

CINZAS DO OUTRO LADO DO ESPELHO E O QUE MARTHA ENCONTROU POR LÁ

Antonio Hohlfeldt¹ & Ana Cláudia Munari Domingos²

RESUMO

Este ensaio propõe a leitura de um episódio da série “Black mirror” para mostrar o perigo de as relações humanas verdadeiras serem substituídas por relações artificiais. O estudo toma como base autores como Nicolas Bourriaud, Gilles Lipovetsky, John B. Thompson e Lucia Santaella para concluir que as tecnologias em si, não são perniciosas ou negativas, mas, sim, o uso que delas faz a humanidade. O texto valoriza especialmente esta série que, ao mesmo tempo em que alcançou sucesso de audiência, é capaz de discutir, com profundidade, questões de extrema complexidade.

A série televisiva *Black Mirror*³ estreou na televisão britânica em 2011 e, em 2015, foi adquirida pela Netflix. “Black mirror” é expressão que, ao pé da letra, significa “espelho negro”, mas que talvez seja mais bem traduzida como “espelho escuro”. Na prática, refere-se à tela da televisão, do computador, dos telefones celulares e de todos os aparelhos de novas (ou nem tanto) tecnologias que implicam em transmissão

1 Antonio Hohlfeldt é Doutor em Literatura, pela PUCRS, com Pós-doutorado na Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal). Pesquisa sobre a história das mídias e é autor, dentre outros, de *Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências* (Vozes, 2001; 16ª edição), pesquisador do CNPq.

2 Ana Cláudia Munari Domingos é Doutora em Literatura pela PUCRS, com Pós-doutorado na Lynnaeus University (Vaxjo, Suécia). Pesquisa Intermidialidade e é autora de *Hiperleitura e escreleitura: convergência digital, Harry Potter, cultura de fã* (Edipucrs, 2015).

3 HARRIS, Owen et BROOKER, Charlie. *Black mirror*; Endemol UK, distribuída por Channel (2011-2014) e Netflix (2016-presente).

de sons, imagens estáticas e em movimento que tenham uma tela como interface. A referência à tela escura é uma alusão ao estado de inatividade do equipamento, quando ele não está sendo usado. Se observarmos, contudo, as imagens de abertura de cada filme da série, vemos que este espaço é quebrado por uma espécie de rachadura, como se a tela tivesse sofrido um rompimento. Mas também é um espelho, onde a sociedade *se mira e se produz*, e que tem bastante sentido na ideia de Lipovetsky sobre o hiper-narcisismo que ele coloca como marca de nosso tempo (1983, 2015).

A série, idealizada pelo roteirista Charlie Brooker, que assina boa parte dos roteiros, é uma reflexão crítica a respeito da função – melhor, do uso – que tais equipamentos desempenham na sociedade contemporânea. Para ser fiel aos objetivos da série, podemos dizer que é uma reflexão crítica a respeito das práticas com essas tecnologias que, como nos coloca Nicholas Carr (2011) ao falar da plasticidade cerebral, também acabam por moldar nossos hábitos. Inventamos ferramentas que não apenas nos auxiliam, mas também nos substituem nas tarefas e, simultaneamente, influenciam no modo como vivemos e mesmo como pensamos: “Tornamo-nos, neurologicamente, o que pensamos”, diz Carr (2012, p.55).

Produzimos ferramentas e suas tecnologias para satisfazer nossas necessidades, enquanto elas próprias acabam por produzir outras necessidades; assim, “[S]ão as novas tecnologias que governam a produção e o consumo, que guiam os comportamentos das pessoas e que moldam suas percepções” (CARR, 2011, p.128). Embora as funções da tecnologia, em si, sejam uma virtualidade, ou seja, propiciam um sem-número de alternativas de uso, as escolhas e as práticas são sempre humanas, desde que só inventamos aquilo que sabemos e podemos, de alguma forma, colocar em funcionamento. Para Carr, aliás, as ferramentas que inventamos têm sempre a lógica humana. Como nos mostra a série *Black mirror*; nem sempre elas se ajustam a essa lógica, ou, talvez, justamente o façam, tornando-se nosso avesso.

