

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

PATRÍCIA CANDIDO BARBOSA

FAZENDO O PARAÍSO NA TERRA:
ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE LÉSBICO ENTRE YORKIE E
KELLY NO EPISÓDIO *SAN JUNIPERO*, DA SÉRIE *BLACK MIRROR*

PORTO ALEGRE

2019

PATRÍCIA CANDIDO BARBOSA

FAZENDO O PARAÍSO NA TERRA:
ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE LÉSBICO ENTRE YORKIE E
KELLY NO EPISÓDIO *SAN JUNIPERO*, DA SÉRIE *BLACK MIRROR*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito parcial à obtenção do
grau de Bacharela em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do
Rosário
Coorientador: Prof. Ms. Dieison Marconi
Pereira

PORTO ALEGRE

2019

PATRÍCIA CANDIDO BARBOSA

FAZENDO O PARAÍSO NA TERRA:
ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE LÉSBICO ENTRE YORKIE E
KELLY NO EPISÓDIO *SAN JUNIPERO*, DA SÉRIE *BLACK MIRROR*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito parcial à obtenção do
grau de Bacharela em Jornalismo.

Aprovado em: 12 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do Rosário – UFRGS
Orientadora

Prof. Ms. Dieison Marconi Pereira – UFRGS
Coorientador

Prof^a. Dr^a. Laura Hastenoflug Wottrich Cougo – UFRGS
Examinadora

Prof. Dr. Tainan Pauli Tomazetti – UFSM
Examinador

À Tainá Custódio Barbosa (*In memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Escrever esse trabalho de conclusão de curso só foi possível porque, há alguns anos atrás, meus pais me apoiaram na decisão de sair de um estágio para iniciar um curso pré-vestibular juntamente do último ano na escola. Mãe, pai: obrigada por investirem em mim e, especialmente, obrigada por acreditarem no meu potencial. Nem sempre vocês entenderam o meu anseio de realizar um curso de graduação, especialmente com foco na universidade federal do nosso Estado, mas ainda assim seguiram me apoiando. Sou muito agradecida e orgulhosa por ser filha de Nara Rejane e José Paulo.

Agradeço, também, a minha irmã mais velha, Naiara. Treze anos nos separam, mas tu és a pessoa que mais me identifico em nossa família. Trilhamos caminhos bem diferentes ao longo da juventude, porém sempre partilhamos a paixão pelos estudos e o jeito carinhoso de olhar para as pessoas. Muito obrigada, também, por ter impresso os muitos textos acadêmicos que te enviei – isso fez um bem danado para os meus olhos e para esse trabalho!

Obrigada, William, meu primo quase irmão mais novo. Saber que sou uma inspiração pra ti me enche de alegria, porque significa que tu me valorizas mesmo quando eu tenho dificuldade de fazer isso comigo mesma. Agradeço pelas discussões filosóficas e pelas noites jogando videogame para desopilar. Tu és o segundo da nossa família a ingressar na UFRGS, e tenho certeza que irás honrar o teu futuro diploma tanto quanto eu. Tenho um orgulho gigante de ti.

Também possuo a imensa sorte de ser rodeada de amigas que diariamente me fazem sentir a pessoa mais amada do mundo. Brenda, sonhamos juntas com a graduação na universidade federal, e vencemos! Sei que sempre seremos o porto seguro uma da outra e por isso sou grata. Maira e Samara, obrigada por transformarem a minha trajetória na universidade. Vocês me tiraram da minha bolha de timidez com muito carinho, cumplicidade e, obviamente, eternas gargalhadas. É uma honra me formar junto com vocês duas e, também, com os meninos que completam o nosso quinteto: o doce Glauber e o intenso Elias. Sentirei falta dos nossos RU's em grupo, certamente.

Não é nada fácil fazer um TCC mas, felizmente, contei com uma ótima dupla para me mostrar os caminhos. Nísia, obrigada por ter aceito o meu convite – sei que tua agenda é sempre cheia, o que configura um privilégio contar com o teu auxílio nessa caminhada. Dieison, obrigada por ter aturado minhas infinitas perguntas e múltiplas inseguranças. Tua sensibilidade fez com que a minha pesquisa fosse muito mais leve e prazerosa. Agradeço, também, a minha amiga, conselheira e revisora Thuanny. Tu forneceu uma ajuda danada pra realização desse trabalho – fosse no campo da amizade ou no campo acadêmico. Obrigada por todo apoio, de coração.

Por último, agradeço à Tayná. No plano material, tu não faz parte da minha vida há muito tempo. Porém, durante toda a minha infância, adolescência e fase adulta, eu te guardei no meu coração e nos meus pensamentos. Lembro sempre da tua inteligência, da tua força, do teu jeito brabo, do teu sorriso largo, da tua energia. Tudo isso me inspira. Obrigada por ter tocado a minha existência. Eu te amo até o infinito, prima.

Fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará.

Audre Lorde

RESUMO

A pesquisa tem como propósito analisar a construção do romance lésbico entre Yorkie e Kelly no episódio *San Junipero*, que integra a série *Black Mirror*. Os objetivos do estudo são analisar o romance das protagonistas, especialmente frente ao tropo narrativo *Bury Your Gays*, e averiguar se esse relacionamento apropria-se de ideais de amor romântico. Buscou-se entender a especificidade da linguagem audiovisual (BETTON, 1987; BULHÕES, 2009) para realizar a interpretação da obra. Os conceitos de ficção seriada (MACHADO, 2000) auxiliaram na contextualização de *San Junipero* no universo audiovisual. Para dimensionar as sexualidades de Yorkie e Kelly no plano real e ficcional fez-se uso de textos que teorizam sobre sexualidades, explicando a maneira como são criadas, reguladas e penalizadas (LOURO, 2004 e 2015; LAURETIS, 1987; MISKOLCI, 2009). Com foco nos efeitos da heterossexualidade compulsória nas mulheres (RICH, 2010) entendeu-se que a possibilidade lésbica é apagada e que a relação heterossexual serve como um meio de adquirir proteção para o sujeito mulher. A metodologia utilizada nesta pesquisa foi a do tipo análise fílmica (AUMONT e MICHEL, 2004; PENAFRIA, 2009; VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, 2002), que recomenda a descrição minuciosa de fragmentos da obra audiovisual para que seja feita a sua interpretação em profundidade. Ao longo da análise entendeu-se que o episódio reitera ideais clássicos de amor romântico (NEVES, 2007; TOLEDO, 2013), todavia os subverte por aplicá-los a um casal lésbico. O relacionamento das protagonistas acontece por movimentos da busca de Yorkie pela sua amada e do receio de Kelly de viver um novo amor. A obra destaca a possibilidade da lesbianidade de forma distinta para cada uma das protagonistas. Além disso, o tropo narrativo de finais trágicos para personagens lésbicas (ALMEIDA, 2018) também é subvertido, pois Yorkie e Kelly têm direito a um “felizes para sempre”, porém advindo da morte das duas. *San Junipero* reflete as dificuldades reais em ter uma sexualidade não-heterossexual e oferece um final de conto de fadas para as personagens, contudo que só se realiza na virtualidade do sistema de *San Junipero*.

Palavras-chave: Ficção seriada. Lésbica. *San Junipero*. Romance. Sexualidade.

ABSTRACT

This research has as purpose analyze the lesbian romance between Yorkie and Kelly in San Junipero episode, which is part of Black Mirror series. The objectives of this study are to analyze the romance of the protagonists, especially in front of Bury Your Gays narrative trope, and to ascertain if this relationship appropriates romantic love ideals. The objective was understand the specificity of audiovisual language (BETTON, 1987; BULHÔES, 2009) to interpret the episode. The concepts of serial fiction (MACHADO, 2000) helped in the contextualization of San Junipero on audiovisual universe. To understand the sexuality of Yorkie and Kelly at real and fictional plane, were used texts about sexuality, that explain the way it is created, regulated and punished (LOURO, 2004, 2015; LAURETIS, 1987; MISKOLCI, 2009). Focused in compulsory heterosexuality effects on women (RICH, 2010), was understood that the lesbian possibility is erased and the heterosexual relationship serves as a resource to give protection to women. The methodology used in this research was film analysis (AUMONT; MICHEL, 2004; PENAFRIA, 2009; VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002), which recommends a thorough description of audiovisual frames to interpret in depth. Over the analysis, was understood that the episode reaffirm classic ideals of romantic love (NEVES, 2007; TOLEDO, 2013), but subverts that because it is applied in a lesbian couple. The protagonists's relationship happens with Yorkie looking for her beloved and Kelly afraid to live a new love. The episode detach the possibility of lesbianity happen in a different form for each of the protagonists. Besides that, the narrative trope of tragic endings to lesbian characters was subverted too, because Yorkie and Kelly have the "happily ever after", but both die. San Junipero reflects the real difficulties of having a nonheterosexual sexuality and offer a fairytale for the characters, but it just happen on the virtual system of San Junipero.

Keywords: Serial fiction. Lesbian. San Junipero. Romance. Sexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 A primeira dança	56
Imagem 2 Conversa de travesseiro	60
Imagem 3 A briga de casal	64
Imagem 4 Problemas no paraíso	69
Imagem 5 Felizes para sempre	73

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 LINGUAGEM AUDIOVISUAL E FICÇÃO SERIADA	15
2.1 A especificidade da linguagem audiovisual	15
2.2 A construção das personagens	19
2.3 A ficção seriada	23
3 AS SEXUALIDADES LÉSBICAS EM FICÇÃO SERIADA	30
3.1 Os estudos queer e as sexualidades dissidentes	30
3.2 As sexualidades e as existências lésbicas	35
3.3 Tropos narrativos e personagens lésbicas no audiovisual	39
4 BLACK MIRROR, SAN JUNIPERO E METODOLOGIA	47
4.1 O estilo <i>Black Mirror</i> de narrativa	47
4.2 A história de <i>San Junipero</i>	50
4.3 Metodologia: a análise fílmica	54
5 ANÁLISE DO ROMANCE LÉSBICO EM SAN JUNIPERO	56
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

Buscar por séries, filmes e livros com personagens lésbicas fez parte do meu processo de entendimento como lésbica, especialmente na adolescência. Ao meu redor, no plano da realidade, eu não tinha muitas referências de pessoas LGBT¹ de modo geral e sequer conhecia uma mulher lésbica ou bissexual. Portanto, busquei na ficção por “pessoas” que partilhassem do mesmo desejo sexual e afetivo que o meu. Não foi tão fácil: tive que fazer muitas pesquisas na internet. Grupos de mulheres que eu não conhecia pessoalmente, mas que também eram lésbicas, me foram muito úteis nesse sentido. Aos poucos, fui encontrando produções culturais com tal temática. Todavia, tais produtos fugiam aos “grandes sucessos” e, inclusive, contavam com produções bem menos elaboradas no viés orçamentário. Como espectadora, reparei em outro ponto: era comum que as histórias que eu acompanhava fossem, em grande maioria, romances – eu, que sou amante do gênero de terror, não conseguia encontrar séries ou filmes de terror com personagens lésbicas, por exemplo. Além disso, percebi outro ponto, esse que me deixou profundamente triste e até diria raivosa. Por que muitas dessas personagens lésbicas ou bissexuais, que já eram difíceis de encontrar, morriam durante esses filmes e séries? E essas mortes, vale dizer, não poupavam criatividade: cenas de assassinato, de suicídio, de trágicos acidentes... O que isso queria me dizer?

Toda essa história pessoal prévia, aliada ao papel cada vez mais importante dos serviços de *streaming*² no âmbito da Comunicação, me fez escolher *San Junipero* como tema dessa pesquisa. O episódio faz parte da série *Black Mirror*, originalmente veiculada no canal de televisão britânico *Channel 4* e atualmente pertencente ao serviço de *streaming* Netflix. Seu enredo conta a história de Yorkie e Kelly, duas mulheres que se conhecem em uma cidade virtual chamada de *San Junipero*. Esse local é disponibilizado por

¹ A sigla LGBT significa “lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e travestis”. Optei pelo uso dessa sigla porque ela é mais comum no Brasil. Entretanto, destaco também a sigla LGBTQI, que começou a ser utilizada há menos tempo. LGBTQI significa “lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, travestis, queer e intersexuais”.

² O serviço de *streaming* é uma plataforma on-line na qual o usuário tem a transmissão instantânea de dados multimídia, ou seja, não é necessário fazer o download do arquivo, como uma série ou uma música, para poder acessá-lo.

meio de uma tecnologia, que copia a consciência das pessoas do plano real para o plano virtual. A pessoa que acessa o universo de *San Junipero* pode escolher a sua idade, a década que irá visitar e se sentirá dor física ou não. A cidade possui tanto moradores de fato, ou seja, pessoas que morreram no universo real e escolheram seguir vivendo na tecnologia, quanto visitantes, ou seja, pessoas que ainda estão vivas fora de *San Junipero* e que acessam à cidade como uma espécie de terapia de imersão. Na vida real, Yorkie e Kelly já são idosas, mas seu relacionamento acontece, de fato, em *San Junipero*, onde são jovens. Ao longo do episódio acompanhamos o romance das protagonistas, bem como os seus conflitos, ligados principalmente à permanência ou não em *San Junipero* pós-morte.

Escolhi *San Junipero* como tema por três razões. Primeiramente, por ele ter um caráter paradoxal, afinal por mais que as personagens morram, elas são dignas de um final aparentemente feliz, que foge ao padrão *Black Mirror* de finais trágicos. Em segundo lugar, *San Junipero* integra uma série de sucesso e alcance mundial, portanto entendo que *Black Mirror* possua grande influência no meio da ficção seriada, ainda mais por fazer parte do catálogo de um dos mais populares serviços de *streaming*, a Netflix. Por último, eu já tinha o desejo prévio de fazer o trabalho de conclusão de curso sobre alguma temática que envolvesse a visibilidade lésbica no audiovisual, e *San Junipero* faz isso através de duas personagens que são atravessadas por diferentes discursos.

A partir da minha pesquisa por outros trabalhos de conclusão de curso, teses e dissertações notei que são poucos os trabalhos acadêmicos que dão espaço para histórias que fogem aos padrões da heterossexualidade. Em um país ainda tão violento quanto o Brasil para pessoas LGBT, é necessário destacar a nossa existência, seja qual for a área de estudo. Como faço parte da área da Comunicação, escolhi analisar um produto que atinge um grande público e, portanto, tem um poder de influência maior do que obras destinadas a grupos mais segmentados. Além disso, os serviços de *streaming* estão em alta: cada vez mais marcas produzem as suas plataformas de *streaming* próprias. Conforme veremos ao longo desta pesquisa, os produtos comunicacionais e culturais possuem uma forte influência na sociedade, então é significativo que uma série com a tamanha audiência de *Black Mirror*, que faz parte da popular Netflix, abra espaço para um casal lésbico. Destaco, também,

que este trabalho é relevante tanto para a comunidade LGBT, que busca se ver em mais produções midiáticas, quanto para a sociedade no geral, que por muitas vezes não compreende o que é ser LGBT, e pode ter esse entendimento facilitado por meio de produtos culturais

O problema da minha pesquisa é: “Como, no âmbito do audiovisual, *San Junipero* constrói a narrativa do romance lésbico entre Yorkie e Kelly?”. Meu objetivo geral foi analisar tal romance por meio do caráter narrativo feito no episódio. Além disso, em meus objetivos específicos constavam também a análise de *San Junipero* frente ao clichê da morte de personagens lésbicas e bissexuais na ficção seriada e averiguar o modo do episódio se apropriar dos ideais do amor romântico. Para atingir tais objetivos, realizei estudos por meio da vertente teórica do audiovisual. Nesse ponto, autores como Gerard Betton e Marcelo Bulhões foram essenciais para que eu entendesse a especificidade desse meio, que mescla imagens e som. Outros autores, como Antonio Candido, Beth Brait, François Jost e Arlindo Machado me ajudaram a compreender mais sobre construção de personagens e sobre ficção seriada. Além disso, fiz leituras que abordassem as sexualidades dissidentes, fosse no plano do mundo real ou do mundo ficcional. Aqui, Guacira Lopes Louro configurou-se como minha maior referência, pois a autora aborda as sexualidades nos dois mencionados planos. As contribuições de Richard Miskolci, Teresa de Lauretis, Adrienne Rich e Renata Nunes de Almeida também somaram nesse aporte teórico envolvendo sexualidades, especialmente as lésbicas.

O *corpus* deste estudo é o quarto episódio da terceira temporada de *Black Mirror*, *San Junipero*, disponível na plataforma de *streaming* Netflix e criado por Charlie Brooker. A metodologia escolhida para abordar o episódio é a do tipo análise fílmica, baseada nas autoras Manuela Penafria, Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Jacques Aumont e Marie Michel. Para realizar tal análise, escolhi cinco fragmentos que considereei essenciais para a construção do romance lésbico entre Yorkie e Kelly, os descrevi em profundidade e, após, interpretei seus possíveis significados.

O segundo capítulo desse estudo volta-se para a especificidade da linguagem audiovisual, a construção de personagens e o que caracteriza a ficção seriada. Na sequência, a leitora ou leitor irá encontrar conceitos sobre

estudos das sexualidades, com foco nas sexualidades lésbicas, além de uma breve história sobre a inserção de personagens LGBT no cinema e na ficção seriada. Também será abordado o padrão narrativo que mata personagens LGBT. O quarto capítulo aborda o estilo narrativo de *Black Mirror*, o enredo geral de *San Junipero* e a metodologia que será utilizada na análise. O quinto capítulo destina-se à análise dos cinco excertos escolhidos, seguido das considerações finais deste trabalho.

2 LINGUAGEM AUDIOVISUAL E FICÇÃO SERIADA

Ao longo desta monografia pretendo fazer uma análise do romance estabelecido entre as personagens Yorkie e Kelly, protagonistas do quarto episódio da terceira temporada da série *Black Mirror*, atualmente produzida para a plataforma de *streaming* Netflix. Com esse intuito, é necessário revisitar textos de teóricos que abordam tanto questões sobre a linguagem específica do meio audiovisual, perpassando por temas como ficção seriada e construção de personagens, quanto por questões específicas de gênero e sexualidade, especialmente no que diz respeito à sexualidade lésbica, marcada por um tom trágico em diversas séries e seriados.

A ficção já trilhou diversos caminhos ao longo da história. Passando pela literatura, teatro e, finalmente, o cinema, o fenômeno encontra espaço atualmente nas séries e seriados. É fácil perceber a popularidade desses, que são acompanhados pelo público pela televisão, por serviços de *streaming*, por *download* na internet, entre outros. Mas o que caracteriza especificamente a linguagem audiovisual? E o que a ficção seriada traz de novo? São sobre essas questões que me focarei ao longo deste primeiro capítulo.

2.1 A especificidade da linguagem audiovisual

Para pensarmos sobre a especificidade da linguagem audiovisual é importante nos indagarmos sobre o que é real e o que não o é, pois o que vemos em filmes, séries, novelas e afins constantemente dialoga com o mundo cotidiano. Não é de interesse nesse trabalho fazer uma análise profunda e filosófica sobre o real, a luz de autores como, por exemplo, Immanuel Kant, aclamado por suas teorias sobre mundo sensível e mundo inteligível (BETTON, 1987), mas sim refletirmos sobre os aspectos da vida diária que são observados, de maneiras distintas, na tela. Conforme Gerard Betton,

A imagem fílmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador pois é dotada de todas as aparências da realidade. Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricação de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física (integração e parâmetros “sensoriais” e, principalmente, do *continuum* espaço-tempo) e psíquica (com todos os sentimentos e reflexos pessoais); o que aparece é um simples aspecto (relativo e transitório) da

realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador. É notável que a esse realismo captado pela percepção – o da vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ele tem de feio e vulgar – possam se misturar intimamente e de modo tão fecundo a magia, o sonho, o fantástico, a poesia. (BETTON, 1987, p. 9)

Segundo o trecho acima, podemos sugerir que o que nos atrai na ficção é uma “realidade-não-real”, pois isso dá vazão para que nos divirtamos com algo que nos parece verdadeiro, mas possui toques de fantasia, em menor ou maior grau. Nesse ponto o conceito de verossimilhança se faz presente, afinal o que importa para o público que acompanha um produto audiovisual é o sentimento de que aquilo que se vê pareça verídico, que tenha potencial de ocorrer. Segundo Marcelo Bulhões (2009), há dois tipos de verossimilhança na ficção: a externa, regida pelas normas da vida real, e a interna, que não precisa fazer sentido necessariamente no mundo real, mas sim no universo específico da obra audiovisual. Atribuindo esse último conceito ao episódio de *San Junipero*, nos faz sentido que Yorkie e Kelly possam ter suas almas guardadas em um sistema de nuvem para que “vivam” eternamente, por mais que isso seja impossível na realidade.

Além do diálogo entre ficção e realidade outra importante dupla, no que se refere à linguagem audiovisual, é o tempo e o espaço. O tempo quase nunca é respeitado, afinal é necessário fazer na duração de uma hora de um episódio de série ou nas duas horas de um longa-metragem histórias que certamente ultrapassam esses limites. A supressão de cenas que aconteceriam na vida real é um recurso utilizado com frequência. Como exemplo de uma obra hipotética, não será mostrado o trajeto de quarenta minutos que a protagonista levaria para chegar ao seu trabalho, muito menos a espera de nove meses para que seu filho nasça. Além disso, algumas técnicas como a câmera lenta ou a câmera rápida ajudam a trazer indicativos de tempos para cenas e percepções, como um tom mais emocionante ou então cômico. Os recursos de *flashback* e *flashforward* também são utilizados, nos revelando cenas que já aconteceram na trama ou adiantando fatos que estão por vir, respectivamente. No caso de *San Junipero*, a passagem de tempo é uma reviravolta do roteiro do próprio episódio, pois somente ao longo deste percebemos que os encontros das protagonistas se separam entre si pelo período de uma semana. Ou seja, o tempo passa, e passa rápido, porém não

temos ciência disso ao vermos o capítulo. É possível, portanto, fazer uma separação entre esses diferentes “tempos”: o tempo da história relaciona-se com o da vida real, já o tempo de discurso é a duração do produto audiovisual, ou seja, aquele que é condensado (BULHÕES, 2009). São raras as obras que não fazem esses cortes, a exemplo de filmes gravados em plano-sequência.

