UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

JEAN RAPHAEL ZIMMERMANN HOULLOU

A MULTIDÃO NOS SERIADOS *STAR TREK* E *HEROES*: DISSENSOS DO IMPERIALISMO AO IMPÉRIO

Palhoça

2016

JEAN RAPHAEL ZIMMERMANN HOULLOU

A MULTIDÃO NOS SERIADOS *STAR TREK* E *HEROES*: DISSENSOS DO IMPERIALISMO AO IMPÉRIO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof[a]. Dilma Beatriz Rocha Juliano, Dr[a].

Palhoça

2016

H68 Houllou, Jean Raphael Zimmermann, 1981-
A multidão nos seriados Star trek e Heroes : dissensos do imperialismo ao império / Jean Raphael Zimmermann Houllou. – 2016.
265 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Profa. Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano

1. Bem-estar social. 2. Política social. 3. Star trek, a série original. 4. Heroes (Programa de televisão) I. Juliano, Dilma Beatriz Rocha. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 304

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

JEAN RAPHAEL ZIMMERMANN HOULLOU

A MULTIDÃO NOS SERIADOS STAR TREK E HEROES: DISSENSSOS DO IMPERIALISMO AO IMPÉRIO.

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 21 de novembro de 2016.

Professora e orientadora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Ana Luiza Britto Cezar de Andrade, Doutora.
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Susana Oliveira Dias, Doutora.
Universidade Estadual de Campinas

Professor, Antônio Carlos dos Santos, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Raquel Alvarenga Sena Venera, Doutora.
Universidade Estadual de Campinas

A Ana Paula, minha querida esposa.
A minha filha Laura, nascida enquanto era realizada a construção dessa pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que compartilharam seus ensinamentos ao longo do curso os quais possibilitaram a realização dessa pesquisa. Em especial, a Profa. Dra. Dilma Beatriz Rocha Juliano, sempre sábia e atenta às questões que perpassavam à tese.

A minha família, fonte de apoio e compreensão.

Aos meus colegas, Isaias, Carla e Cristina, pelos valiosos diálogos nas segundas após os encontros de estudos.

Ao Instituto Federal de Santa Catarina pela promoção de editais de incentivo à qualificação docente os quais me permitiram ter tempo para elaboração da pesquisa.

“A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos.” (Karl Marx).

RESUMO

A presente tese pretende uma leitura crítica de dois seriados norte-americanos, também veiculados no Brasil: *Star Trek* e *Heroes*. O exame propõe observar dissensos da multidão presentes em ambos os seriados de TV. A multidão (HARDT; NEGRI, 2000) é como uma força social capaz de desafiar o poder soberano e instituir novas formas de organização social; sua presença pode apresentar dissensos (RANCIÈRE, 2010), ou seja, novos elementos para aquilo que convencionalmente é considerado e sentido, o regime do sensível já estabelecido. Esse movimento se associa a concepção de história materialista que sugere a procura de tensões contra a ordem social dominante (BENJAMIN, 1987). O seriado *Star Trek* estreou em 1966 e seu último episódio foi transmitido em 1969. A série foi produzida pela *Desilu Productions* e exibida pela *NBC*, e sua transmissão se deu num momento em que a política externa americana passou a tender menos para uma atividade imperialista do que para uma ação de policiamento a serviço de uma ordem supranacional. A hipótese é a de que sua narrativa apresenta a vontade da multidão em impedir o exercício da antiga soberania europeia e em superar as lutas nacionalistas. O seriado *Heroes* foi produzido em parceria pela *Tailwind Productions*, *NBC,Universal Television* e *Universal Media Studios*. Foram exibidas quatro temporadas de 2006 a 2009. A série aborda a história de personagens que, em razão de mutações genéticas, se descobrem portadores de poderes que os tornam especiais. Embora apareçam em diferentes partes do mundo, existe alguma força que, de variadas formas, mantém os personagens interconectados. A hipótese em *Heroes* é a de que as habilidades especiais dos personagens podem ser associadas às faculdades da multidão capazes de se opor à ordem do capitalismo global. O objetivo geral desta pesquisa consiste, como afirmado inicialmente, em averiguar dissensos da multidão dentro dos seriados. É possível observar que estes objetos da cultura não carregam um regime único de apresentação ligado à lógica mercantil, mas permitem constatar, dentro de seus respectivos contextos de produção, capacidades transformadoras contra a ordem constituída. Pode-se afirmar que as tensões observadas nos seriados denotam problemas para a tradição defendida pelo dominador apresentando formas desafiadoras à leitura da história e fazendo justiça aos dominados.

Palavras-chave: Multidão. Dissensos. *Heroes*. *Star Trek*.

ABSTRACT

This thesis aims a critical reading of two American series also aired in Brazil: *Star Trek* and *Heroes*. The survey proposes to observe dissensus from the multitude present on both TV series. The multitude (HARDT; NEGRI, 2000) is a social force capable of challenging the sovereign power and to establish new forms of social organization, their presence may present dissensus (RANCIÈRE, 2010), new elements to what is conventionally considered and sense, the sensitive system already established. This movement is associated with materialistic conception of history that suggests seeking tensions against the dominant social order (BENJAMIN, 1987). The *Star Trek* series debuted in 1966 and its last episode was broadcast in 1969. The series was produced by *Desilu Productions* and broadcast by *NBC*, and your transmission took place at a time when American foreign policy has to tend less to an imperialist activity than to a policing action to a supranational order service. The hypothesis is that his narrative shows the will of the multitude to prevent the exercise of the former European sovereignty and to overcome the nationalist struggles. The *Heroes* series was produced in partnership by *Tailwind Productions*, *NBC*, *Universal Television* and *Universal Media Studios*. Four seasons were exhibited from 2006 to 2009. The series covers the history of characters who, because of genetic mutations, discover powers that make them special. Although they appear in different parts of the world, there is some force that, in many ways, remains interconnection between the characters. The hypothesis is that the special abilities of *Heroes* characters may be attached to faculties of the multitude able to oppose the order of global capitalism. The overall objective of this research is, as stated initially, to look for dissensus from multitude inside the series. It is possible to see that these cultural objects do not carry a single system of presentation attached to commercial logic, but let see, within their respective contexts of production, transformative capacities against the established order. It can be said that the tensions in the series denote trouble for tradition defended by the dominator, presenting challenging ways to read the story doing justice to the dominated.

Keywords: Multitude. Dissensus. *Heroes*. *Star Trek*.