O primeiro episódio da primeira temporada, intitulado “Hino nacional”⁴, provocou polêmica. Nele, uma situação hipotética ocorria na Inglaterra contemporânea: uma jovem princesa havia sido raptada e seus sequestradores exigiam que o Primeiro Ministro mantivesse relações sexuais com um porco, à frente de uma câmera de televisão, a ser transmitido para toda a nação, em cadeia nacional. Num momento inicial, o Ministro resiste e tem, nesta resistência, o apoio da opinião pública, constantemente medida por um seu assistente. No entanto, a partir do episódio em que um dedo da princesa parece ter sido decepado à frente das câmeras, a opinião pública parece mudar. De um lado, e à medida que o tempo avança e a hora da transmissão pré-determinada se aproxima, um certo sentimento de *voyeur* parece tomar conta dos cidadãos em

4 HARRIS, Owen et BROOKER, Charlie – “The national anthem/ O hino nacional”, episódio 1 da 1ª temporada, in [https://pt.wikipedia.org/wiki/The_National_Anthem_\(Black_Mirror\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_National_Anthem_(Black_Mirror))

geral. Afinal, não é todo o dia que se pode assistir a tal *espetáculo*, sobretudo quando envolve um Primeiro Ministro.

Por outro lado, essa idolatria pela realeza que parece caracterizar o público inglês movimenta-se no sentido de entender que o Primeiro Ministro precisa fazer sua cota de sacrifício em prol do salvamento da princesa. Não interessa a sua vida privada nem a sua própria identidade diante daquilo que é tomado como um símbolo nacional – símbolo esse que é produzido e atualizado o tempo todo pela mediação.

Esse primeiro episódio é bastante paradigmático na crítica pretendida pela série, visto que, além dessa questão da mediação e da mediatização de uma representação simbólica, outras questões se mostram pontuais. Ao aceitar participar do espetáculo, toda a população corre para a frente da televisão e ninguém percebe a realidade lá fora: solta, a princesa caminha sozinha pelas ruas esvaziadas. Além disso, ao final do episódio, resolvido o impasse, restabelecem-se as regras sociais e políticas cotidianas: a carreira do Ministro segue vitoriosa, mas sua relação familiar e privada torna-se uma farsa. Este primeiro episódio, assim, está também preocupado, pois, em discutir a volatilidade da chamada *opinião pública*: ela é volátil, irracional, sem ética, curiosa e descomprometida com quaisquer valores éticos, ou seja, ao assistir o Primeiro Ministro e o porco, ela se vê refletida no espelho. Ironicamente, é o britânico John B. Thompson quem melhor estudou essa espécie de fenômeno da mediação, como em *A mídia e a modernidade* (THOMPSON, 1995), e que discute o que ele denomina de *visibilidade mediada* (THOMPSON, 2008). Outra perspectiva que se apresenta nesse episódio pode ser tomada através do conceito de “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord (1997), visto a relação entre a “imagem” do ministro e o reforço da sua posição política através dessa mediação, o que também acaba por mostrar a “capitalização” da própria Monarquia. Se foi a sociedade que escolheu ver o espetáculo, ele só foi possível pela valorização de uma instituição política que é sabidamente simbólica.

Em 2011, a entrevista “Charlie Brooker: o lado negro de nossas dependências das engenhocas”, referia-se, justamente, a tais tecnologias da informação hoje em dia tão simploriamente cotidianas. Para ele, tais engenhocas podem se tornar destruidoras das vidas individuais. Aliás, Brooker, anteriormente, produzira uma outra série intitulada “How tv ruined your life”, ou seja: o realizador, apesar de trabalhar neste meio, não tem nenhum conceito lisonjeiro a respeito dele e parece ser um crítico consciente do seu próprio reflexo nesse espelho. É interessante apontar que sua reflexão crítica também se tornou um sucesso midiático.