No que se refere ao espaço, ele nunca é por acaso. Ao contrário da vida real, o espaço audiovisual é conceitual, montado especialmente para que faça sentido com o restante da obra. São poucos os casos nos quais o diretor se contenta com um cenário idêntico ao da realidade. Segundo Betton,

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p. 29)

Complementando essa noção, Bulhões (2009, p. 88) afirma que o espaço “pode ser definido como o ambiente em que se desenrola uma história, o território ou o componente físico que serve de cenário ao desenrolar da ação narrada”. Ele possui um alto poder semântico e sugestivo no interior da narrativa. No caso de *San Junipero*, esse fenômeno pode ser observado facilmente, pois as mudanças de espaço indicam, também, a mudança de tempo: a cada diferente década experimentada pelas personagens o telespectador pode presumir, de acordo com as informações que o roteiro revela, que se passou uma semana no mundo real, ou seja, fora da tecnologia de imersão. Além disso, o espaço é um dos elementos que indica quando se está a observar o mundo real e o mundo em nuvem. Vale acrescentar que a cidade *San Junipero* possui diversos espaços, com estéticas totalmente diferentes entre si, afinal cada década possui características próprias – além do mundo real em si, que acontece em um ano não revelado ao telespectador. Especificamente falando sobre os efeitos que podem ser obtidos com a câmera para ambientar o espaço, Betton (1987) elenca os mais comuns. Em relação aos ângulos, o mais frequente é o normal, ou seja, aquele que respeita a horizontalidade do olhar humano; contudo há também o *plongée* (de cima para baixo) e o *contre plongée* (de baixo para cima), que ajudam a trazer o sentimento de superioridade e inferioridade, respectivamente. Já sobre o

movimento, pode-se optar pela câmera estática ou em *travelling*, que se movimenta pelo espaço.

Além das mencionadas características supracitadas, uma das principais qualidades do meio audiovisual já está mencionada em seu próprio nome: o som. A imagem veio antes, em 1895, com o primeiro filme exibido pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* – que, reza a lenda, assustou o público parisiense que assistia à obra, o qual acabou por confundir a cena do trem chegando na estação como algo real (BULHÕES, 2009, p. 60). Após anos de cinema mudo, o som surge em 1927 com o filme *The Jazz Singer*³ (Alan Crosland), no qual um aparelho, chamado de Vitaphone, reproduzia o som sincronizado à imagem.

Em uma obra audiovisual o som ajuda a completar e reforçar a imagem, além de estimular a imaginação do espectador. Os diálogos são peça chave de uma série, afinal vê-se desenrolar a trama através das discussões das personagens entre si; eles ajudam a explicar o que se enxerga na tela. Além disso, por meio da voz já podemos ter um vislumbre das suas personalidades: uma voz baixa pode indicar timidez, enquanto um timbre grave relaciona-se com poder. É importante, inclusive, ter cuidado com a dupla imagem e som, pois um bom diálogo não pode ser ofuscado por um amontoado de imagens, bem como imagens significativas para o enredo não devem ser diminuídas por diálogos em excesso.

Além do som presente nos diálogos, a música também marca as obras audiovisuais. Fora a função estética e emotiva, ela ajuda a criar uma atmosfera para as imagens. Segundo Betton, “a música tem uma considerável função psicológica no cinema, já reconhecida nos tempos do cinema mudo: a de dar ao espectador a sensação de uma duração efetivamente vivida e ‘de libertá-lo do terrível peso do silêncio’” (BETTON, 1987, p. 47). A trilha sonora embala o espectador, diverte-o, dá o tom necessário para absorver a obra. No caso de *San Junipero* as músicas escolhidas para o episódio são de extrema importância, pois relacionam-se com as décadas observadas em cena. A principal música do episódio, *Heaven It's a Place On Earth*, da cantora Belinda

³ Conforme videoaula de Carol Moreira, youtuber especializada em Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pY2lkWgOhQU>

Carlisle, ajuda a evocar o clima dos anos 80, que marca a maior parte do episódio.

São diversos os elementos que ajudam a imprimir sentido à linguagem específica do audiovisual. Betton (1987, p.52) cita outros além dos já mencionados. O cenário, por exemplo, “é frequentemente mais um protagonista do que um simples ambiente sem outra implicação além da sua própria materialidade”. Já a iluminação é outro fator que ajuda a provocar emoções: uma iluminação mais geral evoca um clima mais ameno, enquanto aquela que é trabalhada em fortes contrastes entre o claro e o escuro traz dramaticidade. Enquanto isso, as cores trazem personalidade à obra. Segundo Betton (1987, p. 60-61), elas “imprimem em nosso ser sentimentos e impressões [...]; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico”. No caso de *San Junipero* os tons neon e coloridos fazem referência à década de 1980, famosa pela miscelânea de cores e por visuais excêntricos – que também são percebidos no guarda-roupa das personagens, outro elemento da linguagem audiovisual. Por fim, um ponto bastante óbvio é a representação, ou seja, a atuação do elenco que dá vida às personagens em uma ficção. Dependendo da empatia do público com a atuação dos atores, uma obra irá ter maior ou menor sucesso. Mas não basta um bom ator ou atriz para que a personagem seja bem sucedida: é necessário o investimento na sua criação, e é a esse aspecto que me dedicarei no próximo subcapítulo.

2.2 A construção das personagens

Talvez o principal centro focal de uma série seja o das personagens, especialmente as protagonistas, pois o público interessa-se na sua evolução e resolução de seus dilemas: nós acompanhamos a sua trajetória como se fosse a de algum amigo ou até mesmo a nossa própria. Segundo Bulhões,

O personagem é uma espécie de centro de interesses fundamental em torno do qual se desenvolve uma narrativa. De fato, muito do nosso interesse por uma história parece estar em acompanhar o destino desse ser fictício, seus conflitos, sua trajetória. O personagem é, pois, um vetor do próprio desenvolvimento narrativo, a um só tempo peça decisiva para a organização das etapas da narração e essencial para a atitude de projeção e identificação por parte do espectador ou leitor. (BULHÕES, 2009, p. 98)

O enredo de uma série existe por meio das personagens e vice-versa: não há como pensar em um sem lembrar do outro, pois as personagens dão vida ao enredo, e este possibilita uma história possível para as personagens (CANDIDO, 2011). A personagem materializa o enredo e é geradora de identificação com o público, que pode se ver, em maior ou menor grau, na tela. Dependendo da simpatia do espectador com os seres fictícios que mimetizam a vida humana, uma obra pode ter o seu sucesso substancialmente elevado ou rebaixado. Inclusive, não é raro observar ficções que conquistam seu público mais através das personagens do que de outros aspectos audiovisuais, como o cenário, a trilha sonora, os efeitos especiais e a direção.

Retomando o conceito de verossimilhança, podemos inferir que a personagem é a concretização do ser real com o ser fictício. Com suas devidas semelhanças e diferenças, o que nos aparece em tela precisa ter um sentimento de verdade. Beth Brait (1985) faz uma diferenciação importante em torno desses conceitos: uma pessoa é um ser vivo, e uma personagem é um ser ficcional. A personagem não existe fora da série, do filme, do romance. Ela apenas representa pessoas, sejam elas reais, como obras biográficas, ou totalmente inventadas, como é o caso de Yorkie e Kelly. Todavia, não é raro nos apegarmos a essas representações/invenções humanas: choramos as suas mortes, comemoramos as suas conquistas, torcemos para que vençam o mal. Mesmo que seja nítida a diferença entre a ficção e a realidade, as imagens confundem-se com pessoas, pois nelas foram inspiradas. É importante ressaltar, ainda, que a semelhança com o real não se dá apenas com aspectos físicos dos seres humanos mas, também, com aspectos psicológicos. Por exemplo, podemos ter em tela a presença de seres como alienígenas, robôs ou animais, mas ainda assim os consideramos como um dos nossos, pois eles possuem similaridades com o nosso comportamento ou dilemas.

Conhecer uma pessoa por completo é impossível: sabemos apenas partes de cada ser vivo, fragmentos da sua existência. As personagens acabam por ser, também, peças fragmentadas, mas por terem sido criadas por alguém, como um roteirista, elas são mais facilmente inteligíveis. Segundo Antonio Candido (2011), o processo de escolha de traços das personagens,

visto a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência, chama-se convencionalização. Se, na vida, interpretamos pessoas de maneira individual, a fim de dar unidade à sua diversificação, na ficção o autor estabelece “algo mais coeso, menos variável, que é a lógica do personagem” (CANDIDO, 2011, p. 58).

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 2011, p. 58)

O autor precisa simplificar o complexo, mas isso não significa, necessariamente, que suas personagens não são dotadas de profundidade, apenas reafirma que a personagem é uma criação, e não um ser humano, real e infinito. Justamente por serem fruto das ideias de alguém, as personagens tendem a ser mais fáceis de entender do que um humano. Contudo, Candido (2011) atenta para dois modelos gerais de personagens no romance, mas que também podem ser observados no audiovisual: as planas, que geralmente possuem características mais marcadas, e as esféricas, que são mais difíceis de decifrar e, portanto, são capazes de surpreender. Personagens do gênero dramático, como é o caso de *Black Mirror*, tendem a ser esféricas, pois elas possuem diversas camadas, já que precisam ser coesas com os universos de ficção científica que a série propõe.

Ainda sobre a verossimilhança, ela está mais atrelada ao enredo que a personagem integra, ou seja, sua existência tem que fazer sentido ali. Para parecer real não se deve copiar o real e sim inspirar-se nele, além de fazer sentido na história em que se tem vida. Em outras palavras, na ficção é mais importante saber gerir esse mundo não-real do que relacioná-lo com o cotidiano palpável.

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida - pois há nelas uma lógica

preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (CANDIDO, 2011, p. 67)

Personagens existem em livros, no teatro, no cinema, entre outros. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (2011), a personagem do audiovisual é uma mistura entre a do teatro e a do romance, pois sua linguagem possui a encarnação do teatro e a liberdade do romance. A diferença no caso do teatro, vale ressaltar, é que nesse meio enxergamos pessoas ao vivo e, com isso, existe a possibilidade de haver erros, e certamente haverão diferenças entre diferentes exposições da mesma peça. Já o audiovisual se encontra editado, intacto: o produto está finalizado e seu conteúdo será o mesmo para todos. Em relação à diferenciação à literatura, Gomes explica como a materialidade do audiovisual pode reduzir a liberdade do romance:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (GOMES, 2011, p. 111)

Para fazer uma ilusão de realidade e verossimilhança tanto o cinema, quanto o romance e o teatro precisam criar estratégias para apresentar o público o espaço e as personagens. Segundo Brait (1985), o nome desse processo é caracterização. Na literatura, conforme a autora aborda, tal caracterização é feita por meio da retórica, da linguagem, de descrições da aparência. Podemos pensar, pois, que no audiovisual o fenômeno é observado por meio da escolha de cenários, da vestimenta do elenco, da escolha da trilha sonora adequada, além das próprias características da personagem, como sua voz, sua postura corporal, seu olhar. Por meio desses arranjos os diretores conseguem transportar a sua visão daquele mundo criado para o público.

Ainda segundo a autora, a caracterização esbarra na presença de um narrador. Bulhões complementa essa noção com o conceito de focalização: também conhecido como foco narrativo, pode ser definido como a “representação da informação narrativa com base em determinado campo de consciência ou perspectiva” (BULHÕES, 2011, p. 80). A focalização é feita por um narrador, que pode ser entendida no sentido literal da palavra, com a voz

de alguém de dentro ou de fora da trama, ou um narrador oculto, ou seja, a própria câmera. O autor relembra, ainda, os três tipos de focalização possíveis: a externa funciona como uma terceira pessoa, que sabe tanto quanto o espectador; a interna é subjetiva, pois acompanha alguma personagem integrante da história, e a onisciente, como diz o nome, sabe de tudo (ou quase) de todas as personagens.

Seja qual for a intenção do roteirista ou diretor na criação de uma personagem, é importante lembrar que seus seres fictícios estarão à mercê dos comentários de quem os vê em tela. As suas criaturas fogem do seu domínio, e poderão ser analisadas por qualquer um que as assista, seja qual for a linha de interpretação (BRAIT, 1985, p. 67). No próximo subtítulo, que trata sobre a ficção seriada, observaremos que tal relação entre o público e as séries que acompanham é um dos principais pontos para que esse tipo de produção audiovisual venha ganhando cada vez mais espaço no universo ficcional.

2.3 A ficção seriada

Antes de entrar no terreno da ficção seriada se faz necessário, pois, pensar mais a fundo no conceito de ficção. Com raiz latina *fict/fingere*, que significa modelar, criar e/ou inventar, a ficção pode ser definida como ato ou efeito do trabalho imaginativo; é a ação e produção do fantasiar (BULHÕES, 2011, p. 17). Apesar de evocar uma oposição à realidade, há diversos pontos de contato entre a ficcionalidade e a factualidade: a ficção nunca está desatrelada do mundo palpável. O que nos atrai nesse universo é a possibilidade de uma realidade sem limites, como se a nossa vida pudesse atingir o patamar irreal do imaginário.

(A ficção) Desfruta de uma liberdade extraordinária e invejável, pois se situa em um universo que não está condicionado às exigências do mundo concreto, não está subordinado aos limites da realidade visível. A ficção é despreendida das imposições e dos cerceamentos da vida empírica. (BULHÕES, 2011, p. 18)

O imaginário pode ser classificado como a “faculdade mental de produzir imagens que são elaboradas sempre com o apoio da realidade visível” (BULHÕES, 2011, p. 23). Como seres humanos fazemos isso constantemente,

seja por meio dos sonhos, que, segundo a psicanálise, são reflexo do nosso subconsciente, ou através de devaneios, que podem ser definidos como uma espécie de “sonho consciente”: é “estar em outro mundo”, imaginando coisas muitas vezes impossíveis, simplesmente para ter leves escapes do cotidiano. A ficção já nos atrai no dia-a-dia, o que explica o nosso fascínio por ela na tela, seja no cinema, seja na novela, seja em séries ou seriados. Por meio das ficções, conseguimos aguentar as obrigações e as adversidades da vida de maneira mais fluida.

A ficção seriada possui suas particularidades. Segundo Arlindo Machado, “chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (MACHADO, 2000, p. 83). Na ótica da televisão, observamos diversos exemplos de tal serialidade: em novelas, séries, seriados, minisséries etc. O que une esses diferentes formatos de teledramaturgia é a presença de blocos, que são separados entre si com propagandas. Para segurar a audiência, os ganchos narrativos, que instigam a curiosidade do espectador, são deixados para o final de cada bloco do episódio. Apesar de *San Junipero* não seguir essa estrutura, afinal é uma série da Netflix, ou seja, de um serviço de *streaming* que não possui intervalos comerciais, as noções de serialidade também se aplicam ao objeto deste trabalho, como será exemplificado ao longo do capítulo.

Pode-se dizer que as “histórias fragmentadas, contadas em capítulos, que assistimos hoje na televisão têm, portanto, a gênese do seu formato nos jornais do século XIX, com os folhetins” (COCA e SANTOS, 2013. p. 4). Os folhetins são o primeiro gênero de massa da narrativa de ficção seriada escrita, presente nas notas de rodapé de jornais franceses desde 1836. Aqui já era possível vivenciar a história fragmentada, na qual o leitor tinha que ficar na espera de outro dia para dar continuidade à sucessão dos fatos do enredo. Ainda segundo Adriana Pierre Coca e Alexandre Tadeu Santos,

O primeiro modelo de narrativa seriada audiovisual foi oferecido pelo cinema, por volta de 1913, quando surgem as primeiras experiências de serialização, posteriormente incorporadas pela televisão. A maioria das salas de cinema nessa época era ainda os antigos *nickelodeons*, que exibiam filmes curtos, o público assistia em pé ou acomodado em bancos de madeira desconfortáveis (COCA e SANTOS, 2013, p. 4-5)

A serialização, segundo Lorenzo Vilches (*apud* MACHADO, 2000, p. 86), é baseada na alternância desigual, ou seja: a cada episódio elementos novos

são revelados, ao mesmo passo que uma série de elementos anteriormente conhecidos se repetem. De acordo com Machado (2000, p. 84), há três principais tipos de narrativas seriadas – que, inclusive, podem se misturar em uma mesma obra. No primeiro caso existe uma única narrativa, com um ou alguns conflitos básicos que seguem na duração da obra e só se resolvem no final, como novelas e séries. No segundo caso há a presença de histórias completas e autônomas, com os mesmos personagens, porém cada episódio possui um início, meio e fim e, geralmente, um episódio não interfere no outro: aqui, a exemplo do seriado. Por último, há narrativas independentes onde a única coisa que se preserva de um episódio para o outro é o espírito geral das histórias, como é o caso de *Black Mirror*.

Em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores. É o caso de todas aquelas séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente (MACHADO, 2000, p. 84)

Vivemos um tempo de seriefilia, que substitui a antiga cinefilia, segundo François Jost (2012). Para o autor, a maior quantidade de estudos sobre ficção seriada audiovisual se deve ao enorme sucesso que esse tipo de narrativa vem fazendo, especialmente a estadunidense: anteriormente os estudos eram voltados para cinema e televisão. Um dos fatores levantados pelo autor que é possível explicar o tamanho sucesso da ficção seriada é a identificação do público com as personagens – ponto já levantado ao longo deste trabalho.

A maioria das séries conta a história de personagens do modo mimético baixo, isto é, de personagens que se parecem conosco, ficando o modo irônico ainda bastante marginalizado nas emissoras históricas. A impressão de que as séries atuais são mais *realistas* do que as mais antigas sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto. (JOST, 2012, p. 35-36)

Ao vermos similares em tela, e não mais seres inatingíveis como outrora, criamos empatia pelas personagens. Não desejamos ver uma cópia do mundo, mas discursos com o qual estamos habituados – claro, com o toque de ficção, de sonhos e devaneios, que trazem leveza e entretenimento para nossa vida. De acordo com Jost (2012), há algumas aberturas nas séries que fazem a conexão entre a ficção e a realidade. A primeira delas é a atualidade: seja por meio de fatos cotidianos ou grandes acontecimentos, as séries estadunidenses nos parecem próximas por fazerem uso de lugares comuns (no sentido da

cultura ocidental). A segunda abertura se dá pela “universidade antropológica”, ou seja, a mencionada empatia e identificação com as personagens. Afinal, não há como atingir personalidades impossíveis, totalmente assépticas e perfeitas.

O golpe de gênio de certos roteiristas é ter rompido com o jugo da psicologia implementado pelo discurso realista, que se baseia em traços estáveis e intangíveis (com o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído etc.), para tocar de uma vez naquilo que há de mais humano e de mais social em nós. (JOST, 2012, p. 30)

A terceira abertura é a midiaticização. O público deseja ver imagens de tudo, desde coisas que não são acessíveis na sua vida cotidiana – por exemplo, a rotina de trabalho de um médico legista ou de um fabricante de drogas -, ou até mesmo imagens de coisas surreais, inexistentes, tecnológicas em demasia, como é o caso de *Black Mirror*, que traz recursos ainda não inventados para atizar a curiosidade e a perplexidade do espectador. Jost faz, ainda, uma importante observação sobre o conteúdo das séries, que novamente pode se encaixar no caso específico de *San Junipero*: “Qualquer que seja o gênero das séries, um princípio unificador recai sobre todas elas: a amizade ou o amor” (JOST, 2012, p. 49). Como seres humanos em busca de afeto, interessamo-nos por enredos que os abordem igualmente.

Além da identificação com as personagens, outro ponto que permite a popularização das séries é a mudança no paradigma do roteiro, que cada vez mais investe em histórias inovadoras, além da própria estética, que se aproxima do modelo dos grandes filmes hollywoodianos. Nesse ponto, Marcel Vieira Barreto Silva (2014) atenta para a migração crescente de atores, roteiristas e diretores para o mundo da ficção. Para exemplificar, pode-se pensar no caso da série do canal HBO, *Westworld* (2016-), que tem seu elenco formado por grandes atores do cinema, como Anthony Hopkins (*Hannibal*), Ed Harris (*Apollo 13*) e Rodrigo Santoro (*300*). Na ficção seriada, a figura do *showrunner* muitas vezes dita o tom das séries que este produz, como se fosse uma marca registrada própria, uma unidade de sentido.

Pearson (2005) argumenta que a emergência da figura do escritor/produtor é uma das características cruciais desse processo. O escritor/produtor (também conhecido como *showrunner*) é o centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação. (SILVA, 2014, p. 244)

A possibilidade de haver histórias arrojadas para as séries de televisão e de *streaming* traz uma nova profundidade a esse tipo de conteúdo que outrora

estava mais restrito a programas mais planos e não tão estéticos, como os famosos *sitcoms*, as comédias de situação. Apesar de estar aproximando-se da estrutura narrativa do cinema, as séries contam com um desafio a mais: a de manter o seu público atento ao que se vê na tela, seja ela da televisão ou do computador. Em tempos de *second screen* (tradução livre: “segunda tela”) é necessário investir em maneiras de manter o espectador atento.

A arte das séries de TV, como bem aponta Colonna (2010), estaria definida [...] sobretudo pelo texto, capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição, por excelência, dispersivo e cacofônico (o aparelho de TV ou mesmo a tela do computador, sem o efeito imersivo da sala escura de cinema e cada vez mais inserido em um ambiente multitarefas), e de provocar repetições estruturais que, no entanto, apresentam-se constantemente como novidade. (SILVA, 2014, p. 245)

Todo o fervor da ficção seriada audiovisual foi impulsionado, também, pelo crescimento da internet. Apesar de que 48,8% da população mundial ainda não possui acesso à internet⁴, ela vem se popularizando muito com o passar dos anos. Diversos espectadores passaram a baixar as séries da televisão, especialmente de forma ilegal via torrent, ou então a assistir online. Além disso, os serviços de *streaming*, como Netflix e Hulu, também se popularizaram: enquanto suas assinaturas aumentam, as de televisão paga sofrem queda⁵. Vale lembrar que o fenômeno da internet não só disponibiliza obras atuais, como também permite a digitalização das antigas, fazendo com que os antigos fãs possam reencontrar seu programa favorito e, também, que novos públicos sejam alcançados, conforme lembra Silva (2014).

