foi a morte de Lexa (Alycia Debnam-Carey), da série “*The 100*”, veiculada pela Netflix. A morte ocorre após viver cenas românticas com a personagem Clarke (Eliza Taylor). Lexa morreu de forma trágica, com um tiro que se dirigia a outra personagem. Fãs e ativistas tomaram conta das redes para mostrar a completa insatisfação sobre os rumos da personagem. O criador da série, Jason Rothenberg teve que se retratar através de uma carta desculpando-se sobre o episódio.

Em levantamento realizado por Framke, Zarracina e Frostenson (2016), identificou-se que 10% de todas as mortes nas séries em 2015-2016 foi de mulheres lésbicas e 3% de homens gays, o que ainda representa um recorte de gênero dentro do grupo de orientações dissidentes da heteronormativa. Indica que, mesmo entre LGBTQ, a supremacia dos homens, mesmo gays, ainda se mantém em relação às personagens mulheres. Mesmo que a proporção de mortes de heterossexuais seja maior, é necessário frisar que há um baixo percentual de personagens lésbicas e gays representados na TV.

Lahni e Auad (2018), ao retratarem as personagens lésbicas nas séries de TV, nos fornecem uma panorâmica da sua representação na ficção que vai desde a primeira personagem lésbica em uma série de TV – oficial Kate McBride, da série “*Hill Street Blues* (1981-1987) – passando pela série “*Ellen*” (1994-1998), marco para a comunidade lésbica em que a personagem Ellen Morgan (Ellen DeGeneres) “saiu do armário” até “*The L Word*” (2004-2009), série que acaba por ocupar um lugar de respeito e prestígio ao retratar um grupo de mulheres lésbicas como protagonistas envolvendo temáticas cotidianas de seu universo.

Retomando o episódio San Junipero, a morte assume uma natureza diferenciada, ao retratar duas velhinhas envolvidas emocionalmente pelo sistema e que se encontram próximas à morte, na vida real. Na superfície, há uma ideia de idealização da morte como uma passagem e, portanto, busca-se caracterizá-la de forma romântica, quase como uma conclamação para levar os telespectadores às lágrimas, a partir de um final feliz. No entanto, permanece a lógica que tem envolvido muitos personagens LGBTQ na TV: seu extermínio. Uma metáfora que parece indicar que o lugar de gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e *queers* é o confinamento no armário. Soa como um discurso que representa o confinamento desses sujeitos no espaço do armário.

Sedgwick (2007) descreve o caso de Rowland contra o Distrito Escolar Local de Mad. A Suprema Corte dos EUA recusou-se, em 1985, a considerar um recurso para o caso. Assim, a demissão da orientadora educacional bissexual foi mantida por ter “se assumido” diante de alguns colegas. A Suprema Corte considerou que a divulgação de sua orientação sexual não era de interesse público, logo, negou a proteção à orientadora

O fato mais óbvio sobre essa história de formulações judiciais é que ela codifica um torturante sistema de duplos vínculos, oprimindo sistematicamente as pessoas, identidades e atos gays ao solapar, por meio de limitações contraditórias ao discurso, as bases de sua própria existência. Esse reconhecimento político imediato pode ser complementado, porém, por uma hipótese histórica na direção contrária. (SEDGWICK, 2007, p.26)

Em San Junipero, apesar da tentativa de produzir uma narrativa positiva sobre a lesbianidade e a velhice, nos deparamos com injunções semelhantes às que eram feitas em fins do século XIX, na Europa e nos EUA. As relações entre o segredo e a revelação, entre o privado e o público eram e continuam a ser “problemáticos para as estruturas econômicas, sexuais e de gênero da cultura heterossexista como um todo” (SEDGWICK, 2007, p. 26). Tal situação implica em posturas altamente opressivas da sociedade heterossexista sobre as expressões de sexualidade e das orientações sexuais. Mesmo no espaço do “não real”, a vivência da lesbianidade não parece ser percebida como possível e destituída de preconceitos e discriminações. Em grande parte das cenas em que Kelly e Yorkie se encontram, elas estão sempre sozinhas, distantes de quaisquer olhares públicos. Assim, a relação que “não existe” também é interpelada socialmente sobre a sua “não naturalidade”. O armário continua sendo o espaço de confinamento, de reclusão e de opressão das homossexualidades. O espaço do segredo. Neste contexto, as subjetividades parecem ser pulverizadas e desconstruídas como existência. Talvez, passemos a tratar muito mais de acontecimentos do que de processos de subjetivação. Conforme Deleuze (1992),