Produzida originalmente pela Endevol Company UK, a mesma do projeto “BBB” da TV Globo brasileira, ou seja, programas de realidade virtual, “Black mirror” alcançou enorme sucesso, não apenas na Inglaterra, quanto na Europa e nos Estados Unidos, chegando hoje à sua quinta temporada. Aqui, queremos propor uma reflexão a respeito do primeiro episódio da segunda temporada, denominado “Be right back” (2013) que, em tradução livre, significa “Volto já”. Aliás, é assim que está traduzido na versão da Netflix brasileira. No episódio, que se inicia com o

jovem Ash Starver dentro do carro, sob enorme chuvarada, a usar compulsivamente seu celular, enquanto a esposa está no *self service* comprando algum lanche que traz para a viatura, vamos acompanhar a relação do casal: Ash, de um lado, dependente da companheira mas pouco atento às suas necessidades, e a jovem Martha, artista plástica, sensível, que ama verdadeiramente o marido e está sempre a desculpá-lo, embora ele nem se dê conta da situação, responde por todas as questões atinentes à vida prática e objetiva de ambos.

O belo roteiro de Charlie Brooker se inicia com uma carga quase mecânica de informações que serão, contudo, mais tarde, absolutamente necessárias para que o espectador entenda o desenvolvimento da trama e consiga melhor interpretá-la. Já nas primeiras cenas desenvolve-se o embrião daquilo que, adiante, será a centralidade do episódio e que tem muito sentido nas palavras aqui utilizadas – embrião e desenvolve-se. Enquanto Martha sai para comprar café, Ash fica fechado dentro do carro, com a visibilidade atrapalhada, não pela chuva torrencial, mas pela tela que tem em mãos. Com ambas as mãos ocupadas pelos copos quentes, Martha bate no vidro e é só então que ele a enxerga e a ajuda a abrir a porta.

Em casa, segue-se o paralelismo: enquanto Martha vai preparar o jantar – aquecendo uma sopa de lata – Ash preocupa-se em fotografar sua própria imagem, uma foto de quando era criança, para postá-la nas redes sociais. Diz ele: “Achei que as pessoas podiam achar isso engraçado”⁵. Quando ela pergunta sobre a sopa, percebe que ele não a escuta e então atira algo nele, para ter certeza de que ele é “sólido. A solidez, assim, a matéria orgânica – carne e osso – que em certo sentido se opõe, de um lado, às máquinas e, de outro, à virtualidade da imagem – a fotografia – é colocada em xeque”⁶. Martha aponta para o aparelho celular de Ash e continua: “Você vive sumindo aí. Isso é um ladrão”⁷.

Sobre a fotografia que ele decide compartilhar nas redes sociais, ela diz que “Isso não é engraçado, é fofo”, no que ele responde que aquele dia, quando a foto foi tirada, não foi fofo, e seu sorriso é forçado. Ou seja: enquanto a própria fotografia é uma ficção daquele momento, a mediação que Ash faz de si mesmo também é produzida, elaborada: ele não quer mostrar o que ela representa, mas se interessa por outra espécie de efeito – o cômico, aquele que dá mais visualizações e curtidas no mundo das telas. Enquanto entendemos que Ash está o tempo todo *online* – compartilhando-se – Martha nos alerta de que o celular o rouba da vida real.

Naquele momento, Ash comenta sobre o episódio anterior à foto, que marca a retirada da sala de todas as fotos do irmão, àquela época recentemente falecido, e em

5 “I thought people might find it funny”. Todas as traduções utilizadas são as apresentadas pela Netflix.

6 “Just checking you’re still solid”.

7 “You keeping vanishing down there. It’s a thief, that thing”.

como as do pai também foram todas parar no sótão quando ele morreu. Este é um aviso bastante interessante sobre como a morte se dá realmente apenas quando as fotografias desaparecem, quer dizer, “vão para o sótão”. Há também, nessa cena, uma interessante contraposição simbólica entre a morte, pairando dentro do carro, quando Ash, pequeno, está num safári com a família na primeira vez em que a mãe dirige após a morte do filho, e uma multidão de macacos em cima do capô. Ninguém fala sobre os macacos lá fora, pois, o clima (ou o tão comentado *mood* da internet), dentro do carro, é outro. Essa contraposição entre dentro/fora também vai se mostrar importante no decorrer do episódio, pois reforça a ideia dentro/fora das telas. Para Ash, era ainda pior que a mãe não soubesse que seu riso era forçado, o que coloca esse distanciamento num plano para além daquele momento de mediação pelas redes sociais, num anterior, aquele que Lúcia Santaella chama de “cultura das mídias” (2000). Isso é interessante à medida que não demoniza a tecnologia em si, ou as tecnologias digitais, mas justamente as práticas, mostrando que existe um percurso que nos trouxe até aqui.