A mudança de comportamento do público impulsiona, pois, a mudança de formatos audiovisuais. Portanto, o alastramento da internet teve reflexos na televisão, meio no qual as séries se desenvolveram em larga escala.

Com o avanço da internet, sobretudo o advento das redes sociais, como o facebook e o twitter, e o surgimento das tecnologias que possibilitaram o desenvolvimento da chamada web 2.0 que permite ao usuário alimentar e interferir na rede das redes, produzindo conteúdos e os exibindo em plataformas como YouTube e Vimeo, a televisão foi obrigada a realizar estratégias casadas com outras mídias de maneira mais intensa, um reflexo do momento de profundas transformações socioculturais que alguns pesquisadores nomeiam cultura digital, outros cibercultura. (COCA e SANTOS, 2013, p. 1)

⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2018/12/07/mais-da-metade-da-populacao-mundial-usa-internet-aponta-onu.ghtml>

⁵ Disponível em: <https://canaltech.com.br/infra/brasil-perde-13-milhao-de-assinaturas-de-tv-paga-no-ultimo-ano-148653/>

Atualmente, além de poderem ser assistidas nos canais de televisão para o qual foram criadas, muitas séries estão nos serviços de *streaming*. Tais empresas compram os direitos das obras e as incluem nos seus catálogos, que também possuem produções originais. Conforme Fidler (*apud* COCA e SANTOS, 2012, p. 3), o processo de transformação de um meio chama-se *midiamorfose*. Nesse caso, quando um novo meio nasce ele não mata o antigo, mas sim ambos se influenciam mutuamente, especialmente o antigo, que deve evoluir para seguir com sua popularidade. É possível pensar no caso da Rede Globo de Comunicação, que criou seu serviço de *streaming* próprio, o Globoplay, no qual assinantes têm acesso a conteúdo exclusivo e podem conferir novas produções antes das mesmas estrearem na televisão.

Os laços que os fãs criam com as séries é fundamental neste ciclo que Silva denomina como “cultura de séries”, composto pelo contexto tecnológico, pelas novas formas narrativas e pelas formas de consumo dos espectadores (SILVA, 2014, p. 251). O público passa a criar uma rede de trocas, um *fandom*, onde compartilham entre si informações e teorias sobre suas ficções seriadas favoritas. Além disso, eles “passam a demonstrar um conhecimento amplo sobre os modos de encenação, os diálogos, a caracterização dos personagens, o desenvolvimento das tramas e a montagem das cenas” (SILVA, 2014, p. 248). Também se torna comum o espaço de críticas de séries, sejam feitas por jornalistas ou críticos especializados, ou pelos próprios fãs. Tais comportamentos mantêm o engajamento do público com as séries, também estimulado através das redes sociais. De diferentes maneiras quer-se que a audiência esteja conectada, dando visibilidade ao produto, para que ele siga sendo renovado pela produtora.

A ficção seriada, bem como a linguagem audiovisual, possui suas particularidades. A presença de som e imagem atreladas a um roteiro e a personagens que dão vida a tal história alcançam cada vez mais público no formato serializado, que pode ser feito tanto para a televisão, quanto para serviços *on demand*. Mas pergunto: em relação a essas produções, como as personagens mulheres são representadas – especialmente aquelas que não seguem o padrão heterossexual? Para refletir sobre essa pergunta, pois, é

necessário fazermos um estudo aprofundado a respeito de gênero e sexualidade, tanto na vida real quanto na ficção.

3 AS SEXUALIDADES LÉSBICAS EM FICÇÃO SERIADA

Interessa, neste capítulo, construir uma mirada sobre o relacionamento afetivo e sexual entre personagens mulheres em ficções seriadas. Porém, antes de chegar a este tópico, é necessário realizar um estudo mais aprofundado sobre o trato das sexualidades, especialmente das lésbicas, no campo teórico. Os estudos sobre as sexualidades lésbicas receberam mais atenção a partir na década de 1980 e 1990, especialmente com os estudos queer. Com o questionamento da heterossexualidade como norma, as lesbianidades também passaram a receber mais atenção.

3.1 Os estudos queer e as sexualidades dissidentes

Os estudos de gênero, por muito tempo, foram falhos em relação à multiplicidade de ser mulher – conseqüentemente, apagaram a possibilidade de ser lésbica. Se a Primeira Onda do feminismo, iniciada entre as décadas de 1920 e 1930, foi criticada por preocupar-se com objetivos reducionistas, como direito ao voto e à propriedade de bens, a Segunda Onda, que ganhou força na década de 1960, também é revista com críticas à homogeneização do termo e do sujeito mulher. De acordo com Adriana Piscitelli (2009), o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, é considerado precursor nesse movimento, e evidencia a construção social de ser mulher. A obra é famosa pela frase “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9 *apud* PISCITELLI, 2009, p. 132). Segundo Joana Maria Pedro (2005), ao perceberem-se as semelhanças entre as opressões vividas pelas mulheres, criou-se uma identidade sobre o que era ser Mulher. Contudo, realmente é possível fazer essa unificação? Foi na década de 1980 que o feminismo composto predominantemente por mulheres brancas de classe média norte-americanas ou europeias passou por veementes críticas.

Mulheres negras, índias, mestiças, pobres, trabalhadoras, muitas delas feministas, reivindicaram uma “diferença” – dentro da diferença. Ou seja, a categoria “mulher”, que constituía uma identidade diferenciada da de “homem”, não era suficiente para explicá-las. (PEDRO, 2005, p. 82)

Autoras como Teresa de Lauretis (1987) e Joan Scott (1989) são importantes nos estudos de gênero, pois ao alargarem as noções de “ser mulher”, elas abrem uma fresta para olhar-se além da heterossexualidade. Lauretis acredita que somos frutos de discursos advindos de diversas áreas – ou, nos termos da autora, somos diariamente influenciados tanto por tecnologias do gênero quanto por discursos institucionais. Em suas palavras,

Necessitamos de um conceito de gênero que não esteja tão preso à diferença sexual [...] Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1987, p. 208)

Tanto Scott quanto Lauretis apoiam-se no pós-estruturalismo francês de Michel Foucault, que questionou a fixidez e objetividade das estruturas das relações sociais do estruturalismo. Em outras palavras, a teoria acredita que produzimos diferentes significados do que é ser homem ou mulher de acordo com o tempo e o espaço referido. Para Scott,

Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contém ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas. (SCOTT, 1989, p. 28)

Em boa parte das sociedades, ser mulher ou ser homem da maneira correta se relaciona com a heterossexualidade. Lembrando-nos, contudo, que “a construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação” (LAURETIS, 1987, p. 217), pode-se refletir que nossa representação subjetiva afeta e se deixa afetar pela representação social. Ou seja, apesar de que somos alvos de discursos que nos dizem o jeito “verdadeiro” de ser mulher ou homem, também somos responsáveis por atualizar essas noções.

A partir da década de 1980 o enfoque sobre o gênero recebe outros contornos, ligados especialmente às sexualidades dissidentes, que passam a ganhar mais destaque. Com os estudos queer, a heterossexualidade como norma (inclusive dentro do próprio movimento feminista) é questionada com afinco, e noções que eram aceitas majoritariamente pelas teóricas feministas até então como, por exemplo, que o sexo é biológico e natural, são

questionadas. Foi com a publicação de Problemas de gênero, em 1990, que a Teoria Queer ganha mais espaço no campo teórico. Com início na década anterior, tal teoria, segundo Richard Miskolci (2009), foi uma resposta aos estudos canônicos da sociologia e da antropologia, assim como da medicina e da psicologia, que classificavam as experiências gays e lésbicas como categorias desviantes da normalidade e da natureza heterossexual. Uma das bases de estudo para o Queer é História da sexualidade, obra dos anos 1970 escrita por Michael Foucault. No livro, o filósofo expõe que a sexualidade não é proibida, mas sim produzida e regulada, com delimitações para aquilo que é aceitável e o que é perverso. Portanto, como resposta a essa psiquiatrização da homossexualidade,

A ênfase queer nos processos de normalização implicados na constituição dos sujeitos, das identidades sociais e até mesmo das coletivas que fundam movimentos sociais do presente, aponta para a compreensão de que a maioria dos fenômenos até recentemente compreendidos como desvio podem ser encarados como diferenças, resultado de processos contínuos e interrelacionados de inferiorização, da criação de Outros que justificam a distribuição e o acesso desigual ao poder. (MISKOLCI, 2009, p. 172-173)

Seguindo nessa linha de raciocínio, podemos pensar que os corpos são frequentemente normatizados, analisados e embutidos de significações, conforme Louro (2004). Para ela, “não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (p. 81). No momento em que nosso corpo é nomeado como menina ou menino, já nos é apontado o gênero que devemos possuir e, também, para onde nosso desejo sexual deve ser direcionado. Não há poder de decisão próprio: somos criados por aquilo que nos rodeia.

Pedro (2005) cita o conceito de Butler chamado de “teoria performática”. Segundo essa teoria, nossos corpos são preenchidos de discursos (seja de gênero, sexualidade, raça e afins) e, então, temos o dever de performar aquilo que nos foi atribuído dessas diferentes identidades.

Butler afirma que as sociedades constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos e que essas “normas regulatórias” precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para que tal materialização se concretize. [...] As normas regulatórias do sexo têm, portanto, caráter performativo, isto é, têm poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual. (LOURO, 2004, p. 43-44)

Com tantas normas, há de se pressupor que algumas pessoas fugirão às regras. É aqui que as pessoas LGBT são enxergadas: os desviantes, os desajustados, aqueles que desvirtuaram o que é “normal” e tomam caminhos alternativos. A sua presença incomoda a muitos, pois eles apontam para trajetórias considerados improváveis. Segundo Louro (2004), esses corpos estranhos são a prova viva de que as normas existem e que, apesar de serem mantidas, elas podem ser quebradas: tudo isso é feito a partir da desobediência e subversão.

Ainda que sejam tomadas todas as precauções, não há como impedir que alguns se atrevam a subverter as normas. Esses se tornarão então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões. (LOURO, 2004, p. 16)

Além disso, a normatização da heterossexualidade possui efeitos mesmo em indivíduos homossexuais ou transgênero. Cunhado por Michael Werner em 1991, o conceito de heteronormatividade reflete as expectativas advindas do pressuposto heterossexual. Ou seja, mesmo que o sujeito não seja heterossexual, deve comportar-se como se fosse. De acordo com Miskolci,

Ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade. (MISKOLCI, 2009, p. 156-157)

A palavra queer passou por uma ressignificação para dar nome à teoria. De acordo com Louro, “Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (2004, p. 38). Contudo, o termo antes pejorativo foi assumido por pessoas LGBT justamente para deixar demarcada a sua posição contra a normalização, além de deixar nítida a crítica contra a rigidez a respeito de gênero e sexualidade. A busca queer é desconstruir discursos binários, as oposições frequentes entre algo positivo, normal, com o seu Outro, o oposto subordinado. Ao analisar discursos é possível, então, desconstruí-los, modificá-los.

É importante ressaltar a diferença entre os estudos queer e os estudos gays e lésbicos. Esse último, segundo Miskolci (2009), não foi capaz de mudar paradigmas disciplinares, além de tratar o grupo como se fossem minorias

étnicas. Enxergando-se como identidades pertencentes às margens, a parte dita minoritária passa, então, a buscar os mesmos direitos da parte majoritária.

O papel do queer não é desqualificar os movimentos identitários, antes apontar as armadilhas do hegemônico em que se inserem e permitir alianças estratégicas entre os movimentos que apontem como objetivo comum a crítica e contestação dos regimes normalizadores que criam tanto as identidades quanto sua posição subordinada no social. (MISKOLCI, 2009, p. 152)

Totalmente oposto à ideia de minoria sexual, Paul Beatriz Preciado (2011) evoca a ideia de multidões queer. Segundo o autor, “podemos compreender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo” (p. 12). Para ele, os corpos não são mais dóceis e, além de criarem novas versões, não desejam ser mais vistos como normais. Pelo contrário: abraçam a sua diferença e exaltam-na. As identificações antes vistas como negativas, como “machorra”, “bicha”, “travesti”, entre outros, são ressignificadas com um teor de resistência, de anti-universalização.

Porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão queer tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. (PRECIADO, 2011, p. 14)

Outro ponto que chama a atenção nos estudos queer é o questionamento de sexo. Se, até então, as teóricas feministas acreditavam que o sexo era algo natural, a Teoria Queer vai dizer que até mesmo o sexo é socialmente construído, tal qual o gênero. No passado, por exemplo, as “mulheres eram essencialmente homens nos quais uma falta de calor vital – de perfeição – havia resultado na retenção, interna, de estruturas que nos machos eram visíveis” (LAQUEUR, 1990, p.4 *apud* LOURO, 2004, p. 77). Ou seja, só existia um sexo: o masculino. Atualmente, há o sexo feminino e o masculino, mas cria-se mais um questionamento: qual, então, é o gênero que se atribuiu a pessoas intersexo? Essas pessoas, muitas vezes, têm sua genitália “readequada” para que possam caber na lógica mulher/homem.

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma (BUTLER, 2003, p. 25 *apud* PEDRO, 2005, p. 91)

Até o momento, foi feito um apanhado geral sobre conceituações de gênero e sexualidade. Ao mesmo passo em que essas mudanças aconteciam

no campo acadêmico e social, refletiu-se, também, no meio audiovisual. É sobre esse ponto que tratarei a seguir.

3.2 As sexualidades e as existências lésbicas

As conversas em torno da sexualidade soam complexas e, até mesmo, tabu, para muitas pessoas. De modo geral aprende-se que esse é um assunto privado, especialmente se é mulher. O início da vida sexual para os jovens, por si só, é algo confuso, e cheio de marcações de gênero: para as mulheres, o melhor é esperar, para não ser taxada de promíscua; para os homens, é melhor que se inicie o quanto antes, caso contrário poderá ser zombado pelos demais amigos como “virgem”. Essa discussão ganha uma camada ainda maior de complexidade quando o jovem em questão tem seu desejo voltado para o mesmo gênero que o seu: como lidar com essa situação?

Ser homossexual ou transgênero em 2019 – ano de escrita desse trabalho - é, certamente, muito mais fácil do que no passado, mas está longe de ser uma experiência livre de traumas e precariedades. Apesar da temática estar mais presente em meios de comunicação e pessoas LGBT serem visíveis nas ruas, o mundo ainda é muito perigoso para quem não é heterossexual cisgênero. Segundo dados do Grupo Gay da Bahia⁶, 420 indivíduos LGBT morreram no Brasil por meio de morte violenta em 2018. A intenção desse trabalho não é fazer um estudo sobre a violência contra a comunidade LGBT, seja no Brasil ou no mundo, contudo acho necessário trazer esse dado para reafirmar a importância em olhar para esse grupo que ainda é tão discriminado e invisibilizado.

Segundo Guacira Lopes Louro (2015), desde a década de 1970 as discussões sobre práticas sexuais têm se tornado mais acaloradas. Vê-se mais formas de se relacionar consigo e com os outros. Tais processos, aparentemente novos, contudo, assustam algumas pessoas, principalmente aquelas que consideravam a sexualidade como algo imutável. A autora explica que a sexualidade adquiriu nas sociedades modernas uma rigidez, o que

⁶ Disponível em: <https://tribunahoje.com/wp-content/uploads/2019/01/Popula%C3%A7%C3%A3o-LGBT-morta-no-Brasil-relat%C3%B3rio-GGB-2018.pdf?x69597>

dificulta vê-la como cenário passível de mudança. Além disso, teme-se o que é novo, por carregar um aspecto de incerteza.

Num mundo de fluxo aparentemente constante, [...] seguramos o que nos parece mais tangível, a verdade de nossas necessidades e desejos corporais [...] O corpo é visto como a corte de julgamento final sobre o que somos ou o que podemos nos tornar. (WEEKS, 1995, p. 90-91 *apud* LOURO, 2015, p. 14)

A maior visibilidade LGBT carrega uma dualidade de recepções: alguns setores da sociedade se mostram solidários, enquanto os mais conservadores não conseguem compreender a existência desses sujeitos. Muitas vezes a pessoa LGBT é vista como contagiosa, doente, anormal ou imoral – só é tolerada se vivida no anonimato, ou seja, se seguir “dentro do armário”. De acordo com Louro (2015), nossos corpos passam por escolarizações, que nos ensinam o que é ser mulher e homem “de verdade” e, conseqüentemente, isso indica heterossexualidade, único caminho possível para viver o amor e o prazer.

Para que se efetivem essas marcas, um investimento significativo é posto em ação: família, escola, mídia, igreja, lei participam dessa produção. Todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas; outras vezes, contudo, essas instâncias disponibilizam representações divergentes, alternativas, contraditórias. A produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente. Esse não é, no entanto, um processo do qual os sujeitos participem como meros receptores, atingidos por instâncias externas e manipulados por estratégias alheias. Em vez disso, os sujeitos estão implicados e são participantes ativos na construção de suas identidades. (LOURO, 2015, p. 25)

Dentro da sigla LGBT interessa especialmente nesse estudo a letra L, de lésbica. Os relacionamentos entre mulheres possuem suas particularidades, ou seja, não é possível pensar que a homossexualidade feminina é uma “versão” da masculina. A sexualidade relaciona-se diretamente com o gênero e, portanto, por questões que atravessam as mulheres, como o assédio, os menores salários, a possibilidade da maternidade. Para Adrienne Rich (2010), as mulheres lésbicas são constantemente apagadas, inclusive no movimento feminista, e esse apagamento é duplo: pois se apaga tanto um gênero quanto uma sexualidade. Lauretis (1987) contribui para essa reflexão ao criticar os estudos de gênero que ligavam constantemente a mulher ao homem. Ao avaliar essa ligação no campo sexual, era inevitável o apagamento de mulheres lésbicas e bissexuais. Para a autora, somente no feminismo

contemporâneo foi pensada a ideia de uma sexualidade autônoma para mulheres, sem que incutisse necessariamente um homem.

A sexualidade feminina tem sido invariavelmente definida tanto em oposição quanto em relação à masculina. A concepção que as primeiras feministas, na virada do século, tinham da sexualidade não era exceção: quer clamassem por “pureza” e se opusessem à atividade sexual, vendo-a como forma de rebaixar a mulher ao nível do homem, quer clamassem pela livre expressão da função “natural” e da qualidade “espiritual” do sexo por parte da mulher, o sexo significava sempre relações heterossexuais e, principalmente, penetração. (LAURETIS, 1987, p. 223)

Rich (2010) acredita que as mulheres são vítimas de uma heterossexualidade compulsória, que resulta no corte da independência da mulher. É como se o casamento heterossexual fosse um fator inevitável na vida da mulher: ela torna-se, então, dependente dos homens, seja sexualmente, emocionalmente ou economicamente.

Torna-se uma questão inescapável que o problema que as feministas devem tratar não é simplesmente a “desigualdade de gênero”, nem a dominação da cultura por parte dos homens, nem qualquer “tabu contra a homossexualidade”, mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas. Um dos muitos meios de reforço é, obviamente, deixar invisível a possibilidade lésbica. (RICH, 2010, p. 34)

O casamento heterossexual está incutido na vida das mulheres desde a infância: basta lembrar dos contos de fadas infantis. Somos ensinadas a buscar esse tipo ideal de amor e, ao longo da vida, percebemos que uma união heterossexual pode ser, aparentemente, vantajosa para a mulher: é aceitável, por exemplo, que uma mulher deixe de trabalhar para ficar em casa, cuidando do lar ou dos filhos. Segundo Rich, o casamento soa como uma proteção, pois evita que ela passe por possíveis situações de assédio (seja no trabalho, seja na rua) e, além disso, pode ser sustentada por alguém que provavelmente irá receber um salário maior que o seu.

A contribuição teórica de Monique Wittig (2005) também ajuda a refletir sobre a obrigatoriedade do casamento heterossexual. Segundo Rafael Leopoldo (2018), ela compreende a heterossexualidade como um regime político ou, nas suas palavras, um “contrato heterossexual”. Para a autora, a cultura fabrica um determinado tipo de mulher para que possa servir os homens: essa que gera e cuida dos filhos, que se restringe ao lar, que serve o

seu esposo. Sendo assim, Wittig afirma que lésbicas não são mulheres, pois não se encontram no esquema estabelecido de união com os homens.

O “mito da mulher” seria tão-somente mais uma forma de opressão. Wittig como uma feminista radical, como uma lésbica radical, vai rechaçar a heterossexualidade, negando-se em se converter em um homem, mas, também, em uma mulher. Nega-se o poder econômico, ideológico, político do homem, mas, também, a mulher fabricada como objeto no berço do capitalismo. (LEOPOLDO, 2018, p. 128)

O desejo e o afeto entre mulheres são negados. A independência total de uma mulher, sem necessitar de um homem, assusta. Como disse Rich: “A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres” (2010, p. 36). Quem ousa resistir a esse sistema é vista com maus olhos. Inclusive, mulheres que não são lésbicas, mas comportam-se de maneira mais “impositiva” – tal qual um estereótipo de masculinidade -, são consideradas lésbicas, ou então como mal-amadas, frígidas. O conceito de falocentrismo, utilizado por Butler (1990), também ajuda a explicar a lésbica como um ser impensável. De acordo com Renata Nunes de Almeida (2018), o sistema falocêntrico exclui aquilo que não se relaciona com o falo, afinal ele é dominante na cultura. Isso dá força para a ideia de que a lésbica é impossível, pois ela nega o falo, que é a regra.

De acordo com Rich (2010), algumas mentiras são contadas para manter a heterossexualidade compulsória nas mulheres. A primeira é de que as mulheres são naturalmente inclinadas para os homens e que devem aceitar a sua igualmente natural “pulsão sexual”. A segunda é que aquelas que são lésbicas odeiam os homens, ou então possuem medo deles e, portanto, fogem.

