

“*Heaven Is a Place On Earth*”: o imaginário do *post mortem* e a representação da heterotopia em “*San Junipero*”, de “*Black Mirror*”

“Heaven Is a Place On Earth”: the imagery of *post mortem* and the representation of the heterotopia in “*San Junipero*”, of “*Black Mirror*”

Thiago Pereira ALBERTO¹

Resumo

O presente artigo examina inicialmente a noção de imaginário a partir de breves notações sobre as representações que os discursos da ciência e da religião oferecem para a ideia do fim da vida, ou à possibilidade de expandi-la continuamente. Partindo desta avaliação, buscamos explicitar como a mídia fermenta constantemente estes imaginários e assume o papel de ampliar e propagar, simbolicamente, expressões de crenças compartilhadas socialmente. Como objeto de estudo, investigamos o episódio “*San Junipero*”, da série “*Black Mirror*” da Netflix, analisada aqui como a realização ficcional de um possível espaço heterotópico, a partir do conceito sugerido por Michel Foucault (2001) a respeito de utopias realizáveis, e que tensiona, em sua representação audiovisual, estes dois imaginários sociais sobre o *post mortem*.

Palavras-chave: *Black Mirror*. Heterotopias. Imaginário. Mídia.

Abstract

The present article first examines the notion of imaginary, beginning with short notations about the representations that the discourses of science and religion offer to the idea of the end of life, or to the possibility of continually expanding it. Based on this evaluation, we intend to explain how the media constantly ferments these imaginaries and assumes the role of expanding and propagating, symbolically, this expressions of socially shared beliefs. As an object of study, we investigated the “*San Junipero*” episode of Netflix’s “*Black Mirror*” series, analyzed here as the fictional realization of a possible heterotopic space, based on the concept suggested by Michel Foucault (2001) regarding realizable utopias, that stresses, in its audiovisual representation, these two social imaginaries about the *post mortem*.

Keywords: *Black Mirror*. Heterotopias. Imaginary. Media.

¹ Doutorando em Comunicação Social pela UFF. Professor de Comunicação Social da PUC-MG.
E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

Introdução

Existe vida após a morte? A pergunta não é simples, possui diversas e complexas dimensões que se estendem e nos acompanham em diversos tempos e espaços nos quais nos construímos e erigimos nossas culturas. Se a resposta for afirmativa, como se configura essa continuidade da existência? Há um paraíso, há um inferno, não há nada disso? Para além, quais as possibilidades reais de vencer a finitude biológica e permanecer existindo? É possível elencar estas questões entre os incômodos existenciais mais permanentes ao ser humano; para além, são dúvidas amplificadas pelo fato de que seguem sem respostas estáveis e concretas, no sentido de uma crença absoluta e compartilhável por todo o espectro social. Dada sua magnitude, estas são demandas investigativas das quais se debruçam notáveis áreas de saberes- sublinhamos aqui os tanto os espectros da ciência quanto das crenças religiosas- que se posicionam como veículos oportunos para um amplo leque de representações sobre o tema, representações que são fundadas frequentemente no que acionamos conceitualmente aqui como imaginários.

Em diversos campos de análise do comportamento humano e das ciências sociais, a noção de imaginário se configura centralmente como a capacidade de dar sentido a representações, ou, como nota Durand (1989, p.14), apresenta-se como “o conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo-sapiens*”, através da produção de ideias e ideais, concepções, imagens, visões de um indivíduo e/ou de uma comunidade. Seja como uma simbolização² fundamental da consciência na percepção ao mundo seja como resposta à angústia existencial frente à experiência negativa da passagem do tempo (onde destacamos aqui a finitude biológica), a urgência do imaginário precede a representação: é simulacral, no sentido de evocar um verdadeiro (um real) através de uma ausência sentida pelo sujeito e assim o capacita no sentido de realizá-la.

A partir desta primeira notação de ordem inicial, convocamos Baczkó (1991) e sua proposição de imaginário social (que diz de representações elaboradas do real a

² Pensamos em símbolos aqui como signos que se referem à objetos denotados de uma associação de ideias gerais, que operam no sentido de fazer com que estes símbolos sejam comumente interpretados como se referindo aquele objeto.

partir de aspectos simbólicos existentes em determinada sociedade) como uma espécie de bússola semântica para a cristalização de propósitos ou concepções impulsionadas por vontades comuns. Uma espécie de anseio coletivo, onde as expressões de crenças, através da apropriação de símbolos dispostos e legíveis a todos constituem esse imaginário social e que, neste sentido, pode possuir a virtualidade de criar uma “ordem social” e ganhar importância como “dispositivo de controle da vida coletiva e de exercício do poder” (BACZKO, 1991, p.91).