Naquela mesma noite, durante o sexo, ele se desculpa por não conseguir esperar que ela se satisfaça, no que ela diz que “está tudo bem”⁸. É preciso apontar que, quando ele se oferece para ajudá-la, diz que não se importa [em fazer isso]⁹, o que demarca o papel dele na relação, visto que a expressão denota uma espécie de sacrifício, não um gesto de afeto ou prazer. Ash, na manhã seguinte, sofre um acidente de carro e vem a falecer. Tudo aquilo que foi compartilhado dele conosco, telespectadores, através da tela, vai ser importante para entendermos aquilo que está por vir, seu espelhamento.

A viúva, bastante abalada, sobretudo depois que se descobre grávida, aceita integrar-se a um novo tipo de “serviço que permite que as pessoas mantenham contato com os mortos”¹⁰. O serviço, diferentemente do que ela imagina a princípio, é um projeto digital que recolhe dados das pessoas pela internet e os reordena de modo a reproduzir o comportamento dessas pessoas através daquilo que elas compartilham – em postagens verbais, vídeos, fotografias, etc. Conversar com os mortos, pois, adquire um novo sentido na era da inteligência artificial. É assim que Martha passa a conversar por telefone com Ash, primeiro em mensagens de texto, depois em conversas de voz, numa reversão da evolução tecnológica – entre o telefone e o smartphone. Ou seja, o caminho inverso parece aproximá-la da pessoa, naquilo que entendemos deveria ser a função da comunicação e, ao contrário do que acusamos façam as redes sociais, que afastam pela mediação.

Há um momento crucial para entender de que forma essa tecnologia parece começar a materializar aquilo que vem a ser o embrião de um *Ash tecnológico*, quando

8 “It’s ok”.

9 “I don’t mind”.

10 Conforme a sinopse apresentada pela Netflix.

Martha, em meio a uma conversa com ele, deixa cair o celular e entende que o possa ter ferido ou perdido contato com aquilo que ela entende seja um programa de inteligência artificial. Ao mesmo tempo em que parece ter consciência da artificialidade, a saudade e a solidão fazem-na aceitar a mediação com esse outro Ash, pois, o que logo começa a ficar evidente, ele se comunica com ela muito mais do que o outro. O fato de que Ash era um sujeito ubíquo (SANTAELLA, 2013) nas redes sociais permite ao programa *imitá-lo* largamente. Finalmente, graças à ubiquidade de Ash na internet, ela é escutada e recebe feedback. Esse Ash, assim, é realmente ubíquo: nunca dorme, com a diferença de que sua ubiquidade é fora das telas.

A situação chega a seu auge quando a empresa responsável pelo serviço propõe, através da mesma voz que recria Ash, materializar, para além das telas, o próprio personagem – talvez seja correto entender Ash como um personagem de si mesmo, não apenas um personagem da série, visto que ele era muito mais presente no ciberespaço do que na *realidade* exterior – e aqui o termo exterior tem sentido naquilo que já colocamos como a contraposição dentro/fora que, em seguida, será representada no episódio.

O oferecimento de Ash, aliás, ecoa uma informação dada no início da história quando, dentro do carro, ele lê sobre a nova empresa no celular, leitura, aliás, da qual o espectador participa. É um programa experimental, pelo qual, reunindo todo este conjunto de dados, constitui-se um similar do personagem original que, em determinado momento, chega à casa de Martha em uma caixa, como um boneco, em posição fetal, e necessita ficar imerso na água em uma solução para “nascer”. Assim que se ergue sobre as duas pernas, ele se instala na casa e na vida de Martha, numa relação que, num primeiro momento, parece atender às expectativas dela.