RIASSUNTO

Questa tesi mira una lettura critica di due serie americana aerati anche in Brasile: *Star Trek* e *Heroes*. Il riesame propone di osservare il dissenso dalla moltitudine presente in due serie TV. Le moltitudine (HARDT; NEGRI, 2000) è una forza sociale capace di sfidare il potere sovrano e di stabilire nuove forme di organizzazione sociale, la loro presenza può avere dissensi (RANCIÈRE, 2010), vale a dire nuovi elementi a ciò che viene convenzionalmente considerato e setito, il sistema sensibile stabilito. Questo movimento è associato con la concezione materialistica della storia che suggerisce le tensioni di domanda contro l'ordine sociale dominante (BENJAMIN, 1987). La serie di *Star Trek* ha debuttato nel 1966 e il suo ultimo episodio è stato trasmesso nel 1969. La serie è stata prodotta da *Desilu Productions* e in onda sulla *NBC*. La trasmissione si è verificato in un momento in cui la politica estera americana deve tendere meno ad una attività imperialista che ad una azione di polizia a un servizio di ordine sovranazionale. L'ipotesi è che suo racconto mostra la volontà delle moltitudine per impedire l'esercizio della ex sovranità europea e superare le lotte nazionaliste. La serie *Heroes* è stata prodotta in collaborazione con *Tailwind Productions, NBC,Universal Television* e *Universal Media Studios*. Quattro stagioni sono stati esposti dal 2006 al 2009. La serie ripercorre la storia di personaggi che, a causa di mutazioni genetiche, per scoprire le persone con poteri che li rendono speciale. Anche se appaiono in diverse parti del mondo, vi è una forza che, in molti modi, continua interconnesso caratteri. L'ipotesi è che le abilità speciali dei personaggi eroi possono essere collegati alle facoltà della moltitudine in grado di opporsi all'ordine del capitalismo globale. 'obiettivo generale di questa ricerca è, come detto inizialmente, di accertare dissensi dalla moltitudine nella serie. Si può vedere che questi beni culturali non portano un unico regime per la presentazione sulla logica commerciale, ma lascia vedere, all'interno dei loro rispettivi contesti di produzione, capacità di trasformazione contro l'ordine stabilito. Si può dire che le tensioni della serie denotano tradizione guai difeso da dominatore presentando impegnativo modi di leggere la storia e rendere giustizia alla dominato.

Parole-chiave : Moltitudine. Dissensos. *Heroes*. *Star Trek.*

SUMÁRIO

09

1 INTRODUÇÃO .....

1.1 UMA LEITURA QUE APONTE A MOTIVAÇÃO DOS VENCIDOS 09

1.2 CONCENTRAÇÃO DE TENSÕES 14

1.3 A MOTIVAÇÃO PARA OS VENCIDOS NA CONTEMPORANEIDADE 20

1.4 METODOLOGIA 39

2 OS CONTEXTOS DE PRODUÇÃO DOSSERIADOS E DISSENSOS DA MULTIDÃO 48

2.1 O SURGIMENTO DO IMPÉRIO E *STAR TREK*..... 48

2.2INTERLÚDIO: TRANSFORMAÇÕES DA PRODUÇÃO NA ORDEM IMPERIAL 54

2.3 *HEROES* E A MULTIDÃO QUE EXCEDE O IMPÉRIO 61

3. STAR TREK, IMPÉRIO E MULTIDÃO 72

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO..... 72

3.1.1. Uma breve visão da televisão americana até a década de 60..... 72

3.1.2**A produção de *Star Trek***..... 75

3.2 A MULTIDÃO, *STAR TREK* E O MITO DA FRONTEIRA..... 83

3.2.1 Os Estados Unidos da América e o mito da fronteira no Império Global 83

3.2.2 *Star Trek* e o cowboy 88

3.2.2.1 Spock e a multidão 96

3.3 CARACTERÍSTICAS DO IMPÉRIO EM *STAR TREK*..... 102

3.3.1 Império versus imperialismo 102

3.3.2 Suspensão da História 109

3.3.3 Valores universais e a intervenção 115

3.3.4 Manutenção da ordem: guerra, ação policial e medidas humanitárias 120

3.3.5 Diferenças acimadas fronteiras 122

3.4 ROMULANOS E KLINGONS, GRANDES ANTAGONISTAS DA GUERRA FRIA OU FUTUROS INTEGRANTES DA ORDEM PACÍFICA? 127

3.4.1 Romulanos 130

3.4.2*Klingons*..... 137

3.5 A PAZ DAS SOCIEDADES EXTREMAMENTE EVOLUÍDAS 145

3.6 A PRODUÇÃO IMATERIAL 150

4 HEROES E A MULTIDÃO QUE DESAFIA O CONTROLE DO IMPÉRIO 164
4.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO 164
4.1.1 A televisão americana frente à internet no contexto da produção de Heroes .. 164
4.1.2 A Produção de *Heroes*..... 166
4.2 PODERES ESPECIAIS E FACULDADES GENÉRICAS 175
4.2.1 A evolução natural, o destino e as novas soluções para questões globais..... 180
4.2.2 Uma base comum 185
4.3 *CLAIRE BENNET*: TENSÕES ENTRE A MULTIDÃO E O IMPÉRIO 189
4.3.1 Conflitos entre *Claire* e *Noah*..... 197
4.4 O EMBATE ENTRE OS IRMÃOS NATHAN E PETER PETRELLI: ENTRE AS ANTIGAS E AS NOVAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO 202
4.4.1 Crítica à política imagética 203
4.4.2 Apropriação do comum 206
4.5 *SYLAR* E A *COMPANHIA*: FORMAS DE SOBERANIA 212
4.6 NÃO SÃO TERRORISTAS, MAS VIRTUALIDADES FORA DA ORDEM IMPERIAL 223
4.6.1 A explosão em Nova Iorque 223
4.6.2 A caça aos portadores de habilidades especiais pelos Estados Unidos da América..... 234
4.7 O PODER DO DINHEIRO OU DAS HABILIDADES ESPECIAIS 238
4.7.1 *Hiro*: o contemporâneo 239
4.7.2 *Peter:* o trabalho afetivo 241
4.8 A TENTATIVA DE *SAMUEL* EM FORMAR UMA SOBERANIA 243
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 249
REFERÊNCIAS 256

1 INTRODUÇÃO

1.1 UMA LEITURA QUE APONTE A MOTIVAÇÃO DOS VENCIDOS

Matusalém foi um personagem bíblico que, fazendo jus à longevidade dos patriarcas anteriores a *Noé*, viveu 669 anos (GENESIS, 5:27). Seu nome é muitas vezes utilizado metaforicamente para fazer referência a alguém com muita idade. Esse é o caso do episódio *Requiem For Methuselah* (temporada 03, episódio 19[1]) do seriado *Star Trek*[2](1966) criado por Gene Roddenberry. Nele, a tripulação da *Enterprise* visita um pequeno planeta do sistema solar *Ômega* e conhece *Flint*, um recluso que comprou o planetóide para evitar o convívio com outros seres humanos.