Dentro destes parâmetros, o imaginário social permite ao sujeito certa segurança, tanto em relação ao seu entorno, o *lebenswelt*, o mundo lá fora, quanto ao seu interior psíquico, *innerwelt*, no sentido filosófico de encontrar respostas às questões fundamentais da própria existência, finalidade e utilidade social. Estes eixos legitimam a noção de um imaginário coletivo, que se configura como uma autorização, uma espécie de poder, passível de inspirar ao sujeito questões como “*Posso imaginar isso? Tal questão é permitida dentro desta baliza de construção do real?*”. As respostas a estas questões serão conferidas a partir da crença dos dominados (os que acreditam nos imaginários socialmente difundidos) de que tal dominação (“imposta” pelos imaginários) é válida, como Baczko (1991) sugere. O que, naturalmente, inspira debates a respeito dos imaginários sociais possíveis, já que a busca por um total consenso é desafio hercúleo.

Partindo destas notações, talvez possamos acreditar que tessituras midiáticas são alinhavadas também nessa intenção, se constituem também dessa matéria, propagando, compartilhando e convocando imaginários sociais comuns à identidade social, em busca de legibilidade e legitimidade. São pródigas em propor através de filmes, séries ficcionais, reportagens, entre outros dispositivos, narrativas e representações que apresentam e contextualizam o imaginário de seu tempo. Ambientes midiáticos ou qualquer forma de produção de imagens não partem de um lugar arbitrário: as imagens que estes dispositivos acionam e provocam só fazem sentido na medida em que fazem parte do imaginário social, já que buscar um mecanismo de coesão, compreensão e ação social seria impossível sem participar de uma gama possível de interpretações.

Assim, tanto a pretensão de assumir o papel do real (como proposta basal da prática jornalística, por exemplo) quanto o caráter ficcional (o *fingere* representacional) que assumidamente envolve demais dispositivos de mídia (mesmo que deliberadamente

de forma ambígua), parecem partir de propósitos semelhantes: materializar um imaginário capaz de evocar a capacidade subjetiva para a construção de um real compartilhável, ou seja, tateando sentidos, convocando as interpretações ao público ou comunidade a quem busca vinculação.

A partir dessa constatação, podemos notar que algumas das representações midiáticas mais marcantes na contemporaneidade têm sido narrativas que tensionam um imaginário utópico, donde sua função pode ser relacionada tanto com a necessidade de causar pânico para o futuro e permitir a reflexão no presente, tanto com a capacidade de sonhar, e de crer no irrealizável: fruto das representações subjetivas, não pertencentes à alocação discursiva de um real pretensamente objetivo na construção do tecido social (portanto longe do bastião positivista que muitas vezes baliza a representação midiática), que não despreza uma criação imaginária das coisas. Como nota Valery (*apud* Novaes, 2015, p.9) “é preciso que haja forças fictícias (...), pois a ordem exige a ação de presença de coisas ausentes”.

1 “*Black Mirror*”: a mídia como representação do imaginário social

Como ponto de partida para o que queremos apresentar neste artigo, uma questão nos inspira: o imaginário a respeito do que acontece após a vida, e em como este imaginário pode ser representado através de um produto midiático, neste caso, o episódio “*San Junipero*” da série “*Black Mirror*”, da Netflix. Como destacamos inicialmente, a crença e a posterior representação do que seria a vida após a morte é motivo de múltiplas interpretações por diferentes sistemas de saberes. Seja através das visadas divinas, mitificantes, religiosas que conduziram experiências civilizatórias seminais para a sociedade, como na Idade Média; sejam por corroboreos secularizados e demais métricas construídas sob o diapasão do progresso e da iluminação racional, em curso especialmente a partir do século XVI, seguramente a ideia do *post-mortem* é fonte de um importante imaginário, historicamente marcado, como sublinhamos aqui, por embates discursivos entre credos religiosos e a ciência.

Este cenário é intensamente analisado por Harari (2016), na obra “*Homo Deus*”. Para chegar à provocação que sugere no título de seu estudo, ele realiza uma espécie de percurso histórico, através do desvelamento de dados e sob a perspectiva da ciência, de

como os progressos tecnológicos conseguiram diminuir a sangria da fome, das pestes e das guerras, fontes primordiais de mortalidade para os sujeitos. Sua tese central é de que a ciência e a cultura modernas constroem discursos a partir de imaginários totalmente diferentes a respeito da morte, em oposição ao credo religioso de que “humanos morriam porque Deus assim decretava, e o momento de sua morte era uma experiência metafísica sagrada e repleta de significado” (HARARI, 2016, p.30), e a existência estava condenada a uma sina no pós-vida, onde religiões meditavam sobre a morte como parte vital e positiva do mundo. A título de ilustração sobre a força deste imaginário, Harari (2016, p.30) sugere que tentemos “imaginar o cristianismo, os islamismo ou o hinduísmo em um mundo sem mortes- o que seria também um mundo sem céu, inferno ou reencarnação”.