A banheira e a necessidade de enchê-la de água funciona, então, como um substitutivo do ventre materno e seus líquidos alimentares. Ash renasce mediante a aplicação de nutrientes artificiais, ao contrário do bebê humano. Assim, este Ash é apenas o produto das cinzas¹¹ do Ash ubíquo, quer dizer, ele não corresponde àquele sujeito com o qual Martha era casada, pois foi construído pela mediação dele, ele é uma construção que mais se aproxima daquilo que Ash deveria ser ou daquilo que Ash *mostrava ser* no mundo das telas. O Ash do espelho é *canhoto* como as *selfies* que ele tirava, é o avesso da imagem, refletido no espelho escuro – a morte. A identidade de Ash é colocada em cheque quando ele mostra que não tem digitais, porque é cópia de imagens 2D – evocando o simbolismo sobre faltar-lhe uma das dimensões – a humana. Não demora para que Martha se dê conta disso, quando ele começa a corresponder demasiadamente às suas expectativas, muito diferente daquele Ash que subsumia no celular. É assim que ela começa a preencher os vazios do Ash tecnológico. Se não há registro da “resposta sexual” no banco de dados, ele pode corresponder a ela sempre

11 Ash é *cinza* em inglês.

que requisitado – “ligado e desligado quase instantaneamente”¹², numa versão melhorada ou, poderíamos dizer, atualizada, 4.0?, da anterior, que se baseia, conforme ele explica, em vídeos pornográficos, ou seja, registro de relacionamentos absolutamente artificiais, porque *teatralizados*.

O ápice dessa descoberta de que Ash não consegue fingir que é Ash tão bem quanto ela esperava – visto que ele finge ser aquele Ash que fingia ser outro – ela o coloca para fora da casa. Mas, ao contrário do Ash *biológico*, o *tecnológico* não consegue desaparecer, pois não pode se afastar mais do que vinte e cinco metros do seu ponto de ativação: o seu “dentro” é o espaço interior da casa, do lar, próximo dela.

É neste momento em que ele a chama de “administradora” e diz que se sente um pouco “ornamental” ali na rua, perto do portão, que podemos entender como o agenciamento de Martha na criação desse sujeito. E é assim que ela – como essa criadora – decide dar um fim ao serviço, quando ele, ao olhar para aquela fotografia, diz que ela é “engraçada”, justamente o efeito esperado pelo Ash *verdadeiro* ao compartilhá-la, evidenciando que não tem registro das verdadeiras memórias dele. Ela o leva para a beira de um penhasco e pede que ele pule. O diálogo que se estabelece entre os dois, diante da duplicação da morte, vale outro ensaio, desta vez de filosofia. Como o Ash *fingidor* vai pular se sua *matriz* nunca manifestou pensamento suicida?

O final da narrativa é surpreendente: a filha, concebida no último encontro do casal, agora uma pré-adolescente, num seu aniversário, pede dois pedaços de bolo, quando as duas aparentemente estão sozinhas em casa. Descobrimos que, apesar de tudo, o personagem virtual continua existindo, mas recluso no sótão da casa, para quem a menina leva a outra fatia de bolo, ainda que se saiba, por referências anteriores, que aquele personagem não necessite nem dormir nem se alimentar. É assim que acontece, finalmente, a morte de Ash, quando sua representação, tão falsa quanto a fotografia, vai para o sótão.

Um dos pontos a se destacar, nesse episódio, é a qualidade do roteiro. Uma boa obra cinematográfica depende sempre de um bom roteiro, embora nem sempre bons roteiros resultem em obras de qualidade. Esta qualificação advém da construção de uma narrativa constituída por detalhes aparentemente irrelevantes, presentes sobretudo nos primeiros momentos da obra, mas que depois vão se concatenando e ordenando de maneira a dar sentido ao trabalho, como, por exemplo, a referência à composição “How deep is your love”, que ele está a ouvir, no início, que se faz ironicamente em relação ao sentimento dele pela companheira, mas também em relação à profundidade dele, como um sujeito sem digitais e com uma memória fictícia – que começa apenas quando ele se torna um sujeito midiático, quando a empresa começa a recolher dados. Para esse Ash, a música é cafona, embora gostasse dela, mas ele fingia julgá-la cafona apenas porque a canção estava fora de moda.

12 “I can turn that on and off pretty much instantly”.