(A mentira da heterossexualidade) coloca um sem-número de mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando ajustar a mente, o espírito e a sexualidade dentro de um roteiro prescrito, uma vez que elas não podem olhar para além do parâmetro do que é aceitável. [...] A lésbica que está presa “no armário”, a ideia que está aprisionada por ideias prescritivas do que é “normal” compartilha as dores das alternativas não alcançadas, das conexões rompidas, do acesso perdido à sua autodefinição de modo livre e poderosamente assumido. (RICH, 2010, p. 41)

Com as questões acima, podemos refletir sobre *San Junipero*. Yorkie, ao contar aos pais que é lésbica, sofre repressão dos mesmos, e em um ato impulsivo dirige seu carro descontroladamente, resultando no acidente que tira sua mobilidade corporal. Na cidade virtual de *San Junipero*, a personagem

parece fazer uma regressão ao armário, pois tenta proteger-se, afinal já sofrera demais na vida real. Enquanto isso, Kelly, aparentemente bissexual, possui uma personalidade mais desenvolvida: com mais simpatia e extroversão, consegue se aproximar de Yorkie. Fora de *San Junipero*, contudo, Kelly teve um casamento heterossexual, do qual resultou uma filha. Pensando que o casamento heterossexual é, muitas vezes, visto como um sistema de proteção para as mulheres, e, conforme Lorraine Bethel (*apud* RICH, 2010), a lésbica negra é duplamente odiada, seria possível que, na verdade, Kelly seja lésbica, mas tenha negado essa parte sua por medo de sofrer retaliações? Não há, certamente, uma resposta a essa dúvida. Independente da possível resposta, a personagem optou por dar continuidade ao seu relacionamento lésbico – e é sobre personagens e relacionamentos lésbicos no meio audiovisual que tratarei no próximo subtítulo.

3.3 Tropos narrativos e personagens lésbicas no audiovisual

Nos últimos anos, pessoas LGBTQs ganharam não só as ruas, como as telas. É cada vez mais comum ver personagens que não sigam a lógica heterossexual em filmes, novelas, séries e seriados. Isso não significa, contudo, que essas representações sejam suficientes ou até mesmo coerentes. Ao longo deste subcapítulo abordarei uma breve trajetória das personagens LGBTQ no meio audiovisual chegando, enfim, à ficção seriada, modelo seguido pelo nosso objeto de estudo, a série *Black Mirror*.

Produtos audiovisuais são um dos meios mais populares para acessar bens culturais: como já foi mencionado nesse trabalho, é relativamente fácil, por exemplo, baixar ou assistir online a filmes e séries. No passado, a produção audiovisual era mais restrita ao cinema. Segundo Louro (2008), os filmes hollywoodianos foram efetivos ao construírem o imaginário da população com produções especialmente recheadas de mocinhas ingênuas e heróis valentes. Os signos apresentados pelo audiovisual nos atingem, mesmo que de maneira não tão explícita, e produzem efeitos de verdade naqueles que o consomem. Segundo Ann Kaplan,

Nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um

complexo aparato do olhar e depois de domínio-submissão. (KAPLAN, 1995, p. 52)

Como o cinema pode ser considerado uma tecnologia do gênero, faz sentido pensar que, por muito tempo, a lógica seguida era de apenas casais heterossexuais. Louro (2008) reforça essa ideia, porque acredita que a sétima arte produz pedagogias de sexualidade sobre suas plateias por meio de um jogo de sedução e autoridade.

Assumo que os significados que se atribuem a identidades, jogos e parcerias sexuais são situados e disputados historicamente e, ao longo dos tempos, nos filmes, posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. (LOURO, 2008, p. 82)

O Código de Hayes foi um importante aparato para conter as demonstrações não-heterossexuais no cinema. De acordo com Caio César Silva Rocha e Danilo Pereira Santos (2014), o documento de códigos morais, criado em 1930 pelo político Will Hayes, foi utilizado entre 1934 e 1963. Tais regras desejavam controlar mensagens consideradas como negativas para a sociedade estadunidense nas produções do cinema. Algumas cenas eram reduzidas, como as de violência ou sensualidade entre casais heterossexuais. Outras eram totalmente proibidas, como a homossexualidade e transexualidade, por serem consideradas perversas.

Era uma série de normas de censura que proibia a nudez, adultérios, assassinatos, consumo de drogas e outras coisas consideradas “moralmente repugnantes” de serem explícitas na tela. Essas situações poderiam ser discretamente insinuadas, mas jamais mostradas aos olhos do público. Outras eram completamente proibidas, mesmo em situações sutis, como miscigenação racial, homossexualismo ou qualquer tipo de ofensa à religião. (SILVA, 2010, p. 60 *apud* ROCHA e SANTOS, 2014, p. 207-208)

Dessa forma, até a década de 1950 a sexualidade era muito mais sugerida do que explícita. Segundo Louro (2008), o cinema tinha a missão de conter os avanços, especialmente das mulheres, que assumiram postos de trabalho com a ida de seus maridos para a Segunda Guerra Mundial. No campo das relações homossexuais, as personagens LGBT eram tratadas de maneira inferiorizada, assumindo papéis satíricos ou então vilanescos. Segundo Rocha e Santos (2014), grandes atrizes de Hollywood, como Greta Garbo tinham sua homossexualidade ou bissexualidade apenas sugeridas nas entrelinhas. Já no filme *Rebecca – a mulher inesquecível* (Alfred Hitchcock,

1940), a governanta parece ser apaixonada pela sua ex-patroa. Sua personalidade é construída de maneira negativa, como uma mulher amargurada e até mesmo louca. No final da trama, acaba morta numa tragédia.

Na década de 1960, o Código de Hayes finalmente tem seu fim. Apesar de não haver mais regras de censura, contudo, a inserção de personagens LGBT ainda era tímida. Segundo Louro (2008), *De Repente, no Último Verão* (Joseph L. Mankiewicz, 1959) é considerado um dos primeiros filmes direcionado a grandes públicos a introduzir um personagem homossexual. Contudo, o homem gay foi construído como um vilão excêntrico e também teve um final no qual era morto. Tal qual a governanta de Rebecca – a mulher inesquecível, parecia haver o desejo de que o público torcesse para sua tragédia. Além disso, “é razoável assumir que a repetição de um desfecho trágico para quem se afasta das normas regulatórias da sexualidade tenha produzido efeitos” (LOURO, 2008, p. 86).

Com o impacto do movimento feminista e de grupos LGBT na década de 1970, as produções de cinema passam a se diversificar. As personagens desviantes vão perdendo o tom jocoso e cruel para ganhar personalidades mais complexas e, inclusive, com finais felizes. Segundo Rocha e Santos,

Apesar da maior visibilidade que as personagens homo/lesbo/bi/transsexuais tiveram a partir da década de 70, foi com a década de 2000 que essas figuras foram identificadas, descritas e inscritas levando-se em consideração a complexidade de subjetividades existentes que são temáticas do movimento LGBTTTIS. Problemas como a homofobia passaram a ser denunciados; além disso, a Sétima Arte mostrou-se favorável ao público LGBTTTIS, abordando assuntos como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e a doação homoafetiva. (ROCHA E SANTOS, 2014, p. 216)

Conforme Louro (2008), se antes percebia-se um movimento de deixar personagens LGBT nas margens, é cada vez mais comum vê-los ganhar personagens centrais e, eventualmente, histórias dignas. Complementam Rocha e Santos (2014, p. 217):

Antes apresentados nas telas como sujeitos desviantes, passíveis de punição, modelos não dignos de imitação, os estranhos familiares há algum tempo começaram a ser percebidos e concebidos em suas dimensões humanas, sociais e psicológicas.

Isso não significa, contudo, que a luta pela visibilidade e pela dignidade acabou. Na ficção seriada, a inserção de personagens LGBT deu-se um pouco mais tarde, na década de 1950. Segundo Almeida (2018), com base em

Stephen Tropiano (2002), a homossexualidade em séries de televisão passou a ser discutida no talk show *Confidential File* (1953-1959), que se referia ao personagem gay de forma sensacionalista. Já a primeira personagem lésbica surgiu nos anos 1960, no seriado *The Eleventh Hour* (1962-1964). Na trama, uma personagem com tendências lésbicas consulta-se com um psiquiatra e, no final, “cura-se”, tornando-se heterossexual.

Segundo Almeida (2018), os anos 1970 foram marcados por séries que tentavam explicar a homossexualidade por meio de tratamentos médicos, para aliviar o medo do público em tornar-se lésbica ou gay. Já na década de 1980 alguns personagens LGBT passaram a integrar as ficções seriadas como alívio cômico. O período também foi marcante por trazer, pela primeira vez, um casal lésbico com um tom não-negativo, na série *Heartbeat* (1988-1989). Nos anos 1990, as personagens LGBT tornam-se ainda mais recorrentes, possuindo, cada vez mais, papéis “normais”: todavia, isso não significa que os discursos do passado tenham acabado. Segundo Almeida,

Os anos 2000 trouxeram uma mudança visível para as mulheres lésbicas, que ganharam papéis mais visíveis e mais fixos nos seriados. Podemos ver [...] que o número de personagens cresceu, e o número de mortes destas personagens também. Há uma conformação aos padrões estéticos de narrativa, e a lésbica perde uma parte de seu caráter ameaçador. (ALMEIDA, 2018, p. 14)

É a partir de 2010 que a presença de personagens LGBT torna-se muito mais frequente, juntamente com histórias diversas: tanto as que trazem contornos trágicos quanto os que buscam dar-lhes dignidade. Para Almeida (2018), a mudança é reflexo de transformações sociais, com avanços na política em prol da comunidade LGBT. Assim, os casais homossexuais começam a se aproximar, cada vez mais, do enquadramento dado aos heterossexuais.

Como telespectadora de séries que possuem personagens lésbicas ou bissexuais, percebo que tais personagens, de fato, encontram-se mais presentes. Elas assumem diversas profissões: são médicas, policiais, estudantes, cientistas, guerreiras, professoras, psicólogas, até mesmo sobreviventes de apocalipse zumbi. Em alguns casos são, inclusive, mães de família – algo impensável na década de 1950. Esse é o caso, por exemplo, de Lena e Stef, da série do canal Freeform *The Fosters* (2013-2018). Elas são mães de uma família com cinco filhos – mesclando filhos biológicos e

adotados. Outro caso impensável para o início da inserção de personagens lésbicas na ficção seriada é o da personagem Kate, da série da Netflix *Everything Sucks!* (2018). Kate é uma adolescente e protagonista da obra, que mostra o seu descobrimento enquanto lésbica e a sua paixão por sua colega de escola, Emaline. O romance das duas tem um contorno positivo, mesmo que a homossexualidade, especialmente entre jovens, seja tabu na sociedade.

É interessante pensar, ainda, que em muitas das séries as mulheres lésbicas ou bissexuais são apresentadas em pares românticos: uma personagem não-heterossexual possui, com regularidade, uma parceira romântica, uma namorada, ou o desejo de namorar com outra mulher. Parece que lésbicas ou bissexuais solteiras, ou então que se relacionam com outras mulheres apenas com interesse em sexo casual, não existem.

Sobre a alta exibição de lésbicas e bissexuais como casais, há um ponto muito importante a ser levantado: ao mesmo passo que se observa um aumento real de personagens LGBT na ficção-seriada, nota-se, também, a recorrência da morte como desfecho para tais personagens. Tal padrão recebeu o título de *Bury Your Gays* que, traduzindo literalmente, significa “Enterre seus Gays”. Segundo Almeida (2018), o tema foi cunhado pelo site TV Tropes, que reúne tropos audiovisuais. Um tropo pode ser definido como um clichê televisivo, um discurso que se repete e, com isso, reitera seu significado. Os telespectadores das séries notaram a frequência na morte de personagens lésbicas, o que se configura em um tropo narrativo. Em muitos dos casos, inclusive, a morte da personagem tem alguma relação com sua parceira: seja na execução do ato, por vezes feito em frente ao seu par, ou na sua motivação. Esse é o caso da “primeira vítima do que veio a se tornar o *Bury Your Gays*. Julie, do seriado *Executive Suite* (1976-1977), morreu atropelada, indo atrás da mulher que amava” (ALMEIDA, 2018, p. 13).

Assumimos a pesquisa de Almeida (2018) como primordial para a execução deste trabalho. Seu estudo faz uma análise sobre a regularidade da morte de personagens lésbicas em séries televisivas norte-americanas dos anos 2010 até 2017 – bem onde é observado o *boom* tanto de personagens LGBT quanto a frequência de suas mortes. Por meio da sua pesquisa sobre as mortes nas séries dos Estados Unidos, ela observou que, na década de 2000, foram contabilizadas 26 mortes e, na década de 2010 (considerando 2018

como data final dessa contagem, por ser o ano da publicação do seu trabalho), o número cresce muito, com o total de 122 mortes. A autora relembra dois importantes casos que movimentaram os fandoms em críticas ao tropo: em 2002 a personagem Tara, de *Buffy, a Caça-Vampiros* (1997-2003), morre após um reencontro com sua namorada, Willow. A personagem é atingida por uma bala, inicialmente direcionada para Buffy. Já em 2016, na série *The 100* (2014-), Lexa também é vítima de uma bala perdida, após ter passado a noite com Clarke. Nos dois casos as personagens são mortas em frente a suas companheiras por tiros que não deveriam as atingir. Segundo Almeida (2018) no mesmo ano da morte de Lexa o site Autostraddle, organizado por editoras e jornalistas, publicou uma lista intitulada “Todas as 65 personagens lésbicas e bissexuais mortas na TV e como elas morreram”⁷. Até a data deste trabalho a lista conta com 209 mortes.

O *corpus* do trabalho de Almeida (2018) foi composto com a morte de 104 personagens lésbicas. Ao observar características da cena, como a presença de homens ou das companheiras das personagens, bem como se a morte ocorria como uma forma de punição ou após um momento feliz, a autora encontrou seis tipos de séries de mortes: Assassinato, Suicídio, Sacrifício, Natural, Acidente e Indefinido. Por ser o tipo com o maior número de mortes registradas, Assassinato ganhou subtipos: Tiro, Lâmina, Golpes na Cabeça, Asfixia, Veneno, Indefinido e Outro. Além disso, ela constituiu diferentes categorias de análise para esses tipos de morte: Soberania, Repetição, Linguagem Falocêntrica (com a subcategoria Silêncio), Derramamento de Sangue e Consciência.

As diferentes mortes possuem significados distintos. Por exemplo, matar com um tiro é um jeito rápido de acabar com uma personagem, como se ela fosse descartável. Almeida (2018) relaciona esse subtipo de morte com o conceito de falocentrismo de Butler (1990), de que a lésbica, aquela que é impensável dentro do sistema que coloca o falo no centro, deve ser excluída.

Este corte abrupto na vida destas mulheres se relaciona com as regulações deste sistema, onde o que não é heterossexual é seccionado. Entretanto, a peça mais interessante deste subtipo é visível quando observamos quem matou estas mulheres: o maior subtipo, dentro da maior série, é marcado em sua grande maioria por

⁷ Disponível em: <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>

mulheres que foram mortas por homens. O sistema utiliza-se da ferramenta que está totalmente regulada dentro do seu regime, o homem, para punir o “não-ajustável” (ALMEIDA, 2018, p. 47)

Tanto os subtipos Golpes na Cabeça quanto Asfixia mostram o desejo continuado para matar determinada personagem. Ou seja, é necessária uma repetição daquele ato para findar a vida do desviante. Todavia, em Golpes na Cabeça, a violência é ainda mais explícita, fazendo uso do sangue. A morte do casal Lucy e Alice, de *American Horror Story* (2011-), é um exemplo trazido por Almeida (2018). As duas são mortas pelo ex-marido de Lucy, que as assassina com marretadas.

Até as cenas de morte que são consideradas menos danosas possuem suas significações negativas e que contribuem para a regularização e normalização da morte de lésbicas. Por exemplo, em cenas do tipo Sacrifício, a morte da lésbica mostra-se como algo que engrandece a sua personagem, geralmente motivada por um bem maior ou pela sua companheira. Esse é o caso de Helena, de *Warehouse 13* (2009-2014), na qual ela morre como uma mártir a fim de salvar a vida de seus amigos e de sua parceira, Myka, da explosão de uma bomba – inclusive, morre despedindo-se de sua parceira. “A questão levantada aqui é que, neste contexto, ser ‘melhor do que os outros’ não fez diferença para as personagens desta série de mortes, afinal, elas morreram da mesma forma” (ALMEIDA, 2018, p. 44). Já no tipo Natural, segundo Almeida (2018), apesar da morte ser de uma maneira mais pacífica ela ainda acontece e, ademais, geralmente relaciona-se com personagens que pouco aparecem durante a trama. Vale destacar, também, o tipo Indefinido, quando a morte foi causada de propósito, mas o espectador não sabe como. É o caso de Natalie, de *Siberia* (2013-), que é encontrada congelada na neve, sem nenhuma explicação além. “Aqui não falamos apenas de um silêncio de fala, mas de toda a existência destas personagens. A repressão age enquanto estratégia [...] pois a fala dela já não era respeitada” (ALMEIDA, 2018, p. 50).

Por meio da sua análise, Almeida (2018) percebe três estratégias necropolíticas para dar fim ao corpo lésbico. A primeira é a Diferenciação, ou seja, evidencia-se que a lésbica é diferente do que é normal e, portanto, é segregada. Ao se afastar dos ideais heterossexuais, a lésbica merece uma Punição, que é um meio regulador e constante de corrigir aquilo que é escapa

às normas. Por último, o Silenciamento “apaga a existência política de quem não fala ou não lhe é permitido a fala” (ALMEIDA, 2018, p. 56). A lésbica deve ser invisibilizada, para que não contamine os demais.

Conforme vimos ao longo desse capítulo, que traz tanto conceituações teóricas sobre sexualidades quanto informações referentes à inserção de personagens LGBT, especialmente lésbicas, no meio audiovisual, o que acontece no plano real influencia no ficcional – e vice-versa. Em ambos os casos, os corpos desviantes tentam ser apagados. Esse apagamento pode tomar uma forma direta, com a morte em si, ou uma forma indireta, com o silenciamento, a falta de representatividade e de representação de pessoas LGBT. Todavia, algo é certo: por mais que as estratégias para eliminar por completo a existência dos corpos “minoritários” e “anormais” existam, elas não dão conta de finalizar esse objetivo que é, acima de tudo, uma fantasia.

Observar a evolução da inserção de personagens LGBT, especialmente das lésbicas, na ficção seriada é o que me motivou a escrever esse trabalho. *San Junipero* é uma das representantes de séries que trazem personagens lésbicas e é de meu interesse nesse estudo refletir se o que se apresenta no episódio reitera estereótipos ou quebra paradigmas – ou, quem sabe, faça os dois. No próximo capítulo tratarei, portanto, sobre a história de *San Junipero*, bem como apresentarei a metodologia para a análise final desse trabalho.

4 *BLACK MIRROR*, *SAN JUNIPERO* E METODOLOGIA

Diante do tropo narrativo *Bury Your Gays*, que traz finais trágicos para personagens e casais LGBT, além do maior número desses personagens em narrativas audiovisuais, escolhi como corpus de análise para este trabalho o episódio *San Junipero*, da série *Black Mirror*, que tem como protagonistas o casal Yorkie e Kelly. A intenção é realizar uma análise fílmica do episódio, pois entendemos que, por mais que *Black Mirror* seja um produto de ficção seriada, a sua produção a partir da compra pela Netflix tornou-se mais aproximada do formato cinematográfico. Neste capítulo iremos abordar a história e o estilo característico de *Black Mirror*, e também apresentar o enredo de *San Junipero*. Ao final, apresentaremos a metodologia de análise que será realizada no último capítulo deste estudo.

4.1 O estilo *Black Mirror* de narrativa

Black Mirror é uma série que aborda temas que envolvem tecnologia e sociedade com um teor predominantemente sombrio e pessimista. Criada em 2011 pelo jornalista e crítico televisivo Charlie Brooker, o produto originalmente foi produzido para o canal de televisão britânico *Channel 4*. Todavia, em 2015, a produtora e distribuidora Netflix comprou os direitos autorais da série. Atualmente *Black Mirror* conta com cinco temporadas, um especial de Natal e um episódio interativo, todos disponíveis na Netflix, sendo que a partir da terceira temporada, veiculada em 2016, a produção da obra passou a ser feita pelo serviço de *streaming*. Até o momento da publicação deste trabalho não foi confirmada a renovação para a sexta temporada da série.

Seja pelo seu estilo de serialização, seja pelas suas histórias, *Black Mirror* é apontada como uma série diferenciada. A respeito de seu formato, ela apresenta histórias aparentemente independentes entre si, possibilitando, portanto, que os episódios sejam vistos em uma ordem aleatória. Ao contrário do seriado, no qual as histórias não possuem relação, mas os personagens mantêm-se fixos, *Black Mirror* muda o seu elenco de capítulo para capítulo. Conforme visto na primeira parte deste trabalho, Machado (2010) traz o conceito de episódios unitários, que se aplica à *Black Mirror*. O que mantém a

unidade à série, portanto, não são os personagens e suas histórias, mas a temática do produto, que é o uso das tecnologias pela sociedade em histórias tensas e com reviravoltas de enredo. Apesar de chamar atenção por esse formato, *Black Mirror* não é a primeira obra de ficção seriada a trazer esse estilo. Conforme mencionado por César Biéguas Faquin (2018), Charlie Brooker inspirou-se na série *The Twilight Zone* (Rod Serling, 1959-1964), que trazia episódios sem ligação entre si, somente com a mesma premissa de abordar previsões futuristas com questionamentos ao final dos episódios, além de reviravoltas durante os mesmos.