Já sob o diapasão do progresso racional, segundo o autor, a morte é vista apenas como mais um problema técnico que o imaginário da ciência se pôs a contornar. O que estimula estas “profecias” na contemporaneidade- e anima seus investidores/patrocinadores³- é o desenvolvimento vertiginoso do diálogo entre tecnológica e ciência, aplicado em campos como a engenharia genética, a medicina regenerativa e a nanotecnologia. O imaginário aqui se traduz no triunfo da inteligência artificial como arma superior à inteligência biológica, onde o desenvolvimento científico-tecnológico poderia corrigir erros do DNA e a vida poderá ser prolongada ao infinito. A morte da morte, enfim, o que, no campo das disputas simbólicas, significaria, a vitória máxima do progresso, já que, como nota Besnier (*apud* Novaes, p.5, 2015), “nada seria mais importante aos nossos olhos do que a autonomia em relação aos outros, à natureza, às tradições e aos deuses”.

Longe de simplesmente se anularem ou de consagrarem uma resposta definitiva a tais questões sobre o *post-mortem*, tanto as ciências quanto as religiões oferecem discursos e representações que são notadamente inspiradores para diversas narrativas

³ Como Harari (2016) elenca, existe uma fatia significativa da comunidade científica- e especialmente de grandes investidores de tecnologia- que estão colocando em prática certa guerra contra a mortalidade e a busca pela juventude eterna. Como exemplos, ele cita o Calico, subcompanhia da gigantesca Google, que tem como missão primordial “resolver a morte”. Outro braço da companhia, a Google Ventures, está investindo 36% de sua carteira de bilhões de dólares em *start-ups* na área da biociência, em projetos que tem como foco a prorrogação da vida. O autor também destaca que sonhos como estes são compartilhados por ícones do que há de mais avançado no ambiente tecnológico do mundo hoje, mega empreendedores do Vale do Silício, como Peter Thiel, um dos fundadores do Pay-Pal, entusiasta notório e investidor generoso de pesquisas como estas.

mediáticas. Em consonância com essa discussão, a série “*Black Mirror*” é exemplar da questão que tratamos aqui, por fornecer, através de variados episódios (pois se trata de uma série que não segue um princípio de continuidade narrativa) a cada nova temporada, paisagens audiovisuais construídas a partir da representação de imaginários advindos de um repertório comum típico da sociedade tecnologizada e midiaticizada em que vivemos, onde os principais protagonistas da série parecem ser na verdade as tecnologias de informação e comunicação. Como chave de análise para o reconhecimento e o sucesso da série pelo público⁴ nos inspira a ideia de que ela aciona o imaginário social a partir do uso de elementos simbólicos e sua sintomática centralidade nos processos de interação midiaticizados da contemporaneidade.

Assim, talvez possamos afirmar que “*Black Mirror*”, a partir da crença na ciência e na racionalidade, cristaliza imagens e discursos que refletem um espírito comunitário, propósitos ou concepções impulsionadas por vontades comuns, notando que uma das possíveis entradas de interpretação da série está nas figurações do real que ela propõe, a partir de aspectos simbólicos que nos cercam intensamente hoje. Frequentemente etiquetada sob a chancela narrativa da representação distópica, com a elaboração imagética e narrativa de espaços e tempos imaginários e futuros, mas potenciais de acontecer, “*Black Mirror*” parece ser percebida como antecipações imaginárias do porvir, onde a existência neste mundo se apresenta como temerária e apocalíptica; o que a filia historicamente a clássicos literários como “Admirável Mundo Novo” de Huxley e “1984”, de George Orwell, ou a produções cinematográficas como “Laranja Mecânica” de Stanley Kubrick e “*Blade Runner*” de Ridley Scott. É um dispositivo midiático que sugere, constantemente, a assunção real do imaginário, através de ficcionalizações sedutoras, justamente por serem tecidas na ordem da coerência e das possibilidades de concretude que compõem um imaginário social.

Em suma, “*Black Mirror*” atrai o público também porque *faz sentido* (por trabalhar com imaginários sociais que despertam a possibilidade de olharmos para nós mesmos e com isso encontrar alguma identidade) dentro do contexto onde nós, sujeitos,

⁴ Segundo dados da empresa Symphony Advanced Media, especializada na medição de tráfego na internet, no ranking de audiência das séries do Netflix nos primeiros três dias disponíveis ao público, em 2016, “*Black Mirror*” comoveu 718 mil espectadores, o que o posiciona entre as vinte produções mais assistidas da plataforma de vídeos. Comoção esta que parece gerar remediações como o *meme* “*Isso é muito Black Mirror*”, que circulou com bastante intensidade em diversas redes sociais no ano passado, conectando o espírito da série à acontecimentos reais do cotidiano.

estamos. Se Durand (1989) relevou que uma das funções mais importantes do imaginário é eufemizar o mundo, ou seja, tomá-lo como uma espécie de fantasia realizável, dada a realidade cotidiana pesada e muitas vezes insuportável, a série muitas vezes propõe o inverso: nos lembra continuamente, através de certo *pathos* do horror/terror, para onde podemos ir- ou já estamos indo.