Flint nasceu na região da atual Mesopotâmia em 3834 a.C. e, por ser capaz de uma regeneração celular extraordinária, tornou-se imortal na Terra. Ele mudou várias vezes de identidade para manter sua imortalidade em segredo. Dessa forma, assumiu a identidade de várias pessoas cujos nomes foram inseridos na escrita da história, como Salomão, Alexandre Magno, Leonardo da Vinci e Johannes Brahms. A visão de *Flint* sobre a humanidade era de que ela é marcada por selvageria e crueldade. Tal consciência o teria levado a evitar a Terra e buscar reclusão. *Flint*faz uso dessa visão para se referir à*Enterprise*. Constatemos o que ele fala para o capitão da nave, *Kirk*: "You would tell me that it is no longer cruel. But it is, Captain. Look at your Starship, bristling with weapons. Its mission to colonise, exploit, destroy, if necessary, to advance Federation causes."[3]*Kirk* contesta a descrição imperialista, alega que suas missões são pacíficas e suas armas, de defesa. A humanidade, para *Kirk*, mudou desde que *Flint*a deixou. A propagação dos valores dessa nova humanidade é realizada pela*Enterprise*em suas aventuras.

O seriado *Heroes* (2006), criado por Tim Kring, também apresenta um *Matusalém*. Ele é *Adam Monroe*. Sua primeira aparição se dá na segunda temporada quando *Hiro*, um personagem que tem o poder de viajar no tempo e no espaço, vai ao Japão feudal no ano de 1671. O viajante do tempo encontra o samurai *Takezo Kensei* que, posteriormente, seria chamado de *Adam*. Assim como *Flint*, *Adam* também tem uma eficiente regeneração celular que o torna imortal. Tal personagem resolve dizimar a humanidade liberando um vírus. Para ele, a humanidade não teria salvação: "When you've been around as long as I have, the

[1] Nas próximas citações a episódios utilizaremos a seguinte abreviação: (T 03 E 09).

[2] Os DVDs utilizados como fonte para esse trabalho levam o título da série no Brasil, Jornada nas Estrelas.

[3]Nossa tradução: Você me dirá que ela não é mais cruel. Mas é, capitão. Olhe para a sua nave estelar repleta de armas, sua missão de colonizar, explorar, destruir, se necessário, para avançar a causa da Federação.

patterns become clear: constant war, disregard for the environment, famine. And it's only getting worse. Someone had to make the hard choice for the greater good."[4]Ao final da temporada, outros personagens com poderes especiais conseguem evitar a catástrofe planejada por *Adam*. Todos discordam da impossibilidade de salvação da humanidade. Os poderes dos personagens são apresentados, desde o primeiro episódio, como uma promessa de mudança e de resolução de problemas mundiais.

Os *matusaléns* dos dois seriados retiraram de sua vivência ao longo de várias gerações o aprendizado de que a humanidade não tem salvação para certas deficiências como as guerras e a violência. Sua posição, inicialmente privilegiada, de viver a história de maneira longínqua gerou em cada um sentimentos de decepção e recusa. Esses dois personagens nos remetem a outra figura também descontente com a humanidade: o anjo de Paul Klee, na leitura da história por Walter Benjamin.

Benjamin (1987, p. 226), em seu ensaio *Sobre o Conceito da História*, escreve queesse anjo tem o rosto dirigido para o passado e o que enxerga é "[...] uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés." Contudo, diferente dos personagens dos seriados, o anjo de Benjamin (1987) não se mostra chocado apenas com as guerras e a violência, mas também com a constante dominação social por parte de uma elite que gera guerras, exploração e outras formas de violências para com os dominados. Segundo Löwy (2005), embora desejasse, o anjo não pode conter o amontoar de ruínas ao qual observa. Apenas uma revolução que colocasse fim à dominação social seria capaz de fazê-lo.

Tal revolução é observada porBenjamin (1987) dentro de uma concepção messiânica[5], pregando que, na volta do messias, todos os mortos serão despertados. Essa concepção, portanto, não diz respeito apenas às pessoas presentes em sua efetivação, mas ao contrário, faz justiça a todos aqueles que, ao longo do tempo, foram vencidos pelas elites.

---

[4]Nossa tradução: Quando você está por aí por tanto tempo como eu estou, os padrões tornam-se claros: guerra constante, desrespeito pelo meio ambiente, fome. E está cada vez piorando mais. Alguém tinha que fazer a escolha difícil para o bem maior.

[5] Michael Löwy (2005) escreve que Benjamin reinterpreta as concepções de messianismo e marxismo conseguindo articula-las de maneira coerente. Para Jacque Le Goff (1990), o marxismo herda e laiciza a visão escatológica da história a qual se remete a doutrina do final dos tempos. Na tradição judaica, esse momento é marcado pela promessa divina da terra prometida e a evocação de líder (messias). Para o cristianismo, a vinda de Jesus é o início da promessa escatológica que apenas se finda com seu retorno. Segundo Le Goff (1990, p. 311), "...o marxismo, pela sua teoria da revolução e pela sua marcha inevitável para uma sociedade sem classes, é uma teoria escatológica." Dessa forma, Benjamin não estabelece uma relação inédita entre marxismo e messianismo, mas a assume de uma forma clara potencializando a esperança de uma revolução.

Novamente podemos estabelecer relações entre os matusaléns dos seriados e o anjo da história. Para Benjamin (1987), a chegada messiânica de uma revolução que ponha fim àsvitórias dos dominadores é capaz de terminar com a desgraça observada pelo seu anjo. Essa crença numa ocasião de quebra com a tradição de flagelos pode ser entendida como um elemento chave na teoria benjaminiana para manter viva a motivação dos vencidos em permanecer na luta contra a dominação. Como afirma Löwy (2005, p. 59):

> Benjamin atribui uma importância capital as forças espirituais e morais na luta de classes: a fé - tradução benjaminiana da palavra *Zuversicht* - a coragem, a perseverança. [...] Existe, então, em Benjamin, uma dialética do material e do espiritual na luta de classes que vai além do modelo bem mecanicista da infra-estrutura e da superestrutura: o que está em jogo na luta é material, mas a motivação dos atores sociais é espiritual. Se não fosse estimulada por algumas qualidades morais, a classe dominada não conseguiria lutar por sua libertação.

Nos seriados, por sua vez, é possível constatar a tentativa de promover uma esperança para que os matusaléns não deixem de acreditar na humanidade apesar do que viveram. Em *Star Trek*, a possibilidade de uma nova organização social é apresentada para *Flint* como superação ao imperialismo. Em *Heroes*, os que impedem a propagação do vírus por *Adam* encarnam, neles próprios, a possibilidade de resolução de problemas globais. Se, por um lado, tais propostas se distanciam da revolução descrita por Benjamin – pois, ao contrário de um momento de total ruptura, elas sugerem o adiamento da transformação indicando que a humanidade está a caminho da transformação -, por outro, elas compartilham da concepção de que a humanidade sofre graves problemas e que precisa alterar sua trajetória.

A aspiração por transformação no seriados, assim como em Benjamin (1987), provém da observação do passado como uma tradição de tragédias. Lembremo-nos de que a perpetuação da tradição é vontade dos dominantes que aspiram permanecer em sua posição. Benjamin (1987, p. 225) explica que "[...] os que num momento dado dominam são os herdeiros dos que venceram antes.". Encontrar o ânimo por ruptura nos seriados demonstra a vontade e o olhar daqueles que querem mudar a história, ou seja, dos vencidos. Ainda que os seriados não se refiram diretamente à luta de classe e a uma ruptura definitiva, a aspiração pela quebra com a tradição de catástrofe pertence aos dominados. Ao conseguir constatar tal elemento nas narrativas televisivas, acreditamos ser possível realizar uma leitura de tais objetos considerando o ponto de vista dos dominados, suas vontades, motivações, dissensos e lutas.