A intenção do *showrunner* de *Black Mirror* é promover reflexões e críticas aos usos que a sociedade faz das tecnologias por meio do seu exagero. Apesar de mostrar, muitas vezes, aparatos impensáveis para o nosso período corrente, como dispositivos que registram tudo o que vemos e escutamos (episódio *The Entire History Of You*) ou dispositivos que permitem que acessemos as memórias de outra pessoa (episódio *Crocodile*), as discussões evocadas pela série são atuais. A exemplo disso, temos episódios que falam sobre redes sociais, midiatização de eventos pelo jornalismo, aplicativos de namoro, vigilância, discursos de ódio nas redes, vida após a morte etc. Para Faquin, *Black Mirror*

Dialoga com o gênero de distopia ao retratar e problematizar situações que extrapolam questões banais, como a relação entre o homem, tecnologia e mídias. Longe de se tratar de uma idealização, *Black Mirror* enfatiza questões como o medo, a angústia e o controle em sociedades essencialmente tecnológicas (FAQUIN, 2018, p. 55)

Além disso, segundo Ethiene Ribeiro Fonseca e Tatiana Güenaga Aneas (2018), a narrativa de *Black Mirror* faz uma revisitação do gênero melodrama. As autoras citam Jean-Pierre Esquenazi (2011), que levanta a ideia de que as séries da televisão norte-americana fazem releituras de melodramas clássicos em suas narrativas, apropriando-se de características do gênero e as modificando. Além disso, com a contribuição teórica de Ben Singer (2001), elas apresentam cinco fatores do melodrama. Características como emoção exacerbada, tramas complexas e sensacionalismo por meio da fantasia e exagero da vida real são vistas tanto em melodramas clássicos quanto em *Black Mirror*. A reapropriação da série acontece na identificação do público com o protagonista, que nem sempre acontece, pois ao contrário dos melodramas

clássicos os personagens de *Black Mirror* possuem personalidades dúbias. Outro ponto importante é, a polarização moral entre o bem e o mal, comum no melodrama clássico, é subvertido em *Black Mirror*, já que não fica explícito essa diferença nos episódios. Por fim, o melodrama costuma ter finais felizes – o que está bem distante do estilo *Black Mirror*.

A migração do *Channel 4* para o serviço de *streaming* Netflix trouxe mudanças para o modo no qual *Black Mirror* é produzida, bem como alterações na sua recepção. A troca de plataforma possibilita que os episódios sejam vistos conforme o desejo do espectador, ou seja, não é necessário esperar uma semana para ver outro capítulo da série. Nesse sentido, é possível “maratonar” o título, ou seja, vê-lo em sequência. Ainda, com a ausência de blocos comerciais, o público pode ter uma fruição contínua do episódio, pausando-o segundo a sua vontade.

Nesse sentido, como não há mais pausas para comerciais, também não se faz necessário ganchos no meio do episódio – ao contrário dos episódios das duas primeiras temporadas, que foram veiculados originalmente na televisão. Essa mudança possibilita, conforme Faquin (2018), que a série aproxime-se do formato fílmico. Sendo assim, *Black Mirror* configura-se como um produto híbrido, pois une características da televisão com o cinema. Contudo é importante lembrar que, conforme vimos em Silva (2014) no primeiro capítulo, a série, por não ser exibida no cinema, disputa a atenção do espectador com outros dispositivos móveis. O fenômeno da *second screen* exige que o programa se esforce ainda mais em captar a atenção do espectador, e a aparente tática de *Black Mirror* é fazer isso por meio de seus enredos complexos e reviravoltas.

Outra mudança proveniente da migração para a Netflix refere-se ao público que, se antes estava mais restrito aos britânicos, agora passa a ter escala mundial. Portanto, a série precisa abordar temas ainda mais universais. Vale relembrar a contribuição de Jost (2012), que diz que as séries estadunidenses fazem uso de lugares comuns na sociedade ocidental, para que seu conteúdo seja apreendido indiferentemente da nacionalidade daquele que está a assistir a obra. Com mais pessoas consumindo *Black Mirror*, começam a circular nas redes diversas teorias que tentam desvendar o estilo característico de Charlie Brooker. Destaco aqui, conforme vimos com Silva

(2014) na primeira parte desse estudo, que a presença do *showrunner* possui bastante relevância para a ficção seriada, pois é essa a figura responsável por dar uma unidade de sentido ao produto. No sentido de decifrar os possíveis mistérios de *Black Mirror*, Faquin (2018) evoca o conceito de cultura da convergência de Henry Jenkins (2008), pois há uma participação dos espectadores em diversas mídias elaborando explicações para os episódios.

Um das características que surgem com a mudança de produção é a presença de episódios ainda mais tecnológicos, fazendo uso frequente de dispositivos de cópia de consciência. Segundo Faquin, “É *White Christmas* que inaugura a discussão a respeito de cópias de consciência, chamado de *cookies*. Estes *cookies* são a representação digital de um indivíduo em um aparato tecnológico” (2018, p. 77). Para o autor, o mencionado especial de Natal, veiculado em 2014, é um marco da produção de *Black Mirror*, pois é o último episódio produzido para a televisão, e o primeiro a abordar tecnologias de consciências digitais, que são vistas em outros episódios, como *USS Calister* e *Rachel, Jack and Ashley Too*. O episódio tema desta pesquisa, *San Junipero*, também tem seu enredo centrado no uso dos *cookies*, e é sobre ele que discutiremos a seguir.

4.2 A história de *San Junipero*

San Junipero, dirigido por Owen Harris e escrito por Charlie Brooker, é o quarto episódio da terceira temporada de *Black Mirror*, portanto integra a primeira leva da produção do *showrunner* para a Netflix. Após *White Christmas*, ele é o segundo episódio a trazer a ferramenta dos *cookies*. A tecnologia que marca esse episódio é a cópia de consciências dos humanos para um sistema de nuvem, no qual os indivíduos podem seguir existindo mesmo após a sua morte no mundo real. Para quem ainda é vivo, a tecnologia funciona como uma terapia de imersão nostálgica, que busca ajudar no tratamento das pessoas que fazem seu uso. As consciências das pessoas são transportadas para *San Junipero*, uma cidade litorânea conhecida pelo seu teor festivo. As cópias que lá vivem são divididas entre as pessoas que efetivamente já morreram e por aqueles que estão fazendo testes, a decidir se farão a passagem para a cidade ou não. Nesse último caso, o tempo de visita à

San Junipero é restrito por cinco horas semanais. Outras características do universo ficcional de *San Junipero* são a possibilidade de escolher em que década se deseja viver, além de se o indivíduo prefere sentir ou bloquear dores físicas. É importante ressaltar que essas informações são fornecidas ao espectador ao longo do episódio, configurando as clássicas reviravoltas de roteiro de *Black Mirror*.

Em *San Junipero* conhecemos Yorkie (Mackenzie Davis) e Kelly (Gugu Mbatha-Raw) – o primeiro casal homossexual de *Black Mirror*. As duas personagens possuem personalidade do tipo esférica, portanto complexas e imprevisíveis, o que integra o movimento observado por Candido (2011) nas produções do gênero dramático, conforme já referido no capítulo 1. Na vida real, Yorkie sofreu um acidente aos 21 anos, que resultou na sua tetraplegia. Quando revelou aos seus pais que era lésbica, eles a recriminaram, afirmando que não desejavam uma filha lésbica e que isso não era natural. Yorkie, então, pegou seu carro, dirigiu de forma desgovernada e acidentou-se. Restrita durante toda a sua existência a uma cama de hospital, sem a visita dos pais fortemente religiosos, ela tem em *San Junipero* a oportunidade de viver uma vida que nunca esteve ao seu alcance.

Já a história de Kelly é diferente. Fora do sistema de *San Junipero* a personagem levou uma vida heterossexual padrão: casou-se com o homem que amava, teve uma filha e viveu seu casamento por 49 anos. Conforme destacado pela própria personagem, apesar de amar seu marido e tudo o que viveu com ele – desde os momentos de paixão até os períodos de brigas e ócio -, ela sentia atração por outras mulheres. Contudo, por estar em um relacionamento monogâmico heterossexual, não viveu essas experiências – até a morte do seu marido, quando ela já era idosa.

Portanto, para Kelly, o seu desejo em *San Junipero* é aproveitar o resto da sua vida num corpo jovem, belo e sadio para, depois, morrer “normalmente” e juntar-se a sua filha e seu marido na incógnita que é a vida após a morte. Ali, ela pode viver relações sexuais casuais, tanto com homens quanto mulheres. Com histórias distintas, as protagonistas do episódio possuem diferentes objetivos em *San Junipero*, que causam o embate principal da trama. Elas se conhecem lá enquanto ainda vivem o mundo real, mas diferentemente de Yorkie, Kelly quer morrer “de vez”.

Elizabeth Bastos Duarte (2016) explica que, ao passar do tempo, “centenas de produções midiáticas (...) têm buscado inspiração nos contos populares ou maravilhosos, dito de outra forma, em narrativas que vêm sendo contadas e recontadas no correr do tempo” (p. 316). *San Junipero* parece ser a releitura tecnológica e lésbica de histórias amorosas que o público já conhece. Um romance impossível, de duas pessoas que não podem ficar juntas e que enxergam na morte uma resolução para seus problemas: esse pode ser tanto o enredo base de *San Junipero* quanto a releitura do clássico de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. De acordo com Maria Thereza Toledo (2013), a obra renascentista é um dos grandes exemplos de amor romântico, e relaciona-se com nosso objeto de estudo: as emoções – seja o amor ou a paixão – são valorizadas e norteadoras das ações das protagonistas que, por mais que hesitem (esse é o caso de Kelly), escolhem fazer o que for necessário para “viverem felizes para sempre” – inclusive “abandonar” suas famílias, tal qual *Romeu e Julieta*.

Esse romance vivido pelas personagens, por mais que aconteça em um casal lésbico, carrega características do amor pensado para a ótica heterossexual. Segundo as contribuições de Ana Maria Sofia Neves (2007), o mito do amor romântico é alimentado especialmente para as mulheres, que desde os contos de fadas apreciados na infância depositam no casamento a esperança de uma vida plena e feliz. Refletindo sobre casos heterossexuais, a autora explica que, enquanto o papel masculino detém maior racionalidade, o papel feminino relaciona-se com a emoção, com o cuidado pela manutenção da relação.

Portanto, em um casal onde não há homens, pode-se inferir que as duas mulheres juntas alimentam essa busca por um amor intenso, resultando em um sentimentalismo exacerbado. Ao se apropriarem dessa lógica heterossexual, Yorkie e Kelly subvertem o conto romântico heterossexual. Como lembra Louro (2004), elas fugiram à rota normal, que seria a do desejo sexual voltado exclusivamente para o sexo oposto. Contudo, por mais que possibilite a realização desse romance, é importante destacar que o episódio também mostra as consequências advindas de um amor que não segue a heterossexualidade compulsória. Conforme Rich (2010), uma das formas de

negação da sexualidade lésbica é a punição, e é isso que ocorre com Yorkie, ao ser rejeitada pela família.

Já Kelly, por mais que sentisse desejo por outras mulheres, silenciou-os em detrimento do seu casamento heterossexual, que a oferecia estabilidade e uma vida segundo as normas. Como já citamos neste trabalho, por mais que, aparentemente, a personagem seja conscientemente bissexual, as contribuições teóricas de Rich nos fazem refletir até que ponto o vínculo com a heterossexualidade compulsória não impediu ou retardou a sua vontade de viver o amor e o prazer lésbico – especialmente por ser “duplamente outsider”. Segundo Lorraine Bethel (*apud* Rich, 2010, p. 41), assumir mais uma identidade odiada carrega um peso conseqüentemente ainda maior, pois, além da sua sexualidade desviante, Kelly também é uma mulher negra.

Num contexto onde o tropo *Bury Your Gays* mais matou personagens lésbicas – segundo a pesquisa de Almeida (2018), de 2010 a 2018 foram 122 mortes -, *San Junipero* traz um paradoxo. Por mais que, de fato, Yorkie e Kelly integrem essa repetição, elas também a modificam. Como destacado no site TV Tropes (tradução nossa),

“San Junipero” fornece uma subversão única na qual o casal Yorkie e Kelly morrem, mas suas mortes garantem que eles alcancem a imortalidade através de suas mentes sendo carregadas para um mundo virtual. Como resultado, elas conseguem viver juntas por toda a eternidade como casal casado e têm um final feliz.⁸

Consideramos relevante indicar que, em uma entrevista para o portal Entertainment Weekly⁹, Charlie Brooker revelou que o roteiro original do episódio tratava-se de um casal heterossexual mas, como o casamento homossexual não era legalizado no principal período do episódio, ou seja, 1987, ele resolveu fazer essa mudança para trazer uma camada a mais de reflexão. Além disso, o episódio é considerado pelos fãs como o primeiro a trazer um final agriçoce, ou até mesmo feliz, para a série. Essa teoria é confirmada pelo roteirista que, em entrevista ao portal inews UK¹⁰, disse que *San Junipero* quebrou regras pré-estabelecidas, e

⁸ Texto original: ““San Junipero” provides a unique subversion in which the female couple, Yorkie and Kelly, both die but their deaths ensure that they achieve immortality through their minds being uploaded into a virtual world. As a result, they get to live together for eternity as a married couple and get a happy ending.” Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>

⁹ Disponível em: <https://ew.com/article/2016/10/23/black-mirror-postmortem-interview-season-3/>

¹⁰ Disponível em: <https://inews.co.uk/culture/television/black-mirror-charlie-brooker-san-junipero-521090>

que isso foi uma decisão consciente sua. Brooker também afirmou que o episódio mostra como é possível fazer um episódio de *Black Mirror* que seja edificante.

Com a maior nota crítica no site IMDB referente à terceira temporada, recebendo 8,7 estrelas, *San Junipero* pode ser considerado um sucesso. Além da aceitação pelos fãs, o episódio recebeu importantes prêmios, como as categorias Melhor Filme Feito para TV e Melhor Roteiro em Minissérie ou Filme Feito para a TV no Emmy Awards 2017. Ainda, foi reconhecido pela premiação da ONG *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (GLAAD)*, o *GLAAD Media Awards*. No prêmio, que bonifica representações de comunidades LGBT na mídia, *San Junipero* venceu na categoria Melhor Episódio Individual.

4.3 Metodologia: a análise fílmica

Com os apontamentos acima podemos perceber que os episódios de *Black Mirror* aproximam-se do formato e da narrativa cinematográfica por não preverem mais ganchos internos para a chamada de blocos comerciais. Além disso, ao levar em conta sua duração de 61 minutos, tempo suficiente para ser considerado um longa-metragem, consideramos que a análise do tipo fílmica configura uma estratégia efetiva para estudarmos o episódio.

Antes de tudo é importante diferenciar análise de crítica. Conforme Manuela Penafria (2009), a crítica tem o objetivo de avaliar uma obra, submetendo-a a um juízo de valor, por mais que possa, de fato, fazer uso de estratégias de análise. A principal intenção de um analista, por outro lado, não é de atribuir um veredito positivo ou negativo para um produto, mas sim de analisá-lo em profundidade. Analisar pressupõe, primeiramente, decompor os elementos constitutivos da obra, como som, imagem e estrutura, para, depois, uni-los novamente, fornecendo uma possível interpretação. Francis Vonoye e Anne Goliot-Lété (2002) contribuem para essa explicação:

A escrita do roteiro, a decupagem técnica, a filmagem, a montagem e a mixagem constituem as etapas de um processo de criação de fabricação de um produto. A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 12)

O analista precisa ter um objetivo com sua análise, ou seja, perguntar-se o que deseja extrair de determinada obra. Por exemplo, a minha intenção é

analisar especificamente a construção do romance entre Yorkie e Kelly. Independente do objetivo, é indicado que o analista reveja diversas vezes o seu objeto, mas não com o olhar de um espectador, que se deixa levar pela obra, e sim com uma observação analítica, atenta aos detalhes e, se possível, distante de emoções. Como lembra Jacques Aumont e Marie Michel (2004), assistir a um filme é uma atividade submersiva, portanto é necessário ter cuidado com essa sedução provocada pelas imagens em movimento assistidas, de forma geral, em um ambiente confortável e escuro.

A pessoa que faz a análise pode fazê-la considerando a totalidade da obra ou excertos da mesma. No caso deste trabalho, escolhi cinco trechos de *San Junipero* que, segundo minha avaliação, relacionam-se com a construção do romance entre as protagonistas. Para chegar a esses cinco fragmentos o episódio foi assistido repetidas vezes, selecionando as principais cenas consideradas como construtoras de sentidos da relação existente entre o casal. O que norteou a minha busca foi a escolha por partes da obra que simbolizassem o início do relacionamento, o seu aprofundamento, a existência de conflitos e suas resoluções.

Para interpretar tais excertos, além da descrição das cenas, dos diálogos e da trilha sonora, farei uso de fotogramas que, segundo Aumont e Michel, ajudam a “estudar parâmetros formais da imagem como o enquadramento, a profundidade de campo, a composição, a iluminação – até os movimentos de câmara” (2004, p. 74). As imagens possuem alto teor denotativo e conotativo e devem ser vistas a partir de táticas descritivas e interpretativas, tomando cuidado para não exagerar nesses polos pois, como relembra Vanoye e Golliot-Léte, o filme é “o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (2002, p. 15). Façamos, pois, a análise fílmica de *San Junipero* a seguir.

5 ANÁLISE DO ROMANCE LÉSBICO EM *SAN JUNIPERO*

A partir das reflexões feitas nos capítulos anteriores, iniciarei a análise fílmica de *San Junipero*, com foco na construção do romance lésbico entre as protagonistas, Yorkie e Kelly. Foram escolhidos cinco fragmentos que dão conta das etapas de tal relacionamento, como a forma em que elas se conheceram e o aprofundamento dos seus sentimentos, bem como conflitos e resolutivas essenciais para a trama. Para ajudar a leitora ou leitor na visualização das personagens, relembro que Yorkie é branca, tem cabelos médios e lisos, enquanto Kelly é negra e tem longos cabelos cacheados.

O primeiro trecho escolhido acontece entre os 7 minutos e 22 segundos até 8 minutos e 57 segundos do episódio. Ele foi escolhido para esta análise por mostrar uma das primeiras investidas sexuais do casal, além de conter diversas características que, já no início da obra, dão pequenas dicas sobre a personalidade individual das personagens. Por se tratar de uma cena de dança, esse fragmento ganha mais uma camada de profundidade, afinal momentos desse tipo são corriqueiros no imaginário da sociedade sobre romances. O audiovisual corrobora para tal: basta lembrar de cenas de danças famosas, como com a música *Time of my life*, no filme *Dirty Dancing – Ritmo Quente* (Emile Ardolino, 1987) ou na clássica animação da Disney, *A Bela e a Fera* (Gary Trousdale e Kirk Wise, 1991).

Imagem 1: A primeira dança





Fonte: Netflix, *Black Mirror*, Temporada 3, Episódio 4

No excerto acima vemos Kelly e Yorkie conversando na mesa de bar de uma boate, chamada Tuckers. Vale lembrar que, antes desse trecho, elas haviam se conhecido há pouco, quando Kelly estava evitando um homem que anteriormente tivera se relacionado em *San Junipero*. Ela usou Yorkie para improvisar uma desculpa para não conversar com o rapaz, chamado Wes - sem saber que Yorkie a estava observando desde antes de entrar na Tuckers. De volta ao trecho de análise, a música *Fake* (Alexander O'Neal, 1987), começa a tocar na boate, logo após Kelly dizer que Yorkie deveria comemorar a sua primeira noite em *San Junipero*. Entusiasmada, Kelly diz: “precisamos dançar essa”.

Yorkie olha para os lados e pergunta se elas dançariam a canção juntas. Kelly diz que sim e Yorkie retruca, afirmando que não é “muito de ir à pista”. Kelly diz para Yorkie não se limitar e, enquanto isso se levanta do seu banco. Mesmo com sua terceira negativa, Kelly puxa Yorkie de seu lugar. Tentando tranquilizá-la, Kelly diz para ela a acompanhar, já que Yorkie afirma ter medo de “pagar mico”. Yorkie é trazida para o meio da pista de dança, que está cheia de outras mulheres e homens. Kelly diz para Yorkie a imitar, e Yorkie dá sinais de que está começando a perder a vergonha: mesmo com movimentos duros, em comparação ao seu par, ela começa a sorrir. Na sequência, Kelly a puxa para perto, e a câmera, que antes estava em planos médios, aproxima-se dos rostos das protagonistas.

O rosto de Kelly preenche a tela, encarando Yorkie de forma sensual. Vemos, então, a reação dessa última, que troca o sorriso tímido por uma cara surpresa e claramente desconfortável. Ao mesmo tempo, a música de fundo começa a se tornar abafada, e é substituída por uma trilha com sintetizadores de ares melancólicos. Aqui, vê-se um efeito de ligeiro *slow motion*, e Yorkie começa a avaliar o seu entorno: vê Kelly na sua frente, dançando para ela, e também vê mulheres dançando na volta e olhando para ela. Cada vez mais

desconfortável, ela sai da pista de dança. Kelly, como estava dançando despreocupadamente, só nota sua saída depois – é quando a música retorna e, então, ela sai à procura de Yorkie.

Esse primeiro trecho nos introduz às personalidades das protagonistas. Yorkie usa tons claros, mesclando rosa e azul bebê, enquanto Kelly veste um casaco roxo e colares brilhantes. A primeira tem o cabelo baixo, não usa maquiagem perceptível e está de óculos – que, por mais que aparentem ser de grau, não possuem grau nenhum, conforme revela durante o episódio. Já a segunda está com um batom rosa e cabelos cacheados esvoaçantes, combinando com sua postura corpórea, muito mais maleável do que Yorkie, que anda e dança de maneira rígida.

Conforme vimos em Brait (1985), a caracterização das duas reflete como elas são por dentro, ou seja, os seus exteriores falam sobre os interiores. Acrescenta-se, aqui, o conceito de Candido (2011), chamado de convencionalização, pois as características das personagens são escolhidas para que façam sentido com suas existências fictícias. Yorkie, apesar de idosa na vida real¹¹, teve sua vida estagnada aos 21 anos, e viveu presa a uma cama de hospital. Portanto, faz sentido que ela não saiba dançar, pois não teve muita oportunidade para tal; e também é compreensível que ela movimente-se de forma dura, já que, fora dali, ela é tetraplégica. Sua apreensão em dançar com Kelly evoca o medo de uma possível lesbofobia: ela tem receio de dançar com outra mulher e, quando nota Kelly investindo sexualmente nela, passa a reparar nas mulheres em volta, que podem atraí-la ao mesmo passo em que a assustam.

Enquanto isso, é Kelly quem toma a iniciativa: desenvolta, ela é insistente, e tenta ensinar Yorkie a como se comportar na boate. É ela que tira Yorkie da sua zona de conforto, e também é ela que vai atrás da parceira após essa abandoná-la na pista de dança, demonstrando tanto interesse como preocupação por Yorkie. É significativo pensar nos movimentos de fuga de Yorkie: o seu corpo estranho (LOURO, 2004) foi marcado, literalmente, com as consequências da sua sexualidade. Para ela, há uma possibilidade real de que algo ruim aconteça ao dançar com outra mulher, enquanto que para Kelly, que

¹¹ A idade real de Yorkie não é revelada ao espectador, mas com informações do enredo estima-se que, fora do sistema de *San Junipero*, ela tenha em torno de 60 anos.

viveu até os 73 anos fora do sistema de *San Junipero* e conseguiu observar o mundo fictício do episódio avançar em questões de preconceitos contra LGBTs, esse medo já é algo superado há tempos.