É evidente o forte contraste entre os dois membros do casal, mostrado desde a primeira cena. Trabalhando com produção de imagens (ilustradora), ela é sensível e criativa; ele é um sujeito medroso e com deficiências de autonomia, com fortes vínculos a um passado para ele problemático e com alguma dificuldade para adaptar-se ao cotidiano prático: ela cuida dos afazeres domésticos, dirige, parece sustentar a casa. Os dois jovens evidentemente se amam, mas há um distanciamento muito forte entre as sensibilidades dele e de Martha. Há, aliás, um certo escapismo, criticado por ele em relação à mãe, que não enfrenta a morte do filho (irmão de Ash), mas que termina sendo o seu modo de vida, quando ele, ao mesmo tempo em que recupera esse passado, através de imagens presentificadas, como aquela fotografia que compartilha, deixa de viver o presente como ele realmente é, em toda a sua dimensão. Por fim, a própria Martha parece assumir este comportamento, ao encerrar o Ash virtual naquele mesmo sótão da casa. Essa tensão seria a provocação para o desenvolvimento da trama.

De modo geral, o que temos é que, embora o casal vivo numa casa de campanha – “o rato de cidade vira rato do campo”, diz a irmã de Martha, pouco fruem desse ambiente rural: ele, porque está sempre preso à tela do *smartphone*; ela, porque está criando imagens numa tela, sem se relacionar diretamente com o meio ambiente. A casa, assim, funciona um pouco, não como um lugar de encontro, mas como uma prisão, um espaço que isola os personagens da convivência dos outros seres humanos, inclusive a irmã de Martha: pode-se referir, pois, uma espécie de tensão entre a natureza, propriamente dita, e os personagens, que dela se afastam, à medida em que vivem outros círculos de experiência.

É interessante observar-se que a aplicação da teoria das mimeses, desenvolvida por Aristóteles, ainda alguns séculos antes de Cristo, pode nos ser útil para entender essa questão tão contemporânea. Ao contrário de Platão, que via na materialização da vida cotidiana uma simples cópia (desqualificada) do mundo das ideias, Aristóteles considera toda realidade circundante do homem como natureza, da qual participa o homem. O ser humano, contudo, graças a sua imaginação, e ao contrário dos demais seres vivos (animais e vegetais), é capaz de modificar esta natureza, física ou mentalmente, valorizando-a, desqualificando-a ou modificando-a. Tais procedimentos constituem os processos culturais e civilizacionais a que os pesquisadores se referem, quer ao nível do indivíduo, quer ao nível social.

No caso desta narrativa, encontramos um jovem – Ash – em desacordo com a realidade circundante (morte do irmão, crise familiar, etc.) – que se refugia na tela de seu *smartphone*. Martha, por seu lado, cria outras realidades, como diria Aristóteles, mediante combinações de elementos já existentes na própria natureza, visto que ela cria a partir de recortes e colagens, um procedimento que Nicholas Bourriaud vai chamar de “pós-produção” (2009). Para isso, ela potencializa tudo o que a tecnologia daquele momento lhe facultava e recria, inspirada na realidade pré-existente. A ausência de Ash, contudo, leva-a a uma tentativa de substituição: é interessante observarmos que a recriação de Ash é uma espécie de ressurreição possibilitada pela disponibilização de

todo o tipo de dado, registro e memória, inclusive em imagens de sua vida pregressa. Mas tanto em sua vida primeira, quanto nesta nova experiência virtual, Ash, de fato, não chega a se constituir num ser autônomo. Como já comentamos, seu nome, em inglês, é bem significativo, visto que as cinzas são o resultado da queima da matéria que se transforma a partir também do *desaparecimento* de outros elementos¹³. Na teoria de Sigmund Freud¹⁴, quanto às instâncias da psiquê humana, o *id* se compõe de emoções e instintos do ser humano, garantindo-lhe a sobrevivência imediata; o *ego* se forma a partir de suas relações interpessoais e traduz sua sociabilidade e adaptabilidade ao coletivo; o *superego*, por fim, é o conjunto de representações ideais da realidade. Ao Ash tecnológico parece faltar o *id*, de que não há registro no banco de dados – por exemplo, Ash não comentava sobre sexo em suas redes sociais – enquanto o *ego* é abalado pela superficialidade das relações e o *superego* pela deformação das representações. Se o *Ash imitação* tem defeitos de fabricação é porque a matriz é imperfeita – não porque os seres humanos sejam imperfeitos: a própria matriz é *falsa*.