2 A heterotopia como “realização” do imaginário em “*San Junipero*”

Mas em 2016, no quarto episódio da terceira temporada da série, a visada representativa que se dá ao futuro no programa parece assumir um outro caráter, mais positivo e otimista⁵; adjetivos destoantes do território distópico em que “*Black Mirror*” comumente habita, ao lidar com um imaginário historicamente ativo no tecido social, como apontamos anteriormente: o fim da morte, ou a possibilidade de expandir, continuamente, a vida. Partindo dessa premissa, “*San Junipero*” (que tem direção de Owen Harris e roteiro de Charlie Brooker), molda essa fantasia ao propôr a extinção da finitude biológica e a conseqüente expansão da vida, onde a realidade é simulada em um espaço que funde dois imaginários sociais: o da ciência e o da religião. Como nos situa a canção de Belinda Carlisle no início do episódio: “*Heaven Is A Place On Earth*”, ou seja, a proposição central do episódio é visualizar o paraíso como um lugar que existe no plano terreno. Assim, em sua representação ficcional, “*San Junipero*” propõe, sedutoramente, uma espécie de conciliação entre os dois discursos comuns sobre a morte e a expansão da vida; se vale tanto da possibilidade de emancipação tecnocientífica significada na vitória sobre a finitude do ser humano, quanto com os simbolismos religiosos⁶ que impõem ao além da vida ilustrações de inferno, purgatório e de céu.

Se o paraíso é, portanto, um espaço pertencente à Terra, uma utopia realizável, como sugere o episódio, essa ideia nos inspira a pensar o conceito de heterotopia para

⁵ Impressão que é ecoada por diversos veículos de comunicação, que resumimos aqui na leitura do El País, de que “*San Junipero* talvez seja o capítulo mais feliz da história de *Black Mirror*” (http://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/26/cultura/1477475621_736580.html acesso em 02 de março de 2017)

⁶ Não parece coincidência a escolha do nome para batizar este espaço: Junipero, uma árvore frondosa, é usada nas profecias de restauração bíblicas para descrever a beleza e a fertilidade a serem dadas à terra do povo de Deus.

operacionalizar uma possível leitura que a representação audiovisual de “*San Junipero*” faz do imaginário da morte. Proposta por Foucault em 1966, em uma conferência radiofônica na França, mas só publicada em “*Outros Espaços*” (1984), a noção de heterotopia diz de lugares pertencentes à dimensão teológica do futuro (ou seja, *utópicos*, no sentido de terem uma dimensão do impossível, do divino), mas que se concretizam como espaços existentes, espaços de exceção, espaços materiais e imateriais que vigoram como convergentes contestações míticas e reais do espaço que vivemos. São as nossas chances de ver “outros espaços” escondidos nos signos e situações por vezes óbvias do real; ou, como aponta Soja (1995, p.15), outros espaços que estão frequentemente “obscurecidos da visão pela ênfase excessiva na sua opacidade empírica, ou em sua transparência idealizada”⁷.

Foucault (2001) começa sua análise sugerindo de que a nova mania do século XX seria o espaço- em oposição ao tempo, chave de entendimento da civilização das eras anteriores- enumerando três estágios fundamentais de como perceber o espaço ao longo da história. Na idade medieval, ele destaca a distinção existente entre os espaços reais e os celestes; o que remete a um espaço de localização, de separação nítida entre homens e deuses; com Galileu, já no Renascimento, temos o espaço de extensão, a infinitude em contraponto à visão binária medieval, um espaço não centralizado pela relação sujeito e divino, sem margens. A partir daí, infere que o século XX seria a era do espaço de posicionamento, definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos, descritos como séries, organogramas, grades. Um espaço heterogêneo, vivido no interior de um conjunto de relações, definidas por posicionamentos, que diz de uma era do simultâneo, da justaposição: o mundo menos como uma “grande via que se desenvolveria através dos tempos e mais como uma *rede* que religa pontos e entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2001, p.412).

Para Foucault (2001) esses posicionamentos se alocam em dois grandes tipos: a utopia e a heterotopia. Heterotopias, partindo deste princípio, são contra-espaços, utopias efetiváveis dentro do contexto onde elas parecem impensáveis, mesmo diante da

⁷ Do original: “*Often obscured from view by excessive emphasis on their empirical opaqueness or their ideational transparency*” (Tradução livre)

mão forte do controle e da disciplina, das relações de poder⁸. Por isso, Foucault diz de espaços reais que são invertidos, contestados, através de *outra* representação, sublimações de imaginários possíveis. Como Soja (1995, p.15) reforça, tratam-se de lugares de convergência, que se tornam enredados, onde se realiza a complexa justaposição e simultaneidade das diferenças, “no mesmo espaço que fertiliza a heterotopia com significados sociais, culturais e conectividade. Sem essa carga, o espaço permaneceria fixo, morto, imóvel, não dialético”⁹. Foucault propõe, assim, pensar o espaço não mais como a esfera da fixação e da estabilidade (em um contraponto histórico com o tempo, que era o diapasão da mobilidade e da vida). Assim, é a ideia do espaço fluido, não estático, que determina a fantasia de uma vida interminável; e é essa a fantasia representada em “*San Junipero*”.