A ambientação da boate traz o clima dos anos 1987, seja pela decoração da mesma, pela roupa das pessoas ou pela trilha sonora. O ambiente é escuro, iluminado pelas luzes neon, que perpassam tons de roxo, azul e rosa. É interessante notar que, nas vezes em que Yorkie ocupa a tela, especialmente após seu desconforto frente à investida de Kelly, ela é iluminada predominantemente pelo azul – em inglês, a expressão *feeling blue* significa sentir-se triste. Ela contrasta com o lugar, cheio de pessoas dançando de maneira animada. Yorkie, alta e rígida, é uma *outsider* ali: ela não encaixa com aquele cenário, e isso fica notável. Por mais que a câmera faça um jogo de movimentar-se entre as protagonistas, mostrando um pouco de cada uma, é como se estivéssemos acompanhando o ponto de vista de Yorkie. Mesmo que seja um ser ficcional, como lembra Brait (1985), sentimos empatia pela personagem, compartilhamos do seu incômodo.

É importante mencionar, também, a música que toca nesse trecho. Em *Fake*, Alexander O'Neal canta uma música sobre uma mulher falsa, que muda seu estilo todos os dias. No refrão, ele diz: “Você é uma farsa, baby, você não pode esconder. Sei como eu sei porque eu consigo sentir”¹² (tradução nossa). Conforme vemos durante o episódio, Kelly possui um estilo mais chamativo e gosta de passear entre as décadas da tecnologia de imersão – seria possível que essa música estivesse a nos dar uma revelação sobre sua personalidade?

Pensando em uma estrutura heterossexual, Neves (2007) afirma que “os estereótipos tradicionais de gênero designam os homens como assumindo um papel pró-activo na iniciação das relações e as mulheres [...] aceitando ou recusando as investidas masculinas” (p. 613). É curioso pensar que, neste trecho analisado, é Kelly que toma toda a ação, inclusive de forma veemente: ela que chama Yorkie para a pista de dança, que a puxa pelo braço, seja para levá-la da cadeira, para levá-la para a pista ou para aproximar o corpo da sua parceira ao seu. Mesmo que Yorkie possua interesse em Kelly, ela não demonstra se sentir à vontade frente a esses convites.

¹² Texto original: “You're a fake, baby, you can't conceal it. Know how I know 'cause i can feel it”.

Yorkie, como a lésbica impensável (BUTLER, 1990 *apud* ALMEIDA, 2018), como o indivíduo que ousou tomar caminhos desviantes da norma (LOURO, 2004), carrega na sua vivência o trauma de não ter sido aceita pela própria família e por ter a sua existência apagada (RICH, 2010), portanto a sua própria sexualidade ainda é algo difícil de lidar. Louro (2015) nos lembra que a identidade de gênero e sexual adquire uma rigidez nas sociedades modernas, e é possível fazer um paralelo dessa rigidez com a rigidez que atinge o corpo de Yorkie no mundo real, como uma tetraplégica, e no mundo virtual, como uma mulher que possui seus movimentos físicos novamente, mas é muito tímida e amedrontada para se mostrar ao mundo – especialmente para outras mulheres, que caracterizam o seu desejo, esse que é visto como anormal. Enquanto isso, Kelly lida melhor com sua própria vontade, pois além de ter vivido um mundo diferente de Yorkie, ela teve tempo de entender as suas necessidades e colocá-las em prática. Portanto, nesse primeiro momento do relacionamento das duas, é compreensível que quem tome uma atitude ativa seja Kelly, por mais que o interesse seja compartilhado pelas duas.

O segundo fragmento para análise é contemplado entre 20 minutos e 48 segundos e 23 minutos e 39 segundos do episódio. Nesta cena, assistimos a uma conversa entre as protagonistas após a sua primeira transa juntas, que acontece na segunda vez em que elas se encontram na cidade virtual. Para compreensão do leitor, é importante lembrar que, antes desse trecho escolhido, Yorkie vai atrás de Kelly no Tuckers. Tímida, ela pede ajuda para Kelly, pois não sabe como iniciar qualquer tipo de ato afetivo-erótico. Kelly, então, a convida para a sua casa. Esse excerto foi escolhido por se configurar como um resultado direto da confiança conquistada por Yorkie para ir atrás de Kelly. Além disso, o relacionamento sexual configura-se como uma interação chave de um romance – e, para Yorkie, o sexo tem uma complexidade a mais, pois ela era virgem. Por último, é nesse fragmento que Kelly fala pela primeira vez do seu falecido marido. Como veremos ao longo da análise, o seu relacionamento anterior influencia no relacionamento atual com Yorkie.



Fonte: Netflix, *Black Mirror*, Temporada 3, Episódio 4

Um quarto escuro, com iluminação provinda da noite e o barulho das ondas. Yorkie e Kelly estão deitadas na cama, lado a lado, sem roupa, apenas com o cobertor cobrindo seus corpos. O fragmento inicia com Kelly perguntando à Yorkie se ela já havia transado com uma mulher antes – ao mesmo tempo, ela afirma que isso não foi uma crítica, porque o sexo “foi bom para caralho”. Yorkie, com o rosto sério, revela que nunca transou: nem com outra mulher, nem com outra pessoa, de modo geral. Kelly reage com leve espanto e, sorrindo, Yorkie diz: “você me deflorou”.

Como anteriormente no mesmo episódio Yorkie havia dito à Kelly que tinha um noivo, essa última pergunta sobre ele. Com o rosto levemente triste, Yorkie diz ser complicado, e Kelly concorda. Com um ar curioso e ingênuo, Yorkie pergunta para Kelly quando ela havia descoberto que gostava de mulheres. Kelly, em tom de brincadeira, diz que gosta dos dois, e complementa: “direitos iguais!”. Yorkie insiste, querendo saber sobre as mulheres. Nesse ponto, o trecho sofre uma mudança de som: o barulho das ondas dá lugar a uma trilha sonora suave. Kelly confidencia que foi casada com um homem por muito tempo, mas que sempre soube que gostava de mulheres, pois se atraía por elas, fossem colegas de trabalho ou amigas.

Ela fala isso sorrindo, mas logo em seguida sua expressão facial fica séria: é nesse ponto que a câmera se fecha no rosto dela, e ela afirma: “nunca parti para a ação, nunca fiz nada, estava apaixonada por ele”. Sorrindo e, ao mesmo tempo, com uma expressão triste, ela diz que ele resolveu partir, e que ela está só. “Antes que vá embora, vou me divertir. Só quero me divertir”, finaliza Kelly, olhando para Yorkie e com uma lágrima escorrendo pelo seu rosto, a qual Yorkie limpa com sua mão.

Esse fragmento possui algumas diferenças essenciais do primeiro. Aqui, o jogo de câmeras também se faz presente mas, dessa vez, estamos acompanhando os sentimentos de Kelly. Yorkie é apenas uma ouvinte, assim como nós. Além disso, se na dança quem fazia os toques físicos era Kelly, na cena pós-sexo é Yorkie que vai à Kelly: ela faz carinho na sua mão e, depois, seca sua lágrima – tudo isso com um olhar afetuoso. Novamente recorrendo à Neves (2007), ela afirma que as mulheres costumam ser designadas com o papel de prestação de cuidados no relacionamento e que, além disso, é esperado que elas sejam românticas. Essas características encaixam com a personalidade de Yorkie, que mostra empatia por Kelly, além de fazer carinho nela – algo que, nesse trecho, não é recíproco.

Ainda sobre Yorkie, nota-se nesse fragmento sua expressão de leve vislumbre, de curiosidade sobre a história de Kelly. Pensando na sua falta de experiência, ela deseja saber sobre a história do outro que, assim como ela, também possui uma sexualidade dissidente. Vale destacar, também, a simbologia da perda da sua virgindade. Ao mesmo tempo que Yorkie segue um padrão, por estar sendo “deflorada” por alguém que possui laços românticos – um tipo de expectativa criada para mulheres, como também lembra Neves (2007), ela também o subverte, afinal está deixando de ser virgem com outra mulher. Em uma sociedade que valoriza o sexo heterossexual, especialmente com penetração (LAURETIS, 1987), Yorkie nos mostra que esse sistema não é natural.

Voltando agora o olhar para Kelly, é notável a sua inconstância em relação as suas expressões faciais. Ao contrário de sua parceira, ela não é tão fácil de ler – no episódio, ela é o maior exemplo de personagem do tipo esférica (CANDIDO, 2011), aquela dotada de maior complexidade. Enquanto fala que é apaixonada pelo falecido marido, ela tem uma expressão séria.

Quando diz que quer se divertir, ela chora. Ao abordar seus interesses românticos por outras mulheres, ela ri, mas na sequência fica triste. Sua face dúbia nos faz questionar dos seus reais sentimentos: ela realmente foi feliz em seu casamento? Seu interesse em *San Junipero* é, sem sombra de dúvidas, se divertir? Na análise do primeiro trecho também tivemos indícios da personalidade instável de Kelly, com a música *Fake* – como lembra Betton (1987) a música tem um importante caráter psicológico para uma obra audiovisual, logo essas duas informações juntas abrem brechas para duvidar das intenções de Kelly.

Em relação aos desejos reprimidos por outras mulheres, relembro do conceito de heterossexualidade compulsória de Rich (2010), que apaga a possibilidade lésbica para muitas mulheres e as mantém dentro do armário. É interessante notar a tristeza de Kelly ao revelar que nunca “partiu para a ação” com outras mulheres, e ela atribuiu isso ao seu amor e compromisso com o marido. Rich relembra que “as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas” (2010, p. 26), e Wittig (2005 *apud* LEOPOLDO, 2018) traduz o casamento como uma espécie de contrato heterossexual entre homens e mulheres. Portanto, é possível pensar que Kelly tenha deixado de viver seus interesses individuais em prol de um casamento que, tal qual um contrato, possui cláusulas a serem cumpridas. Mas, ali em *San Junipero*, ela tem a possibilidade de viver o que não pôde na sua vida real. Ela pode “se divertir”, até que morra e volte a juntar-se com seu marido no pós-vida – até então, esse é o seu plano.

Durante essa cena notamos o aprofundamento da relação de Yorkie e Kelly. O romantismo fica por conta de Yorkie, fora a iniciativa anterior de procurar por Kelly na boate. Quanto ao sexo, é Kelly que possui experiência, mas, mesmo assim, elogia a performance de Yorkie – segundo Toledo (2013), o ideal de amor contemporâneo valoriza, também, o prazer e a sensualidade que, em tempos do Romantismo rousseauiano, não levavam tanto destaque. Nesse entendimento, é positivo que Yorkie atenda às necessidades sexuais de Kelly, ainda mais que ela valoriza a diversão em *San Junipero*. Enquanto isso, Yorkie parece disposta a viver seus sentimentos com Kelly, mas essa última

ainda está presa ao marido, que morrerá há dois anos na vida real. Essa pode ser uma razão para ela não ser tão recíproca aos carinhos de Yorkie.

É entre 30 e 34 minutos que o terceiro trecho escolhido para a análise acontece. Localizado no meio do episódio, a sequência foi escolhida por mostrar o primeiro conflito das protagonistas, bem como sua resolução – mesmo que provisória. Antes desse fragmento, se faz necessário lembrar que, após a cena de sexo, Yorkie procura por Kelly no sistema de *San Junipero* durante quatro semanas, passando por quatro anos distintos: 1987, 1980, 1996 e 2002, onde a reencontra. É nesse excerto que Kelly cede aos seus sentimentos, algo que Yorkie já vinha a fazer. Considero esse movimento essencial para a continuidade do envolvimento das personagens pois, caso Kelly seguisse com seu intuito de não se envolver emocionalmente ela eliminaria qualquer possibilidade de relação com Yorkie – algo que fizera anteriormente com Wes. É interessante refletir: se Wes também demonstrou interesse romântico, tal qual Yorkie, porque Kelly escolheu ela ao invés dele?

Imagem 3: A briga de casal



Fonte: Netflix, *Black Mirror*, Temporada 3, Episódio 4

Kelly e Yorkie estão novamente na Tuckers, dessa vez em 2002. Tal qual no primeiro trecho, as roupas das personagens seguem o mesmo padrão

já percebido: Kelly extravagante, com uma blusa dourada e diversos acessórios brilhosos, além dos cabelos cheios e cacheados; Yorkie introvertida, com cabelos baixos e as mesmas roupas em tons de rosa e azul bebê. A trilha sonora é *Can't get you out of my head* (Kylie Minogue, 2001) que, traduzido literalmente, significa “não consigo tirar você da minha cabeça”. Surpresa e braba, Kelly pergunta a Yorkie o que ela está fazendo ali. Yorkie responde dizendo que estava procurando-a, e pergunta onde ela estava. Novamente irritada, Kelly diz que gosta de “trocar de música” e Yorkie retruca, dizendo que aquela era não combina com ela.

Com uma expressão chateada, Yorkie diz que Kelly se escondeu dela. “Em primeiro lugar: eu não me escondi. Em segundo: eu não te devo nada. Em terceiro, veja o segundo ponto”, responde Kelly, que parece braba e, ao mesmo tempo, confusa ao escolher suas palavras. Yorkie, então, segue Kelly até o banheiro, e nesse ponto a música é suprimida, no trecho em que Kylie Minogue canta: “wont't you stay?”, que significa “você não ficaria?” em português.

Yorkie, visivelmente irritada e chateada, diz que Kelly não a conhece e não sabe o que aquilo significa. Kelly, que estava olhando-se no espelho, aproxima-se de Yorkie, e diz: “Significa se divertir. Ou pelo menos deveria. E isso... Isso não é divertido”. Aqui, a câmera sai dos planos médios e passa centralizar-se no rosto das protagonistas. Apesar de ter feições tristes, Kelly não parece estar tão irritada quanto Yorkie, e isso transparece também pelo seu tom de voz, que é mais ameno. Antes de sair do banheiro, Yorkie diz que, se Kelly não sente mal, ela deveria, “pelo menos, sentir alguma coisa”.

Kelly, com o rosto infeliz, volta-se para o espelho e, depois de olhar-se, soca o mesmo, quebrando o vidro. A câmera desce, mostrando a mão de Kelly, que está livre de machucados, e volta no ponto em que estava, revelando o espelho novamente intacto. Kelly vai à rua, na procura de Yorkie, e pergunta por ela para uma mulher e um homem que estão conversando. Eles sinalizam que Yorkie está sentada no parapeito de um prédio e, visivelmente preocupada, Kelly vai rápido ao encontro de Yorkie. Chegando no topo do prédio, ela pergunta, com um riso nervoso, se as alavancas de dor de Yorkie estão zeradas, e ela confirma. Escutamos o som ambiente da rua, com carros passando e pessoas caminhando. Com uma expressão cautelosa, Kelly vai iniciar uma conversa com Yorkie, mas é interrompida pela mesma que, olhando

para baixo, pergunta qual a porcentagem de pessoas permanentes em *San Junipero*. Kelly responde que em torno de 80% ou 85%, e senta-se ao lado de Yorkie.

Kelly pede desculpas, e diz que desde que chegou em *San Junipero* tomou a decisão de não se envolver emocionalmente com ninguém. A partir desse ponto, uma trilha sonora com um piano bastante lento se junta ao som ambiente. Com uma risada leve e olhando para os olhos de Yorkie, Kelly diz: “Você me apavorou. Não quero gostar de ninguém. Então você foi inconveniente pra caralho”. Ao proferir essas palavras para Yorkie, a câmera fecha em seus rostos. Yorkie escuta à Kelly com uma expressão confusa e triste, mas não mais magoada como antes. Kelly têm as feições tristes, com um leve descontrole, e diz que não sabe quanto tempo resta. Com lágrimas nos olhos, ela confessa: “não estava preparada para você, para querer tanto algo” e, no final da sua fala, é beijada por Yorkie. Kelly retribui o beijo de forma veemente, e o trecho é finalizado, dando a entender que elas transaram após.

Nesse excerto observa-se, mais uma vez, os movimentos de vai e vem das protagonistas: inicialmente Yorkie busca por Kelly, e no final a situação altera-se. Confirmando o interesse romântico do segundo trecho analisado, Yorkie deseja construir um relacionamento com Kelly – mesmo só tendo a visto, de fato, duas vezes antes. Isso fora o suficiente para que ela buscasse Kelly por diferentes semanas, e para que trouxesse uma exaltação de discurso à personagem, que, até então, só comportava-se de forma tímida.

A trilha sonora condiz com Yorkie: ela não consegue tirar Kelly da sua cabeça, e isso pode ser interpretado de maneira literal, pois o mecanismo de *cookies* é preso nas têmporas das personagens. Toledo, ao abordar a estrutura de filmes românticos hollywoodianos, contribuiu para o entendimento de Yorkie: “o inventário temático do drama romântico desenvolvido no cinema relativiza valores de ordem moral e ética, priorizando a urgência e intensidade do encontro amoroso” (2013, p. 209). Literalmente é atrás desse encontro que Yorkie estava: como visitante na cidade virtual, ela tinha a oportunidade de aproveitar as suas cinco horas semanais em *San Junipero* para conhecer o local ou outras pessoas, seja romanticamente ou não, mas mesmo assim ela escolhe ir em busca de Kelly. Se a construção social das mulheres prevê uma inclinação à busca do amor, Yorkie cumpre esse padrão sem discussão, ao

mesmo tempo que o altera, afinal ela não busca por um príncipe encantado dos contos de fada.

Olhando para o comportamento de Kelly percebe-se, mais uma vez, a dificuldade em compreender as suas expressões ou palavras. Ela é cínica ao perguntar à Yorkie o que ela faz em *Tuckers* em 2002, e fica nervosa ao dizer que não deve nada para a personagem. No banheiro ela, novamente, tenta convencer Yorkie do seu ponto de vista que *San Junipero* serve para diversão, mas seu rosto triste a contradiz. Kelly parece viver um conflito entre a sua liberdade individual e à inclinação à vida romântica. Conforme Toledo, “na atualidade [...] a paixão pelo efêmero e a voracidade consumista repercutem na dinâmica das relações humanas, entrando em choque com alguns propósitos básicos do ideal de amor romântico”. (2013, p. 203). Esse fator, aliado ao compromisso heterossexual com seu falecido marido e filha, dificultam a escolha da personagem em deixar-se envolver com Yorkie ou não.

Mas Kelly, enfim, decide ceder ao seu sentimento. Após ser confrontada por Yorkie, ela parece ter uma espécie de *insight* em frente ao espelho. Ela olha para si, soca o vidro e não se machuca: algo que, na vida real, não aconteceria. Contudo, ela escolheu deixar suas alavancas de dor à zero no universo virtual de *San Junipero*, e por isso não sente dor física. Essa atitude relaciona-se com o discurso de Yorkie, que diz que ela deveria sentir, pelo menos, alguma coisa. Bulhões nos lembra que o cenário é um “elemento portador de traços semânticos inseparáveis das situações narrativas e dos atributos ou estados vividos pelos personagens” (2009, p. 88). Isso permite a reflexão de que o espelho não está ali por acaso. Quando Kelly está olhando para o seu corpo ela está olhando para si de forma ainda mais profunda do que parece. Nesse momento, temos a sua virada de chave e, então, ela procura por Yorkie. Sua atitude muda: Kelly, extrovertida e segura de si, chega dócil e cuidadosa para conversar com Yorkie.

Um conjunto de elementos da linguagem audiovisual (BETTON, 1987), como a trilha, com um piano lento, a voz baixa e trêmula de Kelly, e os planos fechados nos rostos das protagonistas ajudam a evocar a emoção do espectador. Nessa cena carregada de emotividade Kelly revela que não estava preparada para querer alguém tanto quanto ela quer Yorkie. Essa última, que inicialmente parecia magoada, tornou-se confusa e, ao final, surpreende Kelly

com um beijo ao estilo dos beijos roubados apaixonados – outro clichê básico do imaginário romântico, seja no audiovisual ou no cotidiano.

Trago novamente a reflexão de Fonseca e Aneas sobre *Black Mirror* ser uma releitura do melodrama clássico para refletir acerca desse terceiro excerto analisado. É possível perceber traços de melodrama elencados por Singer (2001, *apud* FONSECA e ANEAS, 2018) no mencionado trecho. O *pathos* refere-se à identificação do público com as personagens, e isso é efetivo à medida em que se constrói personagens simpáticas e complexas, dignas da atenção do espectador, que pode ter questões pessoais similares às de Yorkie e Kelly. Já a emoção exacerbada é o que move toda essa sequência. Yorkie fica triste, magoada, confusa, irritada, rouba um beijo da sua amada. Kelly, depois de tanto rir quanto chorar, confessa seus sentimentos afetivos por Yorkie.

A polarização moral, entre a escolha entre o bem ou o mal, é aparente, mesmo que nas entrelinhas, no discurso proferido por Yorkie no banheiro. Ao dizer que Kelly deveria ou se sentir mal, ou pelo menos sentir algo, é como se ela estivesse dizendo que sua amada não fosse dotada de sentimentos, e a sua fala carrega um juízo de valor justamente por usar do imperativo “dever”. O juízo de valor também é notado na sua feição: com a sobrancelha franzida, ela demonstra a desaprovação em relação às atitudes de Kelly. Por fim, o sensacionalismo fica por conta de cenas violentas, como o soco no espelho de Kelly ou a possibilidade de suicídio de Yorkie, fora o próprio exagero das emoções.

Será analisado agora o fragmento localizado entre 50 minutos e 53 minutos e 58 segundos do episódio. Para ajudar a entender o seu contexto, explico que, antes do referido excerto, Kelly visita o hospital no qual está internada. Greg, o seu futuro marido, que na verdade é seu enfermeiro, explica a ela a história de como Yorkie tornou-se tetraplégica. Kelly, então, entra no sistema de *San Junipero* rapidamente, só para pedir Yorkie em casamento, e essa aceita. De volta ao mundo real, Yorkie casa-se com Kelly e, após, é submetida à eutanásia.