Não há aí nenhum retorno ao ‘sujeito’, isto é, a uma instância dotada de deveres, de poder e de saber. Mais do que de processos de subjetivação, se poderia falar principalmente de novos tipos de acontecimentos: acontecimentos que não se explicam pelos estados de coisa que os suscitam, ou nos quais eles tornam a cair. Eles se elevam por um instante, e é este momento que é importante, é a oportunidade que é preciso agarrar. (DELEUZE, 1992, p. 222)

Por fim, talvez aqui se esperasse uma análise do episódio sob os olhares da obviedade. No entanto, esta é uma leitura transgressora e subversiva do que pode se pensar na narrativa que se constrói dentro de memórias não vividas. As supostas dulcitude, delicadeza e romantismo da relação entre Yorkie e Kelly e o suposto final feliz parecem-me muito mais uma reafirmação de que relações sexuais não heteronormativas não têm, ainda, seu espaço como possibilidade de subversão. Talvez, indiquem que nossas certezas sobre felicidade, morte e eternidade fiquem completamente abaladas e deslocadas, criando falsas certezas, instaurando-se em provisoriiedades contingenciais.

Felicidade e eternidade: enfim, “felizes para sempre”? notório que as características mais demarcadas nos demais episódios da série Black Mirror são referências de linhas distópicas, pessimistas, questionadoras e assustadoras sobre um futuro não tão distante para a humanidade. Diversos comentários em redes sociais e

mesmo da crítica especializada consideraram o episódio uma espécie de redenção do amor lésbico, inclusive, foi vencedor de um prêmio

O dilema vivido por Kelly, no final do episódio, em que precisa decidir se permanece em San Junipero ou se segue o curso “normal da morte” projeta uma ambiguidade em relação ao prolongamento daquilo que entendemos como “vida”. As imagens retratando as lápides dos túmulos do marido e da filha retratam o acréscimo da lápide de Kelly ao lado, dando a entender que se manteve, supostamente, junto ao marido e a filha, mas também, decidiu ficar no sistema.

Essa visão pretensamente esperançosa e de que a eternidade constitui a felicidade, e vice-versa, parece ter surtido algum efeito na audiência. A comemoração em torno da morte como idílica, salvadora, redentora supõe que o tropo “Bury Your Gays” (Enterre Seus Gays) tenha sido rompido num ciclo em que personagens LGBTQ morreram tragicamente nas séries televisivas, conforme já indicado pelo relatório GLAAD 16-17.

A pergunta que fica é: seriam aqueles personagens representações de sujeitos que são o que poderiam ser? Afinal, entrar em San Junipero é entrar num espaçotempo de “novidades” ou de “velhas novidades, como diria Cazuzza, já que ali conhecem pessoas que não conheceram no passado. As personagens, no passado, representam aquela subjetividade ou representam a subjetividade do presente futuro em que se encontram? O que, efetivamente, é parte do passado e do presente? Há, enfim, uma felicidade eterna ou uma eternidade feliz? Quem dirá, afinal?