2.1 “*San Junipero*”: o imaginário midiático a serviço do fim da morte

O episódio é encenado no espaço que o batiza, uma espécie de balneário de extrema beleza, no ano de 1987. Somos apresentados a este ambiente através do encontro entre uma reservada jovem tímida (e caucasiana), Yorkie, e a festeira (e afro-americana) Kelly, em um bar local chamado Tucker's. Este primeiro encontro se transmuta em uma intensa tensão sexual entre as duas, frustrado a partir do momento em que Yorkie recusa os flertes de Kelly, mas que introduz a continuação do desenlace das duas, quando a primeira, uma semana depois sai à busca de Kelly no mesmo bar. Desta vez, terminam a noite na casa de Kelly, onde Yorkie revela que é a primeira vez que ela teve relações sexuais com qualquer pessoa e Kelly revela que ela já foi casada com um homem por um longo tempo. A cena termina misteriosamente quando o relógio marca a meia-noite.

A partir destes encontros, o argumento central do episódio é descortinado, onde veremos Yorkie caçando Kelly pelo balneário, quase sempre seguindo o mesmo roteiro

⁸ Foucault (2001) termina o texto rememorando justamente estas relações de poder e contrapoder, dizendo do navio como a heterotopia por excelência, donde “civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama onde pudessem brincar; seus sonhos então se esvanecem, a espionagem substitui a aventura e a truculência policial, a beleza ensolarada dos corsários” (FOUCAULT, 2001, p.422)

⁹ Do original: “It is this complex juxtaposition and cosmopolitan simultaneity of differences in space that charges the heterotopias with social and cultural meaning and connectivity. Without such a charge, the space would remain fixed, dead, immobile, undialectical”. (Tradução livre)

espacial- mas, somos surpreendidos- através de diversos anos diferentes. *San Junipero* é, na verdade, um espaço que justapõe diversos tempos, conectados simbolicamente tanto pela representação de continuidades (cenas que se repetem ao longo dos anos como um rapaz jogando fliperama no mesmo bar), quanto pela alteração de ambientes- o *Tucker's* vai “evoluindo” em seu entorno e o que nos mostra a mudança no calendário são dispositivos midiáticos, como os filmes em cartaz no cinema e na loja de televisores vizinhos. Quando finalmente se encontram, no ano de 2002, conseguimos entender o roteiro com mais precisão: Kelly reconhece que está morrendo, na *vida real*, e pretendia somente se divertir em *San Junipero*. As duas dormem juntas novamente, e Kelly diz a Yorkie que quer conhecê-la na vida real. Yorkie hesita, mas com a insistência de Kelly diz para ela a sua localização fora do balneário.

A localização de Yorkie no mundo real é a década de 2040, onde uma corporação conhecida como *TCKR Systems* opera uma enorme sala de servidores, onde os robôs mantêm as consciências daqueles que agora vivem permanentemente em *San Junipero*. A proposta da empresa é oferecer um complexo arquivo em que as consciências dos mortos ou moribundos podem ser carregadas em um sistema de realidade simulada, onde eles podem viver na cidade de fantasia de *San Junipero* como seus outros "eu" mais jovens, para sempre, em caráter de teste ou definitivo. Entendemos o porquê da fixação com o relógio: as pessoas vivas que visitam *San Junipero*- que não optaram ainda pela *continuidade* da vida- são limitadas a ficar cinco horas por semana, uma espécie de degustação do que seria o *post mortem* se optassem pelo projeto oferecido pela corporação.

Neste contexto, no mundo real, Kelly é uma idosa, morrendo de câncer, enquanto Yorkie, depois de um acidente de carro (motivado pela negação de seus pais ao saberem que ela é gay) que a paralisara quarenta anos antes, está sobrevivendo apenas por suportes vitalícios. Com a proposta tecnocientífica *San Junipero*, Yorkie tem tido a chance de viver uma vida plena novamente no balneário. Só que, para passar definitivamente para o *outro espaço* (sua vida após a morte dentro do sistema de realidade virtual), ela precisa ter uma eutanásia, no qual a sua família tem objeções religiosas à assinatura dos papéis. A partir de um matrimônio, é permitindo que ela seja desconectada do suporte vital. Ao saber disto, Kelly espontaneamente pede uma visita

de alguns minutos com Yorkie em *San Junipero*, onde ela propõe Yorkie em casamento. Elas se casam, e assim é permitida a eutanásia de Yorkie.