Outro trecho foi escolhido por conter uma das maiores cargas dramáticas do relacionamento das protagonistas – justamente em sua lua de mel. É aqui que Yorkie expõe totalmente o seu desejo de viver “feliz para

sempre” com Kelly, enquanto a última segue a relutar nessa ideia, devido o compromisso firmado com seu marido e, como descobriremos, com sua falecida filha também. Tal qual no trecho três, o fragmento quatro também apresenta o risco do final de relacionamento, mas dessa vez Kelly está mais irredutível e agressiva.

Imagem 4: Problemas no paraíso



Fonte: Netflix, *Black Mirror*, Temporada 3, Episódio 4

Kelly veste um vestido de noiva com babados e salto alto. Yorkie está com um sapato baixo e seu vestido é mais simples. Ela está sem óculos dessa vez. As duas estão próximas da praia: escuta-se o som das ondas e, ao fundo, vê-se as luzes brilhantes de *San Junipero*. Kelly está sentada no capô do seu carro e, em frente dela, Yorkie faz um convite: “parte para cá”. De baixo para cima ela olha para sua parceira, com uma expressão apaixonada. Kelly revira os olhos, ri, e tenta mudar de assunto, falando para elas curtirem a noite. Yorkie reclama, dizendo que dali dez minutos será meia-noite e ela terá ido embora e ela terá que esperar por Kelly por uma semana. Kelly tenta encerrar o assunto, dizendo que não quer discutir. Yorkie, um pouco desesperada, fala que em poucos meses Kelly poderá ir embora de vez, e que ela tem a escolha de viver ali com ela para sempre. Kelly desce do capô e diz que irá embora.

Enquanto isso, Yorkie a segura pelo rosto. Com tom baixo e uma expressão apaixonada, ela diz: “isso é real”. Ela mostra a aliança no seu dedo e complementa: “e isso também”. Com a feição séria e um leve nervosismo na voz, Kelly diz que isso foi apenas um gesto para ajudá-la a partir. Ela afirma ter feito uma gentileza, e Yorkie diz que não é gentil ir embora. Kelly tenta sair novamente, mas Yorkie a segura pelas mãos. Ela diz: “nós temos essa chance, quero compartilhá-la com você”. Irritada, Kelly se desprende, se afasta de Yorkie e diz já ter tomado sua escolha. Agora com uma expressão ainda mais triste e desesperada, Yorkie pergunta se Kelly se sente mal porque o marido dela não está ali, e já na sequência afirma que isso foi uma decisão dele, que ele a abandonou.

Kelly, que estava de costas, olha para trás com seus olhos arregalados e a cara nitidamente consternada. Yorkie repete, e diz que Kelly deveria sentir raiva do seu marido, não se culpar. Enquanto isso, ela tenta pegar nas mãos de Kelly, mas ela reage, gritando para Yorkie a soltar. Nervosa, Yorkie afirma que o marido de Kelly foi egoísta e, então, leva um tapa no rosto. A partir desse momento, a câmera fecha no rosto de Kelly. Com a voz trêmula e o rosto raivoso, ela diz que passou 49 anos com ele. “Você nem consegue imaginar. Você não sabe como é a ligação, o comprometimento, o tédio, o desejo, as risadas, o amor. A porra do amor. Você não sabe!”, diz Kelly.

Ela reclama de Yorkie, falando que ela nem pensou em perguntar sobre esses assuntos. Agora, o som do mar mistura-se com uma trilha suave e melancólica, anunciando um novo rumo na conversa. Kelly revela, pela primeira vez no episódio, que teve uma filha, que morreu aos 39 anos. Ela segue falando com a voz trêmula, enquanto Yorkie a escuta em silêncio, com o rosto triste e surpreso. Ela xinga Yorkie, dizendo: “acha que é a única que sofreu? Vai se foder!”. Yorkie diz que não sabia, e Kelly fala que ela nem tentou saber. Ela fala que, quando Richard estava morrendo, ofereceram a ele a oportunidade de viver em *San Junipero*, mas que ele negou, porque não conseguiria deixar sua filha sozinha. Ainda nervosa, Kelly diz que gostaria de acreditar que eles estão juntos, mas que, na verdade, ela acha que eles estão “em lugar nenhum”. Irritada, ela diz que o que sentiu por Yorkie foi, na verdade, pena. Ela critica a visão positiva de Yorkie sobre *San Junipero*, e diz que ali “nada importa”, que as pessoas fazem de tudo para sentir alguma coisa. Ela

finaliza, e diz que vai embora. Então, entra no carro. Yorkie tenta segurá-la, pede desculpas, mas Kelly vai embora e Yorkie fica sozinha, com lágrimas nos olhos, olhando-a partir.

Observamos, aqui, um grande embate entre as protagonistas, envolvendo novamente momentos de fuga e tentativas de aproximação. Como já fora percebido anteriormente, elas possuem diferentes motivações para estar em *San Junipero* mas, agora, com o casamento realizado no mundo real, o relacionamento das duas ficou mais firme – ou pelo menos era isso que Yorkie esperava. Quando ela pede para Kelly ficar com ela em *San Junipero* é como se, dessa vez, fosse ela a pessoa a propor o casamento.

Ela está feliz em viver em *San Junipero*: o que ela sente – seja físico ou emocionalmente – é real. Traço um paralelo, aqui, com a lésbica impensável (BUTLER, 1990, *apud* ALMEIDA, 2018). Se lá fora a existência de Yorkie era impensável, restrita à cama, o mundo virtual torna-se o mundo real de Yorkie. Ali, ela percebe ser possível ser quem de fato ela é: não há mais a família conservadora que a condena, nem a sociedade cheia de tabus sobre sexualidade. Durante o trecho, ela tenta constantemente convencer Kelly a sentir a realidade de *San Junipero* junto com ela, para que as duas possam viver juntas a eternidade. Além disso, busca o contato de Kelly, seja tocando-a de uma forma carinhosa ou a segurando para que não vá embora. Yorkie comporta-se como se tivesse encontrado a sua alma gêmea em Kelly e, assim, terá garantido “o meio de acesso à singularização e à felicidade” (TOLEDO, 2013, p. 208). Já Neves (2007) traz o conceito de *amor fati* de Pierre Bourdieu (1999), que via no amor o destino social dos indivíduos. Com sua busca excessiva por Kelly, é como se sua vida só ficaria completa com o amor de outra pessoa. Sua recém iniciada trajetória parece se resumir a isso.

Se Yorkie quer viver seus sentimentos românticos em plenitude, Kelly segue demonstrando sua já notada instabilidade e as múltiplas emoções. Ser confrontada por Yorkie a desestabiliza. Quando Yorkie a diz “isso é real”, ela se refere, em um primeiro sentido, à *San Junipero*, mas pode-se pensar que ela também está tratando dos sentimentos das duas. Kelly não quer falar sobre o assunto e, além disso, diminui suas próprias atitudes, como o pedido de casamento que fizera à Yorkie que, segundo ela, foi uma gentileza para ajudá-la a fazer a eutanásia.

Porém, Kelly é contraditória, pois ela sabe que Greg iria casar-se com Yorkie, ou seja, o seu argumento é inválido. Ela foge constantemente, seja em seus diálogos ou literalmente, tentando afastar-se de Yorkie. Ao diminuir os seus sentimentos por outra mulher em detrimento a uma relação heterossexual, ela está negando a possibilidade lésbica para si e indo ao encontro da heterossexualidade compulsória (RICH, 2010; MISKOLCI, 2009). Isso é perceptível, também, quando ela se ofende quando Yorkie critica o seu falecido marido. Ela é agressiva com Yorkie, dizendo que ela não tem como conhecer o amor, que ela não sabe o que é viver esse laço. Esse seu discurso, todavia, é novamente contraditório, pois Yorkie sabe, sim, o que é o amor, pois ela ama Kelly. O que Kelly diz parece mais uma desculpa para rejeitar os sentimentos da sua parceira, além dos seus próprios. Novamente ela nega seu afeto ao afirmar para Yorkie que sentiu pena dela, nada além disso. Outro momento paradoxal é quando ela critica os moradores de *San Junipero*, afirmando que eles fazem de tudo para sentir qualquer coisa. Porém, ela era a pessoa que anteriormente só desejava se divertir e que, agora, ao sentir algo amoroso, deseja escapar.

Quando fala do seu marido, ela destaca os 49 anos que passou ao seu lado e a sua escolha de não permanecer em *San Junipero*. Mesmo que morto, o contrato do casamento heterossexual (WITTIG, 2005 *apud* LEOPOLDO, 2018) segue vigente para Kelly: apesar de que o casamento preveja “até que a morte os separe”, ela continua pensando no marido, que já morreu. Além disso, há outra importante relação para ela: a com a sua filha. Mesmo acreditando que eles estão “em lugar nenhum”, ela insiste na ideia de morrer “de vez” para reunir-se com sua família heterossexual padrão. Trago, aqui, mais uma contribuição de Rich (2010), que vê na maternidade e no casamento meios de restringir uma mulher, pois somente realizando esses feitos ela torna-se uma mulher de verdade. Kelly tem a tendência para voltar ao caminho “normal” (LOURO, 2004), a performar os discursos (BUTLER, 1990 *apud* PEDRO, 2005) que nela habitam: o de mãe de família, esposa fiel, mulher heterossexual.

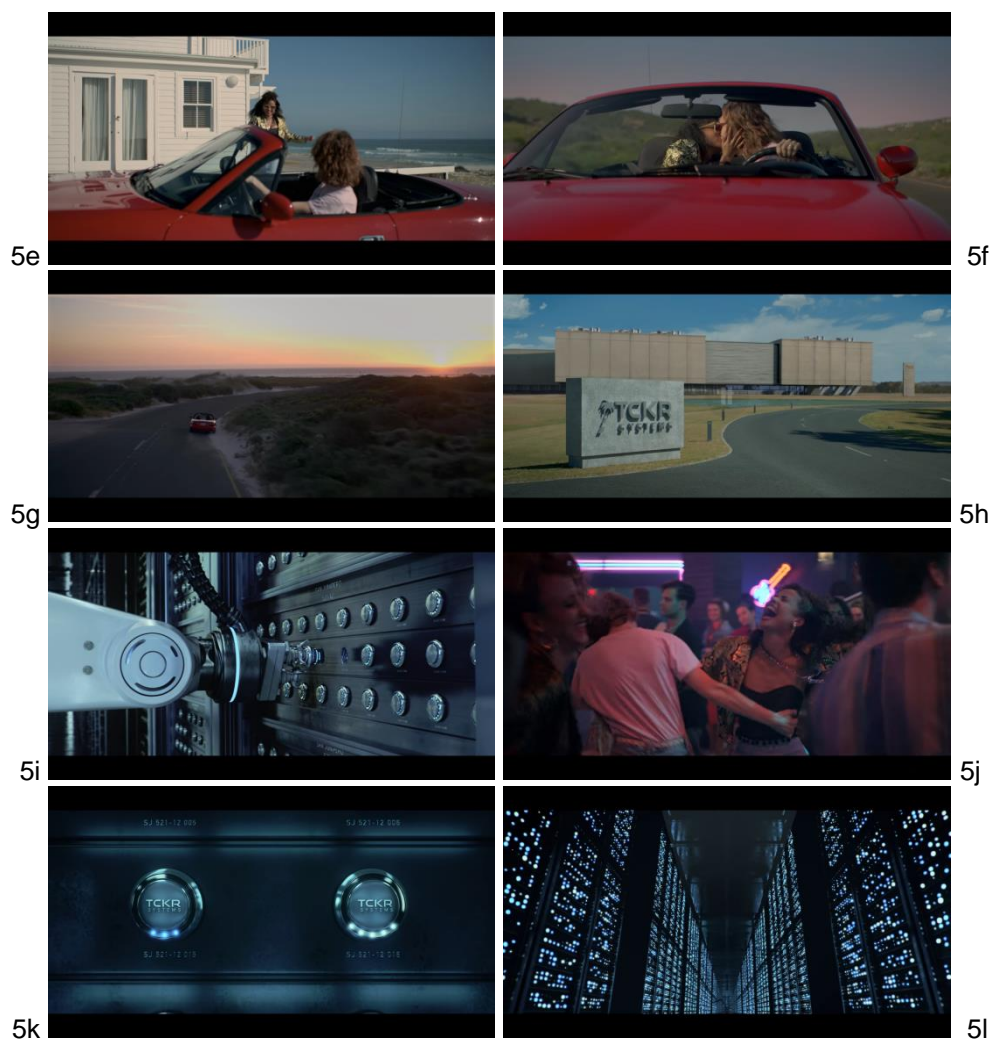
Relembro, aqui, do conceito de verossimilhança interna, citado por Betton (1987). Faz sentido que, no universo ficcional de *San Junipero*, exista a dúvida entre as pessoas que habitam nesse mundo sobre a tecnologia da cidade e o seu grau de realidade. Acrescento Candido (2011), que lembra

que as personagens também precisam ter uma verossimilhança com o enredo ao qual dão vida. É compreensível que Yorkie não tenha dúvidas sobre o realismo de *San Junipero*, pois ela estava imóvel fora daquela tecnologia. Bem como é entendível que o aparato dos *cookies* seja dúbio para Kelly, porque o seu marido possuía uma opinião distinta da dela e ela teve a oportunidade de fazer a sua trajetória pessoal fora da cidade litorânea. Contudo, apesar desses pontos, ela possui sentimentos verídicos por Yorkie. Todo esse embate de visões de mundo e aceitação de sentimentos demonstra a dificuldade em dar continuação ao relacionamento das protagonistas.

A escolha do quinto e último trecho para análise se deu pelo fato dele mostrar a resolução dos conflitos prévios do casal, bem como por encerrar o episódio. A sequência ocorre entre 57 minutos e 58 segundos e 59 minutos e 45 segundos de *San Junipero*. Antes dela, o espectador acompanha cenas de Kelly no mundo real, ou seja, como idosa, enfrentando a sua doença. Cada vez mais debilitada, ela informa sua enfermeira que, “levando tudo em consideração”, ela “está pronta para o resto”, dando a entender que fará a passagem para o mundo virtual de *San Junipero*. Nesse excerto que será analisado, veremos não somente a estabilização do romance de Yorkie e Kelly, como também teremos acesso às primeiras imagens da tecnologia que é geradora dos *cookies* utilizados para viver em *San Junipero*.

Imagem 5: Felizes para sempre





Fonte: Netflix, Black Mirror, Temporada 3, Episódio 4

O excerto inicia com um plano de Yorkie inserindo uma fita no player do seu carro. A música *Heaven it's a place on Earth* (Belinda Carlisle, 1987) começa a tocar. É importante destacar que essa será a trilha de todo esse trecho. A câmera faz um plano na traseira do carro, mostrando a placa, escrito “York 1”, e Yorkie acelera. Ela vai para a estrada e vemos planos gerais à luz do dia, com um pôr do sol ao fundo. A cena muda para um tubo de hospital próximo a uma mão, no qual começa a circular um líquido. A câmera acompanha o mencionado líquido e sobe, revelando o rosto de olhos fechados da Kelly idosa. Outra mudança de cena: vemos, agora, um caixão entrando em uma cova. A câmera se aproxima da lápide, pertencente à Kelly, seu marido Richard e sua filha Alison. Consta, também, a idade da morte de cada um: 73, 74 e 39 anos, respectivamente. A cena muda novamente: Yorkie está chegando de carro na casa de Kelly. Ao mesmo tempo, Belinda canta: “quando

eu me sinto só, eu procuro por você e você me leva para casa”¹³ (tradução nossa). Yorkie, então, buzina. Kelly sai lentamente da lateral da sua casa e sorri para Yorkie. Ela entra no carro, e Yorkie pergunta se ela “está pronta”. Enquanto Belinda canta “neste mundo estamos apenas começando a entender o milagre de viver”¹⁴ (tradução nossa), muda a cena e vemos a traseira do carro no meio da estrada. As duas estão gritando, animadas. Depois, a câmera muda de ângulo, e mostra Yorkie e Kelly se beijando, enquanto a primeira dirige. Após, temos um plano geral da estrada: só existe o carro de Yorkie nela, e o céu continua com seu pôr-do-sol. Nessa mencionada cena, Belinda canta: “baby, eu tive medo antes, mas eu não tenho medo mais”¹⁵. Agora, vemos a frente de uma grande empresa, onde consta um letreiro, escrito “TCKR Systems”.

A câmera percorre o ambiente: altamente tecnológico, com grandes máquinas cheias de pequenas esferas brilhantes. Um robô branco encaixa uma dessas esferas em um espaço vazio e, ao fazê-lo, escuta-se barulhos de engrenagens. Aqui, o plano fecha-se na máquina, e é possível ler “*San Junipero*” acima das esferas brilhantes. Ao fundo, ouvimos Belinda: “oh, baby, você sabe o que isso vale? Oh, o céu¹⁶ é um lugar na terra. Eles dizem que no céu o amor vem primeiro, vamos fazer o céu um lugar na terra”¹⁷ (tradução nossa).

Agora, a cena muda novamente, mostrando Kelly e Yorkie dançando na boate Tuckers. O ambiente está cheio de pessoas e a câmera gira em torno das protagonistas. Kelly está vestida com um casaco dourado brilhante e diversos colares. Yorkie, que não usa mais óculos, está vestindo uma camiseta rosa bebê e uma calça jeans. Elas estão sorrindo, felizes, e rodopiam pela pista de dança. Uma está com a mão na cintura da outra. Belinda segue cantando que o céu é um lugar na terra. Mais uma troca de cena acontece, e dessa vez vê-se o plano fechado nas máquinas mencionadas anteriormente. Lê-se que dentro de cada esfera está escrito “TCKR Systems” e que, abaixo delas, consta

¹³ Texto original: “*When I feel alone, I reach for you and you bring me home*”.

¹⁴ Texto original: “*In this world we're just beginning to understand the miracle of living*”.

¹⁵ Texto original: “*Baby, I was afraid before but I'm not afraid anymore*”.

¹⁶ Em inglês, a palavra *heaven* têm diferentes traduções para português: céu ou paraíso. Ambas as traduções fazem sentido com a história de *San Junipero*, pois a letra refere-se não ao céu como atmosfera terrestre, mas como algo celestial.

¹⁷ Texto original: “*Ooh, baby, do you know what that's worth? Ooh, heaven is a place on earth. They say in heaven love comes first we'll make heaven a place on earth*”.

uma numeração diferente da outra. A câmera se afasta lentamente e, depois, temos um último plano geral desse espaço, mostrando a grandiosidade das máquinas e as incontáveis esferas brilhando. Ao fundo, é possível enxergar um robô mexendo em uma máquina.

O último trecho analisado concretiza o amor entre Yorkie e Kelly, fazendo valer o casamento feito fora de *San Junipero*. Ele acontece ao mesmo passo em que os créditos do episódio aparecem em tela. Nessa sequência, a trilha sonora escolhida tem valor fundamental. Apesar de ter aparecido rapidamente no início do episódio, tocando em um carro de pessoas que estavam a passear pela cidade, é aqui que a canção de Belinda Carlisle se destaca, fazendo referências diretas com a história das protagonistas. Outro ponto que diferencia esse excerto dos demais analisados é ver *San Junipero* durante o dia: nos outros, a cidade está sempre escura, pois o horário dos visitantes acontece entre 19h e 00h. Ao longo do episódio, vemos cenas nas quais quando o relógio atinge 00:00 horas, encerra-se o período em *San Junipero*. Aqui é possível fazer uma relação com mais uma história clássica de amor romântico: em Cinderela (Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi, 1950), a carruagem feita pela Fada Madrinha, para que Cinderela possa ir ao baile encontrar seu príncipe, transforma-se em abóbora na virada da meia-noite. Mais uma característica que difere esse excerto dos demais é a aparição, pela primeira vez, das máquinas responsáveis pelo sistema de *cookies* de *San Junipero*. Voltaremos a esse assunto logo mais.

Antes de olhar para Yorkie e Kelly como casal, interpretarei cada uma das duas individualmente nessa sequência. Começando por Yorkie, é notável a diferença da sua postura física em comparação ao primeiro trecho dessa análise: se antes ela andava rígida, sorria pouco e tinha medo de carros, agora ela dirige o seu próprio, dança com fluidez na pista de dança, sorri frequentemente e parou de usar seus óculos, que não tinham grau algum. O seu corpo, previamente normatizado (LOURO, 2004), encontra liberdade, e ela parece superar traumas do passado. Em *San Junipero*, ela pode viver a sua lesbianidade em plenitude e, além disso, atinge o seu destino social, o seu *amor fati*: ela conquista o tão desejado amor da sua “princesa encantada”. O casamento com Kelly, esnobado pela mesma no quarto trecho, tornou-se oficial. É notável o momento em que ela chega na casa de sua amada para

buscá-la e, ao fundo, a música fala sobre resolver a solidão indo em busca de alguém. Yorkie é o apogeu do amor romântico: ela garante a sua felicidade duradoura porque, agora, Kelly retribuiu os seus sentimentos amorosos.

Agora, de uma vez por todas, Kelly resolveu ficar com Yorkie. É importante notar que, apesar de estar demonstrando pioras na sua saúde, ela não espera a morte natural para fazer a passagem para *San Junipero*: ela também realiza a eutanásia, antecipando seu encontro com Yorkie. Lembro, novamente, do clássico romântico Romeu e Julieta: tal qual Julieta, que se mata para se juntar a Romeu, Kelly faz o mesmo para ficar com Yorkie. As duas personagens morrem fora do sistema de *San Junipero*, porém seguem vivas e juntas no universo disponibilizado pela tecnologia. Todavia, é simbólico que, após a cena da sua morte, vemos o seu corpo sendo enterrado junto ao seu agora ex-marido e a sua filha. Parece que, mesmo escolhendo viver a sua possibilidade lésbica com Yorkie, ela ainda estará para sempre presa à heterossexualidade compulsória, à maternidade imposta para as mulheres. O seu corpo físico estará junto para a eternidade com Richard e Alison, ao mesmo tempo em que ela segue com sua consciência viva em *San Junipero*. Esse é um sinal da personalidade dúbia de Kelly, mencionada anteriormente neste estudo. Ela tenta, frequentemente, manejar as diferentes identidades que a atravessam, os distintos discursos que habitam seu corpo, juntamente dos seus múltiplos desejos pessoais, como de viver a diversão e a de sentir um novo amor. Fora de *San Junipero*, ela continua interpretando o papel de mulher “de verdade”, enquanto dentro da cidade virtual ela se abre, depois de muitas reflexões e embates com Yorkie, para o relacionamento lésbico.