Martha busca a substituição do Ash real por sua *virtualidade artificialmente materializada*, mas embora o Ash virtual corresponda aos seus anseios – é obsequioso e atento, ao contrário do verdadeiro; lhe traz prazer sexual; está sempre disponível para atender a suas vontades, etc. – ele se mostra como um *objeto* da pós-produção (BOURRIAUD, 2009), criado a partir de recortes e colagens. É interessante observar que Martha, como uma artista, também é responsável por essa criação, seja ao aceitar o modo como seu marido agia, seja ao preencher os vazios do Ash que ela colocou na banheira para renascer, em uma metáfora da convergência entre as comunicações e as artes, descrita por Santaella (2005).

A cena em que ela faz surgir, ao tocá-lo com a ponta do dedo, o mesmo sinal que havia na pele de Ash, numa referência à pintura de Michelangelo, é um demonstrativo do modo como, de certa forma, Martha é criadora daquela imitação. Por fim, essa cópia, na metáfora do espelho, evoca certa fantasmagoria a lembrar aquele *Ash original* que ela nunca consegue alcançar, desaparecido na tela.

Certamente sabemos bem que a memória humana é seletiva, costuma apagar passagens e figuras menos simpáticas e negativas, mantendo, contudo, bastante fortes as imagens e experiências positivas. De uma viagem, tendemos a lembrar os bons passeios e esquecer os eventuais contratemplos de transporte, por exemplo. Assim, embora o Ash tecnológico seja o resultado da mediação dessa seleção pelo Ash matriz, sua constituição é, de certa forma, *natural*, na perspectiva tanto aristotélica quanto freudiana. Não espanta, pois, que esse Ash virtual seja *melhor* que o original: ele foi criado a partir da combinação das melhores memórias, transformadas em dados espalhados pela rede de computadores, do Ash original e, por isso, é *superior* ao primeiro.

13 Pode-se ir além na análise, lembrando que *starve* significa morto de fome, o que está desaparecendo, etc.

14 FREUD, Sigmund - **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago; 1976.

Mas, ao mesmo tempo, como logo Martha¹⁵ descobre, *por isso mesmo* não é mais humano que o original, porque *perfeito demais*, o que quebra o padrão do comportamento humano, que é a imperfeição. Isso fica evidenciado pelo fato de que, grávida, Martha, na verdade, herdou de Ash aquilo que lhe seria o mais importante e completo, a filha, o seu melhor. O Ash virtual, portanto, perdia sentido, podendo ser guardado, tão somente, para uma eventual e hipotética evocação, no sótão – que é o espaço da memória, mas que também pode evocar uma memória obscura.

Em síntese, este episódio de *Black mirror* é uma bela oportunidade para refletirmos a respeito das relações pessoais e sociais, evidenciando que, apesar das falhas e fraquezas do ser humano, esta mesma provisoriedade é que nos torna humanos e nos explica enquanto tais. Na verdade, pode ser um alerta contra a ideia de que, eventualmente, experiências virtuais possam substituir experiências reais, por menos satisfatórias que elas sejam. Mais que isso, serve-nos como uma bela reflexão a respeito do que fazemos e/ou não deveríamos fazer com as potencialidades dessas novas tecnologias, lembrando que nossa “identidade” é nossa memória e, portanto, tem profundo sentido nas nossas experiências, sobretudo naquelas que se dão nas relações humanas que, mesmo incompletas, são justamente as que nos fazem humanos.

Referências bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BROOKER, Charlie. “Be right back”. *Black mirror*, 11 de fevereiro de 2013, Episódio 1, Temporada 2. Endemol UK, distribuída por Channel (2011-2014) e Netflix (2016- presente).

BROOKER, Charlie. “National anthem”. *Black mirror*, 4 de dezembro de 2011, Episódio 1, Temporada 1. Endemol UK, distribuída por Channel (2011-2014) e Netflix (2016- presente).

CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

“Charlei Brooker: the dark side of our gadget addiction”. Entrevista, *The Guardian*, 1º de dezembro de 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>. Acesso em abril de 2019.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

15 O nome Martha significa, no aramaico, de que é originário, *dona de casa, senhora*, o que está muito de acordo com sua figura.

- JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Gallimard, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação ubíqua. Repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulos, 2013.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulos, 2005.
- THOMPSON, John B. “A nova visibilidade” in *Matrizes*, São Paulo, PPGCom-USP, nº 2, abril de 2008, p. 15 e ss.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade. Uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1995.