Uma afirmação dessa ordem passapela revisão de algumas teorias e afirmações sobre o lugar de tais narrativas. *Star Trek* e *Heroes* são frutos da indústria cultural, produzidos sob as

relações capitalistas conforme apontado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em seu artigo, *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas,* publicado em 1947.

No aludido texto, Adorno e Horkheimer (1985) estabeleceram o conceito de indústria cultural para se referir a criações culturais difundidas pelas modernas técnicas de produção e transmissão como gravações musicais, filmes, programas de televisão e rádio. Para os autores, essas obras seguiam os mesmos padrões de produção de outros bens materiais fabricados pelas indústrias e, portanto, reafirmavam o poder do capital sobre a sociedade. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p.114), as obras culturais produzidas industrialmente não eram capazes de se distanciar da ordem social dentro da qual foram produzidas uma vez que

> O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social.

Podemos considerar que Benjamin (1987) reafirma, em certa medida, a visão de que os bens culturais produzidos pela indústria cultural denotam a dominação do sistema capitalista dentro do qual foram criados. No entanto, o autor não se refere especificamente aos produtos da indústria cultural. Ao contrário, ele aponta para o fato de que todos os bens culturais produzidos pela humanidade ao longo de suas civilizações, ainda que em contextos diferentes, evidenciam a constante condição de dominação social por parte de uma elite. Por isso, Benjamin (1987, p. 225) se refere aos bens culturais como despojos:

> Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. O materialismo histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.

A análise de Benjamin (1987), contudo, não se restringe a essa constatação. Como já observamos, o autor credita importância à motivação dos atores sociais para lutarem contra a condição de dominação que perpassa a história. Benjamin se refere a essa estimulação moral para a luta pela libertação como “coisas espirituais” (LÖWY, 2005). Segundo Benjamin, as

coisas espirituais não devem ser tomadas como despojos atribuídos ao vencedor porque, aocontrário, elas são capazes de questionar cada vitória dos dominadores. A esse respeito, vejamos as palavras de Benjamin (1987, p. 224):

> A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais.Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas.

Como podemos observar, Benjamin afirma que o materialismo histórico deve ficar atento às manifestações dessas "coisas espirituais". No entanto, onde pode o historiador materialista encontrar as manifestações passadas dessa motivação para a liberdade? É nessa questão que encontramos em Benjamin (1987) possibilidadespara as criações da indústria cultural diferentes daquelas apontadas por Adorno e Horkheimer (1985). Segundo Benjamin (1987, p. 225) é necessário, em certa medida, distanciar-se da tradição cultural que se alia ao ponto de vista dos dominantes para que seja possível encontrar nelas as forças espirituais que inspiram as lutas pela libertação pois, "[...] assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialismo histórico se desvia dela.".

É a partir dessas tais coisas espirituais que pretendemos analisar as narrativas televisivas em questão, ou seja, apontando de que maneira os seriados podem colocar em questão a vitória dos dominadores. Dessa forma, quando os seriados apresentam as visões decepcionadas de seus matusaléns sobre a história, é possível constatar a presença dos vencidos a quem, ao contrário dos vencedores, não agrada a manutenção das coisas como estão. Como já afirmamos, ao contrário de uma ruptura completa, as narrativas tendem a sugerir que a história encontra-se num caminho que levará à transformação.

Nesse sentido, consideramos incompleta a afirmação de Adorno e Horkheimer (1985) sobre a questão de os produtos da indústria cultural serem oriundos de uma ordem social e, portanto, serem incapazes de se distanciar dela. Conforme Hardt e Negri (2009, e-book),"We need to get out of the vicious cycle that Horkheimer and Adorno's dialectic sets up by

recognizing how the positive, productive monsters sters of antimodernity, the monster of liberation, always exceed the domination of modernity and point toward an alternative."[6]

Assim, pretendemos observar como tais produtos podem emergir de tensões e dissensos que perpassam ao longo da história questionando a pretensa ordem.

1.2 CONCENTRAÇÃO DE TENSÕES

O escrito de Benjamin (1987) também nos ajuda a responder o porquê de termos escolhido nossos objetos de contextos distantes em quatro décadas. O seriado *Star Trek* data sua primeira exibição de 1966, enquanto *Heroes* é de 2006. Benjamin (1987) aponta para a questão temporal ao contrapor o materialismo histórico e o historicismo. Para o autor, o historicismo utiliza uma concepção linear de história. Os fatos do passado são adicionados à escrita da história construindo a imagem de um processo contínuo, o que detém a noção de um tempo homogêneo e vazio. Benjamin (1987) escreve que essa maneira de narrar a história estabelece uma relação de simpatia com o poder dos dominantes, pois a lógica da contínua transição de um período para outro é análoga à transmissão do poder dos dominantes para as gerações que lhes são subsequentes.

Além disso, o historicismo também pode abrigar o pressuposto do contínuo progresso humano o que para Benjamin consistia numa defesa do capitalismo divulgada pelas classes dominantes (BUCK-MORSS, 2002). SegundoLöwy (2005), Benjamin (1987) se colocava contra a visão evolucionista da história porque não podia considerar como progresso as sucessivas vitórias responsáveis por perpetuar o domínio das classes reinantes.

Para Löwy (2005), tal aspecto distancia Benjamin de Karl Marx e Friedrich Engels em escritos como *O Manifesto Comunista*os quais destacavam, com certa positividade evolucionária, as realizações da burguesia ao longo da implantação do capitalismo e entendiam o aperfeiçoamento das formas de exploração proletária como um processo em direção à revolução. Hardt e Negri (2009, e-book) apontam como ambivalente e contraditória tal linha progressista inclusa numa determinada tradição marxista:

> With regard to modernity, the Marxist tradition is ambivalent, at times even contradictory. It contains a strong current that celebrates modernity as progress and denigrates all forces of antimodernity as superstition and backwardness, but it also

[6]Nossa tradução: Nós precisamos sair do ciclo vicioso que a eclética dialética de Horkheimer e Adorno configura e reconhecer como positivos os nivéis de monstros produtivos de antimodernidade, os monstros da libertação, os quais sempre superam a dominação da modernidade e apontam para uma alternativa.

> includes an antimodernity line, wich is revealed most clearly in the theoretical and political positions closely tied to class struggle.[7]

Ocorre que o próprio Marx, posteriormente aos seus primeiros escritos, parece ter retrocedido em sua visão progressista sobre o desenvolvimento do capital. Nesse sentido, Hobsbawm (1985, 50) escreve que "Parecia provável que Marx, que anteriormente saudara o impacto do capitalismo como uma força desumana, mas historicamente progressista sobre as estagnadas economias pré-capitalistas, fosse ficando cada vez mais impressionado com sua desumanidade.".