Yorkie então realiza sua "passagem" definitiva para *San Junipero*, mas apaixonada, quer que Kelly também opte por ir para lá em tempo integral, na vida após a morte- desejo rejeitado por ela, cujo plano inicial é morrer sem ser carregada para o sistema de *San Junipero*, como seu marido escolheu fazer depois de 49 anos de casamento, arruinado pela morte prematura da filha do casal. Esse dilema romântico é colocado em suspense até a piora da condição de Kelly na vida real, até que, finalmente, ela muda de opinião e opta por viver na vida após a morte no balneário. Seu corpo real é enterrado com o do marido e da filha e o desfecho de final feliz consagra a relação das duas no *continuum* da vida.

Assim, ficcionalmente, "*San Junipero*" é explicada como uma espécie de materialização do imaginário da vida após a morte, através da representação de um espaço heterotópico. É onde reside a vitória do progresso, da racionalidade, do desenvolvimento humano e científico em oposição a diversos discursos de ordem binária (sejam eles raciais sexuais e religiosos); ao mesmo tempo em que também se utiliza destes- pelo menos de certos aspectos de representação destes- para compor e entrelaçar imaginários. Em paralelo à vida real- mas pertencente a ela- *San Junipero* é o local das justaposições, tanto de tempo, como de espaço, onde se "mover" continuamente representa dar passos para a eternidade.

Como que para reforçar essa representação, a quantidade de simbologias a respeito de vida, morte, tempo e espaço apresentados no episódio impressionam: o sexo como conector da existência (no caso, de *voltar a existir*, já que é a partir de uma relação sexual que Kelly e Yorke se pactuam pela eternidade); as demarcações musicais que indicam, em seus textos, temporalidades (escutamos durante o episódio canções como "*Sign O' the Times*", de Prince, e "*Need You Tonight*", do INXS, dos versos "Tudo que você tem é este momento/O século XXI foi ontem"¹⁰), o *close* na tela do fliperama indicando a frase "*time extended*"... Somente os rastros deixados pelas referências iconográficas espalhadas por "*San Junipero*" nos inspiraria outras pensatas. Por ora, destacamos algumas alocações do que Foucault (2001) imaginou serem heterotopias,

¹⁰ Do original "*All you got is this moment/ The twenty-first century's yesterday*" (Tradução livre)

exemplificadas em “Outros Espaços”, que são inspiradores para se pensar em “*San Junipero*”, e operacionaliza-lo neste conceito:

2.1.1 *Balneário/ Casa de Veraneio*

Foucault diz de heterotopias crônicas, passageiras, ligadas ao “modo da festa” (FOUCAULT, 2001, p.417) como cidades de veraneio/balneários. Lugares onde há uma interrupção do tempo normal dos homens, quando o sujeito se distancia do espaço/tempo de corrosão causada pelos dispositivos de controle e poder e inventa para si um ponto de fuga do labor, da velocidade, dos ambientes exaustivos e opressores. “*Essa é uma cidade festeira, ninguém julga ninguém*”, diz Kelly a Yorkie quando se encontram pela primeira vez. A escolha de situar “*San Junipero*” em um balneário nos remete a certa visão idílica de um verão interminável, egressa de um imaginário imensamente contemplado em diversas representações midiáticas¹¹ como a materialização do paraíso. Simboliza este imaginário do lugar de repouso e beleza, que oferece uma espécie de acesso à dimensão religiosa do celestial.

Para além, “*San Junipero*” concilia as possibilidades da natureza (com sua praia, dunas, matas) e as válvulas escapistas da *urbe*, focalizado nos bares e boates que são cenário constante. E assim como oferece a visão de um paraíso, toma emprestado do imaginário religioso também o purgatório- representado pela boate *Quagmire*, um “inferninho”, como são chamados ambientes de festa caracteristicamente lascivos, de permissivos, que tangenciam a perversão e que em *San Junipero*, parece acolher os arrependidos, deslocados, os castigados no limbo; sujeitos censurados pelos outros personagens, frequentadores do *Tucker’s*, que definitivamente é um lugar mais iluminado e sadio, um contraponto evidente de espaços.

¹¹ Especificamente no episódio, torna-se tentador ler a representação deste espaço como um espécie de pastiche de diversas imagens cristalizadas no imaginário popular, via mídia, de uma Califórnia paradisíaca, especialmente em produções típicas da década de 1980, como os cliques de artistas como Don Henley (“*The Boys of the Summer*”) e Go Go’s (“*Our Lips are Sealed*”), as obras do escritor Bret Easton Ellis e filmes como “*Less Than Zero*”, “*Lost Boys*” entre tantos outros. Como já sugerido, apenas essas referências à cultura pop e seu uso como balizas espaço-temporais em “*San Junipero*” inspiram a escrita de um novo artigo.