No fim, Kelly opta pelo amor romântico: mesmo tendo, em diversos momentos, negado o sentimento, ela aparece feliz no trecho. Sorri quando encontra Yorkie, a beija no carro, dança com ela na Tuckers. Em um certo trecho da música, Belinda canta “eu não tenho mais medo”: é possível relacionar essa frase com Kelly, que antes se espantava e fugia do amor, mas agora o aceita e vive feliz. A personagem também perpetua traços de amor romântico, mesmo que de forma mais discreta do que Yorkie. Ela, que parecia tão decidida em se divertir em *San Junipero*, que dispensou veementemente o ex-parceiro Wes, ficou abalada rapidamente com Yorkie. É só lembrar que o segundo trecho analisado foi suficiente para que ela fugisse de Yorkie.

Voltando ao assunto da maquinaria tecnológica sendo revelada nesse excerto, aqui temos uma mudança de focalização. Se antes ela acompanhava as personagens, aqui ela se desvincula das duas: como espectadores, temos acesso a algo que elas não tiveram durante o enredo (BULHÕES, 2009). Lembro do conceito de Jost (2012) sobre midiatização, que se relaciona com a possibilidade de mostrar ao público imagens que ele não teria acesso no cotidiano. Esse tipo de narrativa já é clássica de *Black Mirror*, que surpreende o espectador com tecnologias fantásticas em diversos dos seus episódios, especialmente pós-migração para a Netflix. Por meio do aparato da midiatização, além do roteiro que cria uma tecnologia futurista em meio a um dilema que se relaciona com a atualidade, *San Junipero* reforça a sua ligação com o estilo *Black Mirror* de ficção.

O ambiente escuro, iluminado com as luzes das esferas brilhantes, contrasta com as cenas de Yorkie e Kelly juntas em *San Junipero*, acompanhadas do pôr-do-sol ou das luzes brilhantes na Tuckers. Essa cena é acompanhada da música de Belinda, exatamente quando ela canta sobre fazer do céu/paraíso um lugar na terra e que, nesse lugar, o amor vem primeiro. Parece que, mesmo que admita durante o episódio as diferentes visões sobre a realidade possibilitada em *San Junipero*, permitindo as discussões entre os fãs, Charlie Brooker marca, aqui, a sua sutil opinião sobre o episódio: apesar de mostrar um lugar escuro e frio, a música fala sobre a importância de se realizar o amor.

Esse último fragmento analisado mostra, como já foi dito, a concretização do relacionamento de Yorkie e Kelly. Elas alcançam o *happy-end* padrão nos filmes de romance estadunidenses, imprescindível na sua indústria cinematográfica (CAPUZZO, 1999 *apud* TOLEDO, 2013). O casal vai, literalmente, viver feliz para sempre, já que a dimensão de *San Junipero* é infinita. Ao mesmo tempo, revela que Kelly segue presa à heterossexualidade compulsória ao ter sido enterrada junto a Richard e Alison. Enquanto isso, Yorkie mostra-se confortável e feliz em ser quem é. A seguir, nas considerações finais deste estudo, realizo um olhar geral sobre o trabalho: desde as intenções com a pesquisa até uma última análise do episódio a partir dos cinco segmentos interpretados em profundidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema do presente trabalho foi o quarto episódio da terceira temporada da série *Black Mirror, San Junipero*. A série, inicialmente produzida para o canal *Channel 4* da televisão britânica, foi comprada pela Netflix em 2015 e, desde a sua terceira temporada, seus episódios começaram a ser produzidos para o serviço de *streaming* estadunidense. *San Junipero* integra a primeira leva de episódios que o *showrunner* Charlie Brooker desenvolveu para a Netflix e, além disso, apresenta o primeiro casal não-heterossexual de *Black Mirror*: Yorkie e Kelly. O problema de pesquisa foi “Como, no âmbito do audiovisual, *San Junipero* constrói a narrativa do romance lésbico entre Yorkie e Kelly?” e, para buscar respostas para essa questão, reuni diferentes frentes de estudos.

Após a introdução no primeiro capítulo, abordei a especificidade da linguagem audiovisual, com foco na construção de personagens, no segundo capítulo. Aqui, autores como Gerard Betton, Marcelo Bulhões, Antonio Candido e Beth Brait forneceram subsídios que foram utilizados na análise do episódio. Os autores abordam questões a partir das quais consegui identificar aspectos relevantes do audiovisual, como a importância do cenário para uma série, as possibilidades de significados da trilha sonora escolhida, a forma como as personagens falam sobre o enredo e evoluem com o mesmo.

Além disso, conceituei em profundidade a ficção seriada, já que *Black Mirror* é um produto desse tipo. Arlindo Machado, François Jost e Marcel Vieira Barreto Silva, entre outros, me auxiliaram a situar *Black Mirror* nesse meio, e entender o porquê que produções como *San Junipero* se diferenciam de outros produtos audiovisuais, como filmes. Além da mudança de formato, a relação com o público também é outra, especialmente no caso de *Black Mirror*, que é revisitado pelos seus espectadores. Estes criam teorias para explicar os episódios da série. É importante ressaltar também a dificuldade em encontrar bibliografia especializada em séries, especialmente as que são voltadas para serviços de *streaming*: por essa razão, fiz uso de obras que originalmente foram escritas sobre cinema e literatura, por exemplo, e as adaptei para a lógica da ficção seriada.

Como *San Junipero* fala de personagens que fogem ao padrão heterossexual, entendi ser fundamental trazer conceitos sobre sexualidades no

terceiro capítulo deste estudo, especialmente sobre sexualidades lésbicas. Autoras como Guacira Lopes Louro, Teresa de Lauretis, Adrienne Rich e Richard Miskolci me fizeram refletir sobre as maneiras pelas quais a existência lésbica e LGBT é apagada, bem como entender os mecanismos pelos quais essa obliteração é realizada. Nesse capítulo, ainda, relacionei a realidade com a ficção: trouxe uma breve história da presença de personagens LGBT no meio audiovisual, especialmente na ficção seriada, pois percebi como o que acontece no cotidiano influencia nas produções culturais e vice-versa. Conforme os objetivos gerais dessa pesquisa, também apresentei o tropo narrativo *Bury Your Gays*, que regulariza a morte de personagens LGBTs no meio audiovisual, para avaliar *San Junipero* com esse pano de fundo. Destaco a importância do trabalho de Renata Nunes de Almeida, ex-aluna da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que analisou e categorizou as mortes de personagens lésbicas em séries norte-americanas no período de 2010 a 2017. A sua pesquisa trouxe camadas de reflexão sobre o meu objeto que, ao mesmo tempo em que integra esse tropo narrativo, subverte-o.

Antes de chegar à análise de *San Junipero* era necessário, pois, contextualizar tanto o episódio quanto a série que o deu origem. Aqui, a dissertação de César Biéguas Faquin teve grande destaque por apresentar o estilo específico de narrativa de *Black Mirror*, dotado de histórias tecnológicas com temáticas atuais, recheadas de reviravoltas de enredo e geralmente com finais pessimistas. Ainda, seu trabalho reforça o caráter híbrido da série, que está na fronteira entre cinema e televisão. Expliquei, nessa parte do trabalho, o enredo geral de *San Junipero*, além de trazer notícias que falam sobre o episódio em questão. Aqui tencionei algumas reflexões que seriam abordadas em maior profundidade na análise final, como a possibilidade de *San Junipero* relacionar-se com histórias clássicas românticas e também com as diferentes possibilidades de ocultar ou punir a existência lésbica. Por último, apresentei a metodologia para análise do episódio: por entender que *San Junipero* aproxima-se de uma obra cinematográfica, tanto pela sua duração quanto pela falta de ganchos narrativos durante o episódio, permitindo uma fruição contínua do mesmo, optei por realizar uma análise fílmica, baseando-me em autoras como Manuela Penafria, Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, Jacques Aumont e Marie Michel.

O quinto capítulo foi dedicado, então, à análise de cinco excertos de *San Junipero* que, segundo a minha avaliação como espectadora-analista, são chave para mostrar o início, o desenvolvimento e a resolução do relacionamento de Yorkie e Kelly. Reunindo a descrição e interpretação desses trechos com o problema de pesquisa deste trabalho, entendo que *San Junipero* constrói o romance lésbico – aquele que é “impensável”, “anormal”, “desviante” – a partir de clichês românticos de narrativas pensadas inicialmente para arranjos heterossexuais. Em outras palavras: ao mesmo passo em que reforça os ideais de amor romântico padrão por meio do audiovisual, *San Junipero* também subverte esse mesmo amor que é utilizado para normatizar as relações entre homens e mulheres. Aqui, a leitura de Elizabeth Bastos Duarte, Maria Thereza Toledo e Ana Sofia Antunes das Neves auxiliaram-me a perceber que *San Junipero* possui aspectos comuns a outras obras culturais românticas: um amor aparentemente impossível, o “fazer de tudo” para conquistar a amada, o medo de se apaixonar, o açucarado “viveram felizes para sempre”. O romance construído entre Yorkie e Kelly utiliza-se de artefatos que constam no imaginário da sociedade sobre histórias de amor. A primeira dança, a perda da virgindade, o casamento, os vestidos de noiva, o limite imposto pela virada da meia-noite, a valorização da vivência do romance acima de qualquer outro aspecto.

Esse romance é construído a partir das duas protagonistas, que possuem relações distintas com a vivência do amor. Yorkie demonstra, de maneira mais nítida, o seu apreço pelo amor romântico. Ela se apaixona por Kelly rapidamente, e abandona a possibilidade de descobrir-se individualmente em *San Junipero* para ficar junta da amada. Ela é carinhosa, afável e explicita a sua vontade de viver a eternidade com Kelly. É interessante pensar em outra subversão de padrões que *San Junipero* realiza: Yorkie, que é aquela que possui o corpo menos feminilizado, por usar menos maquiagem e vestir roupas simples é, também, a que carrega mais estereótipos de ser mulher em um relacionamento pensado para a ótica heterossexual.

Kelly, todavia, é o oposto: ela, que possui o visual mais feminino, com uso de batons, colares e que também faz uso da sensualidade como uma maneira de conquista, é a que possui o comportamento mais similar ao do estereótipo de ser homem. Ela, em um primeiro momento, valoriza a diversão e

a casualidade em detrimento do romance, esse que é o sentimento “da mulher”. Ela, que fez a investida sexual em Yorkie, foge das suas investidas românticas. Todavia, ao longo do episódio, nota-se que a personagem se rende ao amor romântico e que, tal qual Yorkie, também se apaixonou rapidamente. A diferença é que ela tentava negar esse sentimento, especialmente em função ao seu relacionamento prévio.

Como já dito, *San Junipero* constrói o romance de Yorkie e Kelly também com a construção individual das duas personagens. As suas diferentes histórias influenciam nas suas maneiras de enxergar o amor e o realismo de *San Junipero*. Percebe-se que o episódio fala sobre o apagamento da possibilidade lésbica de maneiras distintas. Para Yorkie, o apagamento foi mais literal, pois custou na sua tetraplegia fora da cidade virtual. É como se ela tivesse sua vida pausada aos 21 anos, e só pôde retornar a ela em *San Junipero*. Ao entender que esse universo é diferente do mundo ao qual tinha memória, ela inicia um processo de libertação e passa a correr atrás de Kelly – algo bem distante do que fora observado na análise do primeiro trecho. Já Kelly viveu o apagamento da possibilidade lésbica especialmente por ter sido casada com um homem por 49 anos. Mesmo sentindo atração por mulheres, ela não tornou o seu desejo realidade – pelo menos até *San Junipero*. Esse seu relacionamento prévio dificulta a sua aceitação dos sentimentos por Yorkie, e é simbólica a maneira como ela rejeita o amor da sua parceira, especialmente de forma mais agressiva, como analisado no trecho quatro. Ela minimiza os seus atos românticos por outra mulher e valoriza o relacionamento heterossexual. Com o conceito de heterossexualidade compulsória, é possível inferir que Kelly segue negando a possibilidade lésbica para ela mesma. Vale destacar, ainda, que apesar de escolher viver a eternidade com Yorkie, fora do sistema de *San Junipero* ela é enterrada junto do seu agora ex-marido e da sua filha. É como se Kelly tivesse uma vida dupla. Uma, onde se permite desviar do caminho, e outra, ainda presa ao discurso da heterossexualidade compulsória, da vida padrão pensada para o indivíduo Mulher.

É notável como *San Junipero* faz uso dos figurinos e dos cenários para construir as diferentes décadas presentes no episódio, ao mesmo tempo em que tem na trilha sonora, nos enquadramentos próximos e na interpretação de Mackenzie Davis e Gugu Mbatha-Raw fontes que auxiliam na dramatização da

obra. Mesmo que seja uma obra de ficção, não se pode esquecer o poder de produtos culturais para a sociedade. Como visto com *Lauretis*, o cinema é uma tecnologia do gênero, portanto é tanto produto quanto o processo da criação de conceitos. O audiovisual produz sentidos que são válidos para a sociedade, e nessa pesquisa ficam questões associadas às possibilidades de sentidos construídas pelo episódio: quais sentidos que *San Junipero* pode produzir? Que a lesbianidade só é possível no virtual? Que casais não-heterossexuais devem comportar-se segundo uma heteronormatividade? Ou que há esperança de um final feliz para quem foge à regra? Vale destacar, mais uma vez, que o romance cheio de vai e vens de Yorkie e Kelly acontece com o pano de fundo do tropo narrativo *Bury Your Gays*, justamente na década que mais ceifou personagens lésbicas e bissexuais, conforme a apuração de Almeida. Além disso, é o primeiro episódio de *Black Mirror* a trazer um final que seja agri-doce ou até mesmo feliz. Portanto, por mais que tenha um caráter paradoxal, no qual as protagonistas tiveram que morrer para conquistar um “viveram felizes para sempre”, ao menos elas tiveram um *happy-end*, algo negado para as outras personagens que morreram em outras séries.

Visto a existência de mecanismos que buscam invisibilizar lésbicas, seja no real ou na ficção, acredito que meu trabalho contribui para os estudos de comunicação por colocar em foco uma temática que, por tantas vezes, se restringe às margens. Os estudos queer, que ganharam mais destaque em 1990 e tratam especialmente das múltiplas sexualidades, ainda são jovens em comparação a outras áreas, portanto entendo que o olhar sobre as sexualidades, ainda mais no audiovisual, seja incipiente. Como possibilidade de outras pesquisas a partir da realizada para esse trabalho, proponho estudar personagens lésbicas que vivam o seu enredo de maneira individual. Além da regularidade da morte, também se observa a regularidade de mulheres lésbicas em pares, como se a mulher sempre necessitasse do aparato do amor para ter a sua existência minimamente aceitável. Afinal, parece haver uma moral sobreposta: se ela já é lésbica, que seja pelo menos uma lésbica que busque um padrão de relacionamento heteronormativo.

San Junipero é uma história simples e, ao mesmo tempo, complexa. Mesmo que apresente um enredo por ora básico, por revisitar outras histórias de amor e estilos melodramáticos, a sua subversão de padrões e estereótipos

fazem o espectador refletir – especialmente com o seu final, que joga com noções de vida eterna e o depois da morte. O episódio, como produto de entretenimento ficcional, também fala de problemáticas presentes na vida de mulheres lésbicas reais – como eu.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renata Nunes de. **Estratégias necropolíticas na regularidade de mortes de mulheres lésbicas em seriados norte-americanos**. 2018. Trabalho de conclusão (Bacharelado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/181666/001073931.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 5 nov. 2019.
- AUMONT, Jacques. MICHEL, Marie. **A análise do filme**. 3 ed. Texto & Grafia: Lisboa, 2004.
- BASTOS, Elizabeth Duarte. No total, menos: a simplicidade como opção narrativa. **Intexto**, Porto Alegre, n. 37, p. 313-328, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/66845/39611>> Acesso em: 6 nov. 2019.
- BERNARD, Marie Lyn. All 210 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, And How They Died. **Autostraddle**, [S.l.: s.n.], 11 março 2016. Television. Disponível em: <<https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>> Acesso em: 26 nov. 2019.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa dos meios audiovisuais**. 1 ed. São Paulo: Ática, 2009.
- CANDIDO, Antonio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COCA, Adriena Pierre. SANTOS, Alexandre Tadeu dos. Formatos de Ficção Seriada Televisual: Tradições e Perspectivas. In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2013, Foz do Iguaçu. **Anais... [...]**. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1243-1.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2019.
- COL NEEDHAM. **IMDb** (Internet Movie Database). 1990. Site utilizado para diversas consultas. Disponível em: <<https://www.imdb.com/>> Acesso em: 26 nov. 2019.
- FAQUIN, César Biégas. Black Mirror: nem cinema, nem televisão. In: **Black Mirror: cinema, televisão ou produto híbrido?**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens - Estudos de Cinema e Audiovisual) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em:

<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6331651> Acesso em: 6 nov. 2019.

FONSECA, Ethiene Ribeiro. ANEAS, Tatiana Güenaga. O melodrama como proposta de leitura da teleficção contemporânea: um estudo de caso sobre a web-série Black Mirror. In: CONGRESSO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 2018, São Paulo. **Anais... [...]**. Disponível em: <http://anais-comunicon.espm.br/GTs/GTPOS/GT2/GT02_FONSECA_ANEAS.pdf> Acesso em: 6 nov. 2019.

GENIUS MEDIA GROUP INC. **Genius**. 2009. Site utilizado para diversas consultas. Disponível em: <<https://genius.com/>> Acesso em: 26 nov. 2019.

GRUPO GAY DA BAHIA. **Relatório GGB 2018**: Mortes violentas de LGBTQ+ no Brasil. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em: <<https://tribunahoje.com/wp-content/uploads/2019/01/Popula%C3%A7%C3%A3o-LGBT-morta-no-Brasil-relat%C3%B3rio-GGB-2018.pdf?x69597>> Acesso em: 26 nov. 2019.

HIBBERD, James. Black Mirror showrunner explains season 3 endings. **Entertainment Weekly**, [S.l.: s.n.], 12 dezembro 2018. Article. Disponível em: <<https://ew.com/article/2016/10/23/black-mirror-postmortem-interview-season-3/>> Acesso em: 26 nov. 2019.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KAPLAN, Ann E. O olhar é masculino? In: **A mulher e o cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 43-60.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Technologies of gender, Indiana University Press, 1987. p. 1-30. Disponível em: <<http://marcoarelios.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2019.

LEOPOLDO, Rafael. O pensamento lésbico e a teoria queer: Wittig, Rubin e Rich. **PERI – Revista de Sociologia**, Florianópolis, v. 10, n. 02, p. 110-127, 2018. Disponível em: <<http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/3036/2629>> Acesso em: 5 nov. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Cinema e sexualidade. **Educação e realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-97, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6688/4001>> Acesso em: 5 nov. 2019.

_____. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p 9-34.

MACHADO, Arlindo. A narrativa seriada. In: **A televisão levada a sério**. 5 ed. São Paulo: Senac, 2000. p. 83-97.

MAIS DA METADE da população mundial usa internet, aponta ONU. **G1**, [S.l.: s.n.], 7 dezembro 2018. Economia. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2018/12/07/mais-da-metade-da-populacao-mundial-usa-internet-aponta-onu.ghtml>> Acesso em: 26 nov 2019.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2019.

MOREIRA, Carol. A chegada do SOM no cinema | HISTÓRIA DO CINEMA #7. 2018. 1 vídeo (10 min 44s). Publicado pelo canal CAROL MOREIRA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pY2lkwgOhQU>> Acesso em: 26 nov. 2019.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 609-627, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n3/a06v15n3.pdf>> Acesso em: 6 nov. 2019.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2019.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). In: VI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Lisboa. **Anais... [...]**. p. 1-10. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em: 6 nov. 2019.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de. SZWAKO, José Eduardo. (orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. p. 118-148.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n1/a02v19n1.pdf>> Acesso em: 5 nov. 2019.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, p. 18-44, 2010.

Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>>
Acesso em: 5 nov. 2019.

RICHMOND, Chris. SCHOENTRUP, Drew. **TV Tropes**, 2004. Bury Your Gays.
Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>>
Acesso em: 26 nov. 2019.

ROCHA, Caio César Silva. SANTOS, Danilo Pereira. Estranhos familiares: a inserção das personagens homo/lesbo/bi/transexuais no cinema. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 206-221, 2014. Disponível em:
<<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10172/7261>>
Acesso em: 5 nov. 2019.

SAN Junipero. Diretor: Owen Harris. Roteirista: Charlie Brooker. In: **Black Mirror**. Produtores: Charlie Brooker; Annabel Jones. Reino Unido: Netflix, 2016. Temp. 3, cap. 4 (61 min).

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Gender: a useful category of historical analyses. Columbia University Press, 1989. p. 1-35.
Disponível em:
<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf> Acesso em: 5 nov. 2019.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/15810/14556>>
Acesso em: 5 nov. 2019.

TOLEDO, Maria Thereza. Uma discussão sobre o ideal de amor romântico na contemporaneidade: do Romantismo aos padrões de Cultura de Massa. **Revista Mídia e Cotidiano**, Niterói, v. 13, n. 2, p. 201-218, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/9687/6812>> Acesso em: 6 nov 2019.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Introdução. In: **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2 ed. Campinas: Papyrus, 2002. p. 9-21.

VIEIRA, Nathan. Brasil perde 1,3 milhão de assinaturas de TV paga no último ano. **Canaltech**, [S.l.: s.n.], 3 setembro 2019. Infra. Disponível em:
<<https://canaltech.com.br/infra/brasil-perde-13-milhao-de-assinaturas-de-tv-paga-no-ultimo-ano-148653/>> Acesso em: 26 nov. 2019.

WATSON, Alex. 'I was really worried about San Junipero' - Charlie Brooker on pushing the Black Mirror envelope. **inews UK**, [S.l.: s.n.], 6 setembro 2019. Culture. Disponível em: <<https://inews.co.uk/culture/television/black-mirror-charlie-brooker-san-junipero-521090>> Acesso em: 26 nov. 2019.