Tal direcionamento converge com o interesse cada vez maior de Marx pelas sociedades pré-capitalistas, após a publicação de *Capital* e a sua expectativa sobre a possibilidade do comunismo ocorrer antes na comunidade aldeã russa do que nos países capitalistas da Europa. É o que podemos observar numa carta escrita por Marx (1985) àVera Zasulich em 18 de Março de 1881:

> Mas, isto significará que a trajetória histórica da comunidade agrícola deva, inevitavelmente, conduzir a tal resultado? Certamente não. Seu dualismo intrínseco proporciona uma alternativa: ou seu elemento de propriedade dominará o elemento coletivo, ou ocorrerá o contrário. Tudo dependerá do ambiente histórico em que ela ocorrer.

Como podemos observar, Marx (1985) começa a enxergar uma possibilidade de derrota para as classes reinantes que não necessite passar por um processo evolucionário dentro do capitalismo. Tal mudança pode sugerir que, mais importante do que passar pelo capitalismo e por uma pretensa ideia de progresso dentro dele, se torna necessário vencê-lo. Nesse sentido, podemos entender que Benjamin destacou e amplificou tal tendência ao criticar a noção de progresso em suas teses sobre o conceito de história. Além disso, Benjamin foi contemporâneo ao regime stalinista na União Soviética e teve a oportunidade de observar o que, para ele, eram deturpações do comunismo que em nada significavam progresso ao contrário do acreditava a maior parte do pensamento de esquerda europeu de sua época, como afirma Löwy (2005, p.32):

[7] Nossa tradução: No que diz respeito à modernidade, a tradição marxista é ambivalente, às vezes, até mesmo contraditória. Ela contém uma forte corrente que celebra a modernidade como um progresso e denigre todas as forças antimodernas como superstição e atraso, mas também inclui uma linha antimoderna, a qual se revela mais claramente nas posições teóricas e políticas estreitamente vinculadas à luta de classes.

> Apesar desse acerto de contas impiedoso, que não hesita em comparar as práticas da polícia stalinista com as dos nazistas, resta a Benjamin uma última esperança: que a URSS permaneça aliada aos antifascistas. [...] O Pacto Molotov-Ribbentrop será um duro golpe a essa última ilusão.

Marx (2011) entendia, em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, que percorria a História uma tradição de exploração opressoradas gerações presentes.

> Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos.

Tal ponto éreforçado por Benjamin ao trabalhar com seu conceito de História. Contudo, Marx também apresenta nessa obra a previsão de que as revoluções do século XIX seriam diferentes das demais na medida em que os operários, em razão do estágio em que se encontrava a sua organização, seriam capazes de abandonar o passado de exploração. Sobre essa questão, Benjamin que observará no século XIX as revoluções e organizações dos trabalhadores em regimes fascistaspromovedores da guerra em massa, não podia concordar com Marx. A história não mais permitia o entendimento de que ela caminhava num processo de etapas que levaria a superação do uso das massas como instrumentos.

Em contrapartida ao historicismo, o materialismo histórico deve agir em sintonia com os revolucionários que, em ação, rompem com o *continuum* dos fatos. Benjamin (1987) afirma que o historiador materialista deve saber analisar as tensões sociais de cada época. O passado deve ser enxergado como carregado de agora, pois o agora compartilha com o passado a luta contra os vencedores. O autor nomeia de mônada[8] o estudo realizado pelo materialismo histórico o qual se propõe a observar, de forma reunida às lutas sociais que marcam cada época, as lutas sociais do presente:

[8]O conceito de mônada data da Grécia Antiga. Foi criado por Pitágoras de Samos para se referir as unidades numéricas essencias que, segundo sua filosofia, comporiam o universo. No século XVII, o conceito foi utilizado por Gottfried Wilhelm Leibniz (1987) com o intuito de se referir aos elementos essenciais geradores dos fenômenos da natureza. O filósofo considera que as mônadas têm uma dinâmica interna responsável pelo movimento e as mudanças no mundo. Ullrich Haase (2011, p.47), citando Leibniz, explica que: "A mônada é, então, a verdade metafísica da força física. À medida que há inumeráveis forças constituindo a realidade física, há igualmente inumeráveis mônadas e, como essas são essencialmente ativas, não podem ser vistas como efeitos de outras forças. Em outras palavras, a mônada não está no tempo e espaço, mas sim tempo e espaço são representações dentro de cada mônada." Quando Benjamin sugere que o materialismo histórico observe as tensões sociais de épocas distintas reunidas numa môna, o autor está distanciando o conceito da metafísica e trazendo-o para uma escrita da história,sugerindo que o estudo dos conflitos em sobreposição seja capaz de fundamentar as forças revolucionárias.

> [...] a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada (BENJAMIN, 1987, p. 231).

Benjamin (1987) reflete sobre o materialismo histórico afirmando que a aproximação com o passado deve ser vista como uma oportunidade revolucionária de lutar pelos oprimidos. O autor faz uso da concepção messiânica para demonstrar como o materialismo histórico deve abordar o passado de forma a trazê-lo para as lutas do agora:

> Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedido uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. [...]Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. (BENJAMIN, 1987, p. 223-224).

É a partir dessa concepção de rompimento com o *continuum* dos fatos que propomos analisar séries televisas de contextos diferentes partindo do mesmo problema: como elas podem ser vistas inseridas em lutas e motivações dos dominados? Unimos essas duas séries sob um mesmo problema para nos desviar de uma visão evolutiva a qual, como afirma Benjamin (1987), guarda uma empatia pelos vencedores, herdeiros da dominação, e tende a observar tais objetos como instrumentos de controle, despojos dos vitoriosos. Pretendemos, por outro lado, buscar que conflitos e dissensos esses objetos podem revelar e de que forma podem ajudar a compreender as lutas do presente. Como afirma Benjamin, o historiador materialista concentra as tensões do passado, constrói uma mônada e reconhece nesse movimento uma oportunidade de revanche messiânica pelos oprimidos. É com base nessa estrutura que

> [...] ele [historiador] reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas (BENJAMIN, 1987, p. 231).

Outro autor que ajuda a refletir sobre a abordagem temporal que pretendemos utilizar em nossos objetos de pesquisa é Giorgio Agamben com seu ensaio "*O que é o contemporâneo*". O filósofo utiliza da concepção messiânica para definir o que entende por contemporâneo. Agamben (2009) exemplifica a contemporaneidade do apóstolo Paulo o qual esperava o retorno de Cristo como um acontecimento que levaria à redenção das pessoas. A partir desse exemplo, Agamben (2009) explica que ser contemporâneo significa ter a coragem de olhar para o seu presente observando o não vivido, o escuro decorrente da luz que viaja em nossa direção, mas não consegue nos alcançar. No caso do apóstolo Paulo, a vinda do messias, cuja chegada era certa e próxima ainda que sua data fosse indeterminada, constituía o escuro de seu tempo.