2.1.2 *Cemitério*

Em “Outros Espaços”, Foucault diz da “estranha heterotopia” do cemitério, “absolutamente o *outro* lugar” (FOUCAULT, 2001, p.416) que até o final do século XVIII era construído no coração das cidades, próximo às igrejas, tendo como destino comum valas não individualizadas. Mais tarde, ele foi removido, numa apropriação burguesa de individualização dos esqueletos para os subúrbios, ou seja, para um lugar de descanso em outro espaço. Como nota Soja (1995), cada heterotopia também carrega consigo uma genealogia reveladora de seu *status* de localização.

Espaço profundamente associado com a ressurreição sagrada e a imortalidade da alma, assim, o cemitério passa a ser notado como o lugar onde os mortos (os que já não estão mais aqui, na dimensão terrena) possuem alguma presença material. “*San Junipero*”, de certa forma, também tensiona essa presença múltipla da ausência: pensamos aqui no simbolismo da sala de servidores, onde as consciências daqueles que agora vivem permanentemente estão armazenadas; seja no espaço onde estas um simulacro da materialidade destas vidas são vividas, *San Junipero*, um espaço que não é o real, mas que é o espaço visível dos ausentes deste real, um (anti) túmulo pleno de existências e excitações. “*As pessoas aqui são como pessoas mortas. Pessoas mortas animadas*”, diz Kelly aos dispensar um pretendente. Já o espaço do real está representado no episódio pelas narrativas de fora do balneário, seja pelas indicações das vidas pregressas das protagonistas, seja pelas inserções aos hospitais e à empresa de tecnologia que fornece o sistema.

2.1.3 *Espelho*

Já a partir de seu próprio título, a série “*Black Mirror*” provoca um olhar sobre a noção de real, onde o que é apresentado como utopia/heterotopia/distopia para o espectador, na verdade parece se apresentar como possibilidades em configuração: o espelho negro como uma exibição opaca e imprevisível do que somos. Naturalmente, o espelho é uma espécie de símbolo-fetiche para a autoanálise, fartamente utilizado para

pensarmos a construção do *self*. Em “Outros Espaços” (2001), Foucault diz que este objeto conduz a uma experiência mista, pois:

É uma utopia, é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe. Lá onde não estou. Uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Sintomaticamente, o espelho é um objeto de aparição constante na série e também no episódio; é uma espécie de conector do real com o irreal. Em uma cena, uma frustrada Kelly soca um espelho, e o vidro quebrado imediatamente se repara, sem causar nenhum dano físico a ela, traduzindo discretamente a proposição simulacral que “*San Junipero*” tensiona. O reflexo me pertence, é uma representação imagética simetricamente perfeita do que sou- mas não material; o espelho é onde estou e não estou: de alguma forma é o dispositivo inicial para a noção de pluripresença, tão cara ao tecido contemporâneo através de suas emanações tecnológicas (os celulares, as redes sociais, os avatares usados em sites). A proposta do “projeto” *San Junipero* parece ir além: espelhar o que você foi, o que você pode ainda ser e do que você poderia vir a ser.

2.1.4 Museu

“*Tente em épocas diferentes... Vi ela nos anos 80, nos anos 90 e em 2002 uma vez*”, responde um personagem à Yorkie, quando ela está à procura de Kelly. “*San Junipero*” oferece aos seus frequentadores o acúmulo de tempo infinito: as heterocronias, um pedaço de espaço flutuante, encerrado em si, lugar de vários lugares, de todos os tempos como nota Foucault (2001, p. 419) ou “heterotopias que são heterotopias do tempo: os museus e as bibliotecas, por exemplo”. Ou heterotopias que dizem de um espaço de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo e inacessível a sua agressão, em uma espécie de cumulação perpétua e infinita.

A despeito de sua acepção futurista (onde a vida é expandida permanentemente, ou seja, na realização de um imaginário ainda irrealizável, portanto, futuro), é notável em “*San Junipero*” a escolha por uma representação imagética balizada pelo passado,

em recortes temporais que nos carregam de volta aos simbolismos midiáticos típicos de determinados períodos sociais. Somos (através das personagens do episódio) levados para a década de 1990 com o uso de uma canção de Alanis Morissette ou do cartaz do filme “Pânico”; os anos 2000 são referenciados com clipes de Pink e Kyle Minogue e o jogo de videogame *Dance Dance Dance*, sem contar as extensas referências à década de 1980, e outros muitos detalhes que mimetizam estéticas passadas que se acumulam no episódio. Oferece-se em *San Junipero* panoramas de diversas perspectivas temporais, um acúmulo que envolve memórias (as “viagens” ao passado possibilitadas pelo sistema), expectativas (um futuro infundável, se for do seu gosto) e possibilidades que são vivenciáveis no presente (aquele espaço paradisíaco em si), tudo isso numa espécie de ruptura absoluta com o tempo tradicional.