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, M. O conto da aia. Ebook Kindle, Editora Rocco Digital, 2017.
- BATESON, G. MEAD, M. Balinese character: aphotographic analysis. Vol. 2, New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- BLACK Mirror. Direção Dan Trachtenberg, Jakob Verbruggen, James Hawes, James Watkins, Joe Wright, Owen Harris. Drama, ficção científica, thriller, 2016. Reino Unido e Irlanda do Norte. Temporada 4, com 6 episódios, 382 min.
- BRADBURY, R. Fahrenheit 451. Ebook Kindle, Globo Livros, 2013.
- DELEUZE, G. Conversações. Trad. Peter Pál Pelbart, Editora 34: São Paulo, 1992.
- DENZI, N. K. Reading film: using fotos and vídeo as social Science material. In: FLICK, U.; KARDOFF, E. v.; STEINKE, I. (eds). A companion to qualitative research. London: SAGE. Pp. 234-247, 2004.
- ESPAÇO 1999. Direção de Gary Anderson e Sylvia Anderson. Reino Unido/Irlanda do Norte, 1975. Ficção científica, 48 min, VHS, color, legendado.
- FRAMKE, C; ZARRACINA, J.; FROSTENSON, S. All the TV character deaths of 2015-2016. Junho, 2016. Disponível em: <https://www.vox.com/a/tv-deaths-lgbt-diversity>
- FLICK, U. Introdução à pesquisa qualitativa. 3. Ed., Trad. Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- GLAAD'S Annual Report in LGBTQ Inclusion 16^o- 17^o. Disponível em: < http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2016-2017.pdf > Acesso em 15/06/2018.

- HARAWAY, D.; KUNZURU, H.; SILVA, T. T. da (orgs). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Autêntica: Belo Horizonte, 2000.
- HUXLEY, A. Admirável mundo novo. Ebook Kindle, Editora Biblioteca Azul, 2014.
- JACOBY, R. Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LAHNI, C. R.; AUAD, D. Feminismos e direito à comunicação: lésbicas, bissexuais e transexuais em séries. *Laplage em Revista (Sorocaba)*, vol. 4, n. 1, p. 92-108, jan-abr., 2018.
- MATRIX. Direção de Andy Wachowski e Larry Wachowski. Austrália e EUA: Produção Village Roadshow Pictures, Warner Bros, Groucho II Film Partnership e Silver Pictures, 1999. Ficção científica, 136 min.
- METRÓPOLIS. Direção Fritz Lang. Alemanha: Babelsberg Studios, 1927. Ficção científica, 153 min., VHS, preto e branco, legendado.
- O DORMINHOCO. Direção Woody Allen. EUA, 1973. Ficção científica, 89 min. Fox Film, color, DVD.
- O EXTERMINADOR do futuro. Direção James Cameron. EUA, 1985. Ficção científica, 108 min, color, DVD.
- ORWELL, G. 1984. Ebook Kindle, Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2009.
- PERDIDOS no espaço. Direção Irwin Allen. EUA. Produção: Jodi Productions/Van Bernard Productions/20th Century-Fox Productions/CBS Television Network, 1965. Ficção científica, Formato: 83 episódios de 50 min, 3 temporadas.
- SEDGWICK, E. K. Epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, n. 28, pp. 19-54, 2007.
- TERRA de gigantes. Direção, criação e produção Irwin Allen. Estados Unidos: 21th Century Fox e Irwin Allen Productions, 1968. Formato: 51 episódios de 50 min, 2 temporadas. Ficção científica. Exibição no Brasil: TV Record (estreia), TV Tupi, TV Globo, Fox (TV paga), FX (TV paga), TCM (TV paga), Ulbra TV, Rede Brasil.
- 2001- Uma odisséia no espaço. Direção Stanley Kubrick. EUA/ Reino Unido, 1968. Produção Metro Goldwyn Mayer (MGM). Ficção Científica, 141 min.

Submetido em dezembro de 2019
Aprovado em fevereiro de 2020

Informações sobre o autor

Ivan Amaro

Pós-Doutor em Educação, Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas – PPGCEC/UERJ e do Programa de Pós-Graduação em Educação (UNIRIO). E-mail: ivanamaro.uerj@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8813-5510>