A partir da observação desse escuro, o contemporâneo é capaz de procurar por respostas às "trevas do agora" lendo e citando de maneira inédita a história. Nesse sentido,

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz, é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está a altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Dessa forma, para Paulo, não apenas o pecado e a morte do seu tempo seriam salvos pela vinda de Cristo, mas o pecado e a morte de todos os que já viveram. No caso de Benjamin (1987), também citado por Agamben (2009) como contemporâneo, a redenção se daria por uma vitória dos oprimidos, a qual permitiria ler as imagens do passado e fazer justiça aos mortos. Podemos afirmar que nosso trabalho tenta se aproximar da contemporaneidade de Benjamin (1987) por entendermos que as trevas de nosso tempo se identificam com as trevas observadas por ele; a continuação do perigo em entregar-se ao domínio capitalista como instrumento de manutenção da ordem. A luz que viaja até nós sem ainda nos alcançar é a extinção desse perigo. Pretendemos observar o que nossos objetos podem trazer de motivação contra essa ameaça ao serem lidos. Que dissensos contra a ordem imposta pelos dominadores impedem sua vitória plena. A história, assim, permanece em movimento, carregando suas potencialidades revolucionárias.

Distanciamo-nos da ideia de Gramsci (1978) segundo a qual é necessário, para combater a hegemonia[9] de uma classe dominante, que a intelectualidade organize, por cima, as massas dominadas com o objetivo de obter uma visão de mundo que ultrapasse a ótica burguesa e seja capaz de observar de maneira crítica a sociedade. De acordo com o autor: "[...] forjar um bloco intelectual-moral, que torne politicamente possível um progresso intelectual de massa [...]" (GRAMSCI, 1978, p. 18). Ao contrário, entendemos que o papel do trabalho intelectual atualmente seja o de se colocar numa posição paralela às outras atividades sociais atuando em cooperação para construção de um mundo comum, desafiador da ordem estabelecida. Como afirmam Hardt e Negri (2009, e-book):

> […] there is no place for vanguards here or even intellectuals organic to the forces of progress in the Gramscian sense. The intellectual is and can only be a militant, engaged as a singularity among others, embarked on the project of co-research aimed at making the multitude.[10]

A importância de estudar obras da indústria cultural sob uma ótica histórica que permita observar a continuidade da luta contra a dominação do capital se apresenta particularmente relevante na atualidade. Em nossa dissertação, *Encenações Midiáticas que Tematizam a Vinda da Família Real para o Brasil: um estudo memorial*,constatamos a participação dos produtos da cultura de massa, em particular os audiovisuais, na construção de fortes memórias coletivas[11] sobre o passado. Naquele estudo foi possível encontrar vários autores os quais escreviam sobre a construção de uma visão histórica por essas criações. Um primeiro exemplo é o historiador Ferro (2010, p. 181-182), segundo o qual:

> O problema consiste em se perguntar se o cinema e a televisão modificam, ou não, nossa visão da História, entendendo-se que o objeto da História não é apenas o conhecimento dos fenômenos passados, mas igualmente a análise dos elos que unem o passado ao presente, a busca de continuidades, de rupturas. [...] O problema do *Encouraçado Potemkin* relaciona-se ao problema precedente: que imagens da revolução dominam nossa memória, a não ser aquelas impressas pela obra de

---

[9] Para Gramsci (1978) existe a tendência de uma classe subordinada adotar a visão de mundo da classe dominante o que faz com que sua forma de pensar e agir se tornem hegemônicas dentro da ordem social.

[10] Nossa tradução: [...] não há espaço aqui para vanguardas ou intelectuais orgânicos nas forças do progresso no sentido gramsciniano. O intelectual é e só pode ser um militante, enganchado como uma singularidade entre outras, embarcado no projeto de co-pesquisa que visa constituir a multidão.

11 Para Joël Candau (2011), a memória pode ser mais ou menos convergente entre os indivíduos de um grupo e por isso ser diferenciada em forte e fraca. Uma memória chamada de coletiva que se remete a uma memória forte é mais pertinente, pois afirma existir uma memória (faculdade) para o grupo que, de fato, muitos indivíduos a tem. Uma memória chamada de coletiva que se remete a uma memória fraca é menos pertinente, pois afirma existir para o grupo uma memória (faculdade) que na verdade poucos a têm.

> Eisenstein? Ora, como a batalha de bolas de neve em Napoléon, de Abel Gance, a maioria das cenas desses filmes provém do imaginário de seus autores.

Ao analisar produções realizadas pela empresa Touchstone, Giroux (2009) concluiu que as obras midiáticas podem influenciar a visão sobre a história dentro de uma sociedade. De acordo com o autor, “Mais especificamente, quero mostrar como a Disney, através de sua empresa de cinema, Touchstone, usa o discurso da inocência para policiar e conter as ideias potencialmente subversivas da memória e da cultura popular.” (GIROUX, 2000, p.142).

Por fim, Pollak (1992, p. 09) descreveu a capacidade dos audiovisuais atuarem na articulação de ideias sobre a história afirmando que, “Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória.”.

Considerando a participação dos produtos audiovisuais da indústria cultural na formação de memórias coletivas e consequentemente na visão sobre o processo histórico, entendemos que seja importante destacar nelesa luta contra a dominação imposta pelo capital.

1.3 A MOTIVAÇÃO PARA OS VENCIDOS NA CONTEMPORANEIDADE

Fazendo jus à sua concepção de história materialista, Benjamin (1987) demonstra como é possível observar elementos que denotem tensões e lutas dentro das sociedades capitalistas em produtos pertencentes à indústria cultural no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nesse texto, Benjamin (1987) escreveu sobre as transformações culturais geradas pelas formas modernas de reprodutibilidade, como a fotografia e, principalmente, o cinema. No texto, o autor apresenta possibilidades revolucionárias acerca dessas técnicas. Para Benjamin (1987), as criações realizadas a partir dessas técnicas traziam novos conceitos para a teoria da arte. Tais conceitos não poderiam ser apropriados pelos regimes fascistas. Ao contrário, eles poderiam ser de utilidade para a revolução dos explorados. A manutenção da ordem capitalista, a treva contemporânea, conforme Benjamin (1987), se exprimia no início do século XX pela ascensão dos regimes fascistas na Europa. Por isso, o autor aponta para as transformações trazidas por essas novas produções culturais que pudessem desafiar tais regimes.

Benjamin (1987) compara as novas técnicas com formas artísticas anteriores, escrevendo sobre a passagem de um valor de culto associado à existência única, autêntica e

original da obra de arte, o qual lhe confere um peso tradicional, para um valor de exposição caracterizado pela reprodutibilidade e a existência serial. Segundo o autor, esse novo valor era capaz de liquidar com a concepção de tradição no patrimônio da cultura. Como já observamos, Benjamin (1987) escreve que o materialismo histórico deveria tratar com distanciamento os bens culturais porque eles tinham uma existência referente não apenas aos gênios criadores, mas também aos contextos de exploração nos quais foram geradas. Dessa maneira, se as novas formas de reprodutibilidade eram capazes de extinguir o valor tradicional nessas obras de arte, sua ligação com a exploração social dentro da qual foram elaboradas, elas abririam espaço para uma atualização das mesmas acarretandonuma transformação revolucionária da arte:

> Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Esse fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Ben Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas" ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação. (BENJAMIN, 1987, p. 169).