No atemos a ilustração do museu aqui, pelo simbolismo que ele carrega diante da perspectiva da ideia de progresso, o que Huyssen (1997) vai chamar de ditadura do futuro, simbolizada no imaginário das vanguardas históricas¹². Se “*San Junipero*” materializa o futuro, não exige nesta manobra o fim do passado ou a destruição das formas tradicionais de representação simbólica, chave comum a outras narrativas midiáticas de ficção científica. Pelo contrário, a ideia de progresso absoluto (vencer a morte, através do esclarecimento e da iluminação tecnológica) em relação ao tempo, em “*San Junipero*”, estabelece uma espécie de acordo heterotópico: no presente, chegamos ao futuro, para também reencenar um passado.

Conclusões

No presente artigo, propomos analisar a questão da vida após a morte, ou a continuidade da vida, como um imaginário amplamente difundido, especificamente em discursos científicos e religiosos, e em como este imaginário inspira representações midiáticas, como o episódio “*San Junipero*” da série “*Black Mirror*” da Netflix. Pensamos imaginário aqui tanto como a ignição de um querer, o desejo de presença de uma ausência e, especialmente, como a virtualidade e potência de uma relação de símbolos compartilhados e compartilháveis no tecido social, que buscam uma dimensão

¹² Huyssen (1997) faz referência aqui a diversos pensadores que conectavam o museu como uma instituição opositora da visão emancipadora de futuro, como Adorno e sua provocativa associação fonética-simbólica do museu com mausoléus, e Merleau-Ponty e as visadas do museu como uma necrópole meditativa ou a história da morte.

de real, ou seja, de existência. Em suma, parece tratar-se do preenchimento de uma necessidade subjetiva lacunar dos sujeitos. Para isso, torna-se necessário a configuração de um imaginário social, ou seja, uma espécie de cosmovisão coerente e estável que impediria contradições entre as ações cotidianas e relatos fundantes destas ações; imaginários que, assim, constituem substratos para narrativas possíveis, onde qualquer pergunta formulada na linguagem da sociedade deve ser capaz de encontrar uma resposta no magma de significações imaginárias de um repertório comum.

Nesse sentido, suspeitamos que seja possível pensar o imaginário como o cimento da utopia, do irrealizável e também o combustível para dar a ver o que não existe e assim alterar a ordem vigente. Nessa direção, ancoramos nossa análise de “*San Junipero*” no conceito de heterotopia, proposto por Foucault (1984), que sugere, através de leituras amplas, a existência de outros espaços que são mapeados como uma espécie de justaposição de diferentes tempos e diferentes lugares que se conectam sob a lógica de rede, termo tão caro ao pensamento contemporâneo nos estudos de comunicação. Ao propor, em sua representação narrativa e imagética, uma espécie de encontro entre imaginações de forte vinculação social sobre o *post mortem*, tensionando tanto símbolos do repertório tecno-científico quanto do relicário de devoção religiosa, o episódio parece reforçar a importância e a presença deste imaginário na mídia, até como ação reflexiva sobre as possibilidades reais sobre acontecimentos futuros.

Se referências simbólicas asseguram estabilidades de qualquer sociedade, e são capazes de construir um pensamento comum e um saber compartilhado, a possibilidade de uma identidade de imaginação, ou seja, um imaginário que possui a capacidade de fazer sentido para um determinado grupo social, quando conferida através de relações de sentido, atua como uma espécie de validação que pode se transmutar em uma dominação simbólica pautada pela difusão dos imaginários sociais pelos poderes constituídos. O papel da mídia, como um destes poderes, é reafirmado na popularidade e no impacto de séries como “*Black Mirror*”, que em seu escopo narrativo frequentemente sintoniza-se neste sistema (na chave da utopia, da distopia e como sugerimos aqui, da heterotopia) parece não apenas confirmar a presença destes símbolos, mas ampliar as históricas discussões em torno dos mesmos. É onde o imaginário demonstra uma de suas maiores valias: a capacidade do indivíduo para

transcender e ir além da factualidade do que é dado na realidade, para, a partir daí, dar alguma materialidade à ausência de respostas a perguntas como: há vida após a morte?

Referências

- BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários sociales: memorias y esperanzas coletivas**. Buenos Aires : Ediciones Nueva Visión, 1991
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad.: Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. *In Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus: uma breve história do amanhã**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HUYSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. *In: Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- NOVAES, Adauto. Onze notas sobre o novo espírito utópico. *In: Utópico: o novo espírito*. Rio de Janeiro: Artepensamento, 2015
- SOJA, Eduard (1995). **Heterotopologies: a remembrance of other spaces in the citadel LA**. In S. Watson & K. Gibson (Eds.), *Postmodern cities et spaces* (pp. 14-34). Oxford, UK: Blackwell.