Ao descrever a passagem do valor de culto para o valor de exposição, Benjamin (1987) demonstra uma utilização de sua noção messiânica de história. O valor de exposição era capaz de transformar não apenas os produtos culturais de seu tempo, mas também de revisitar todas as criações artísticas anteriores deslocando-as do fato de serem produzidas sob a ordem de uma organização exploratória. A partir de então, a reprodutibilidade criava a possibilidade de que os bens culturais pudessem ser observados como algo além de despojos dos vencedores.

Benjamin (1987) salienta que as técnicas de filmagem permitem às massas tomar consciência de sua própria existência de forma mais eficiente do que o próprio olho humano pode alcançar. De acordo com Benjamin (1987, p. 194-195), “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto.”. Para o autor, essa era considerada uma possibilidade para que as massas passassem a exigir mudanças nas relações de propriedade que fizessem justiça à sua constituição.

No entanto, esse movimento ainda não era uma realidade. Benjamin (1987) apontou dois motivos para explicar o porquê das novas formas de reprodutibilidade ainda não terem

produzido tal efeito. O primeiro refere-se ao fato do fascismo tentar desviar as massas de uma revolução associada com sua própria constituição para a guerra. A esse respeito,Buck-Morss (1996, p.11) salienta que:

> O ensaio 'A obra de arte na idade da sua reprodutibilidade técnica' é geralmente considerado como uma afirmação da cultura de massa e das novas tecnologias através das quais se dissemina. E acertadamente. Benjamin louva o potencial cognitivo, portanto político, da experiência cultural tecnologicamente mediada (privilegiando particularmente o cinema). Contudo, a seção que arremata o ensaio de 1936 inverte o tom otimista. Soa como uma advertência. O fascismo seria uma 'violação do aparato técnico' correlativa ao 'violento esforço [do fascismo] em organizar as massas recentemente proletarizadas' – não por lhes oferecer o que lhes é devido, mas 'permitindo-lhes que se exprimam'.

Benjamin (1987) escreve seu texto poucos anos antes do início da Segunda Guerra Mundial, quando várias potências europeias já demonstravam uma política imperialista vinculada ao combate armado. Segundo ele, apenas a guerra podia dar um objetivo para as massas, justificar sua existência e manter intacto o sistema capitalista. Como podemos observar, o autor observa forças contrárias ao domínio do capital nas novas formas de reprodutibilidade. Ainda que o uso de tais técnicas fosse utilizado pelo fascismo, não era possível deixar-lhe de atribuir potência de motivação para as lutas de libertação na medida em que apresentava a expressão das massas. Benjamin (1987) observava dissenso dentro do uso de tais técnicas.

O segundo motivo apontado por Benjamin (1987) para as novas formas de reprodutibilidade ainda não terem alcançado seu potencial revolucionário está ligado mais diretamente ao cinema. O autor explica que essa forma artística ainda era explorada pelo capital que retirava o controle das massas sobre os filmes, apesar de ser para as massas que as películas se dirigiam, estimulando o culto individualista ao estrelato, contrária à concepção coletiva intrínseca à condição das massas.

Era dentro dessa tensão que Benjamin (1987) observava as formas artísticas ligadas à reprodutibilidade. O perigo das massas se entregarem como instrumento da ordem capitalista, às trevas de seu tempo, se apresentava inserida numa técnica que, ao mesmo tempo, podia contribuir para a transformação das relações de propriedade, o não vivido cuja chegada colocaria fim às trevas.

Como citamos anteriormente, a entrega das massas ao uso capitalista continua sendo, assim como era para Benjamin, o perigo de nossa época, nossas trevas. No entanto, as estratégias do poder que levam a essa situação sofreram uma alteração relacionada com o uso dos produtos da indústria cultural. Não são os regimes políticos declaradamente fascistas que

impõem tal perigo mas, sim, uma máquina midiática geradora de desejos e produtora de subjetividades que atua sobre esses indivíduos. Tal instrumento tende a direcionar para formas de vivências baseadas no consumo de mercadorias e imagens. É isso que apontam pensadores Deleuze(1992) e Guatarri (2000).

Guattari (2000) escreveu como a cultura de massa passou a produzir subjetividades alinhadas ao funcionamento da ordem social. Para o autor, o que chega aos indivíduos pela mídia e os equipamentos que os rodeiam não são apenas ideias, significados e modelos, mas sim, conexões diretas entre as máquinas produtoras de controle social e as instâncias psíquicas, as maneiras de perceber o mundo. Conforme Guattari (2000), a cultura de massa e, no caso dessa pesquisa, os produtos audiovisuais, criam indivíduos normalizados, articulados segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão:

> A cultura de massa produz, exatamente, indivíduos: indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão – não sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu nem diria que esses sistemas são 'interiorizados' de acordo coma expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma idéia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma subjetividade individuada – subjetividade de indivíduos – mas uma produção de subjetividade social que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo(GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.22).

Deleuze (1992), por sua vez, criou o conceito de "sociedade de controle" para se referir à maneira com a qual o capitalismo passou a exercer seu domínio. Para o autor, o processo que levou a essa transformação ganhou intensidade após a Segunda Guerra Mundial. Suas palavras sobre a sociedade de controle são as seguintes:

> O serviço de vendas tornou-se o centro ou a "alma" da empresa. Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente dos nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas(DELLEUZE, 1992, p. 223).

Alguns autores chegam a afirmar sobre a impossibilidade de distinção entre o mundo e as imagens produzidas pela fábrica capitalista de consumo da mercadoria. Esse é o caso de Debord (2003) e Baudrillard (1991). Para Debord (2003), na sociedade moderna, a vida se

anuncia como uma acumulação de espetáculos os quais são tanto a justificativa quanto o resultado do domínio da ordem capitalista:

> O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e no seu corolário — o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a presença permanente desta justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna(DEBORD, 2003, e-book).

Baudrillard (1991) por sua vez, escreve que as sociedades capitalistas não têm mais acesso a uma tentativa de representação da realidade, mas, ao contrário, são precedidas por simulacros aos quais apenas fingem conectar-se com o mundo. Dessa forma, por exemplo, não é apenas a Disneylândia nos Estados Unidos da América que simula a realidade, mas todo o país. Segundo Baudrillard (1991, p. 21), "A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real,quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio dohiper-real e da simulação".

Considerando os apontamentos acerca dessa nova estratégia do poder do capital, ainda podemos, assim como Benjamin (1987), observar os produtos provindos da indústria cultural como inseridas em lutas sociais e possibilidades de transformação?

Em primeiro lugar, cabe questionar se realmente o funcionamento dos simulacros ou dos espetáculos das sociedades capitalistas contemporâneas abarcou toda a vida social e tornou impossível considerar algo à margem dele. Jacques Rancière nos traz uma abordagem sobre a questão que pode nos ajudar. Em *O Espectador Emancipado,* o autor nos relata uma tradição inicialmente atribuída ao filósofo Platão o qual coloca o espectador como um mal. Tal crítica vinculava-se à ideia de que a percepção da verdade seria inalcançável para a maior parte dos seres humanos condenados a observar um mundo de falsas aparências os quais podemos associar, desde a Grécia Antiga, com os vencidos. Para Rancière (2012, p.45-46), as denúncias do espetáculo e dos simulacros seriam uma continuidade da premissa platônica, uma vez que:

> Está realmente aí a verdade do conceito de espetáculo fixado por Guy Debord: o espetáculo não é a exposição das imagens que ocultam a realidade. É a existência da atividade social e da riqueza social como realidade separada. A situação dos que vivem na sociedade de espetáculo é então idêntica à dos prisioneiros amarrados na caverna platônica. [...] Essa preocupação obsessiva em relação à exposição maléfica

> das mercadorias das imagens e essa representação de sua vítima cega e complacente não nasceram no tempo de Barthes, Baudrillard e Debord.

Por isso, Rancière (2012) recomenda que se busque uma saída dessa forma oligárquica de compreender a maior parte da sociedade dominada por ilusões provindas de uma máquina de simulacros. O autor sugere que sejam procuradas as cenas de dissensos capazes de quebrar com a ideia de um regime único de apresentação trazendo novos regimes de percepção e significação.

Para Rancière (2010) o dissenso não é um mero confronto de opiniões. É a demonstração de uma falta no regime de percepção disposto no momento: o consenso. O dissenso torna visível aquilo que não tinha razão para sê-lo, troca uma classificação por outra. Por exemplo, as reivindicações operárias após a revolução industrial colocam a fábrica, anteriormente inserida apenas no espaço privado, na arena pública e possibilitam enxergar o sofrimento dado pelas condições de trabalho.

Vejamos as palavras de Rancière (2012, p. 49):

> Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum.[...]A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade do homem sem qualidade.

Permanecer num regime de consenso e unidade de percepção, como aquele que desencoraja observar o que escapa da lógica do espetáculo mercantil, contribui para a afirmação do domínio sob os vencidos e reforça o perigo de sua pura entrega como instrumentos do capital, pois tente a percebê-los como incapazes. A esse respeito, leiamos a escrita de Rancière (2012, p. 67):

> Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação do sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. O contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional e adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar-se a ele, seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social. Nesse contexto, desvanece-se a evidência da luta contra a dominação capitalista mundial que sustentava as formas da arte crítica ou da contestação artística.

Nossa pesquisa visa apresentar as cenas de dissenso de dentro dos seriados, não com o intuito de resgatar uma realidade perdida ou de desfazer uma ilusão criada pela indústria cultural a partir de uma vontade legítima dos vencidos, mas com o objetivo de coletivizar as capacidades inseridas no dissenso como forma de emancipação no presente.

Existem alguns pontos de discordância entre Jacques Rancière em relação à obra de Benjamin, em especial no que diz respeito à sua análise sobre as formas de artes reprodutíveis. Um desses pontos se refere à possibilidade das propriedades técnicas do cinema terem sido responsáveis por dar visibilidade às massas. Para Rancière (2009), as massas e seu indivíduo anônimo já teriam ganhado visibilidade antes do cinema, em obras da literatura de autores como Balzac, Vitor Hugo e Flaubert. Essas formas literárias teriam destacado a noção de que "[...] o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro." (RANCIÈRE, 2009, p.50), ou seja, acreditava-se que a potência transformadora das massas, em regra escondida, poderia ser descortinada por indícios de sua presença.

Dessa forma, para Rancière (2009), Benjamin teria sido herdeiro dessa noção ao propor que as criações culturais fossem arrancadas de sua evidência tradicional alinhada com a dominação para que neles fosse possível constatar elementos contrários à ordem vigente, como por exemplo, observar neles a presença das massas. O mesmo ocorreria com a teoria marxista fetichista sobre a qual Rancière (2009, p.50): afirma que "[...] é preciso extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade.".

Acreditamos, no entanto, que uma aproximação teórica seja possível entre Rancière e Benjamin em nosso trabalho. De fato, em nosso estudo, não propomos repetir a noção de que os objetos por nós estudados estejam mergulhados numa evidência de dominação da qual precisem ser retirados para que seja observada a luta dos dominados. Porém, mantendo-se associados à proposta da história materialista de observar a presença dos vencidos e considerando as afirmações de Rancière, propomos encontrar sua presença em dissensos contra a lógica de dominação do capital e não por trás de pretensas ilusões mercantis. Essa forma de observar a presença dos dominados evita a perpetuação da premissa platônica segundo a qual indivíduos comuns, os quais associamos aos vencidos, estariam condenados a um mundo de ilusões. O que pretendemos é demonstrar dissensos contra a ordem capitalista de cada contexto para, ao contrário, reconhecer as capacidades de emancipação com o intuito de que elas possam ser ainda mais coletivizadas.

Acreditamos também que o olhar de Benjamin (1987) para as formas de arte reprodutível, embora em alguns momentos possa ser relacionado à visão fetichista, não se limite a esse modelo. Em vários trechos podemos observar também em Benjamin (1987) um destaque para novas formas de percepção e significação que negam um caráter iludido e passivo para os que usufruem as formas de arte reprodutíveis.

> A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sob uma forma desacreditada não deve induzir em erro o observador. (BENJAMIN, 1987, p. 192)

Benjamin (1987)entende, por exemplo, que os atores de cinema, ao interpretarem diante de uma câmera de filmagem, interessavam aos trabalhadores urbanos explorados pela produção industrial porque demonstravam que era possível manter a humanidade diante de um aparelho e, mais do que isso, colocar a máquina a serviço dessa humanidade e não o contrário. Obviamente que Benjamin, ao apontar tal interresse dos citadinos, não os coloca como imergidos numa total ilusão. Se Benjamin (1987, p. 179) escreve sobre as condições de trabalho exigindo uma alienação, ele também cita os trabalhadores resistindo a ela:

> O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos citadinos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas citaram os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.

Além disso, Benjamin se referia a uma vontade dos que compunham as massas em se colocar na posição do autor e do intérprete a qual, como veremos no item 2.2 (Interlúdio: transformações da produção na ordem imperial),desaguou em exigências por novas condições de trabalho na segunda metade do século XX.

O apontamento para formas de interpretação que não passem pelo pressuposto da ilusão do espectador também nós ajuda a considerar que o domínio imperialista[12] não é a única forma de leitura possível, por um brasileiro, das obras da indústria cultural americana.

[12] Charles Scherer Júnior (2009) escreve que o papel de supremacia dos Estados Unidos da América pode ser traduzido na difusão de sua cultura produzida e distribuída em escala industrial. Para ele, a Revista *Reader´s Digest* é umexemplo de como suas produções se difundiram pela América Latina, veiculando os valores e princípios da dominação norte americana.

Outro autor que nos indica a possibilidade de observar capacidades de dissensos é Didi-Huberman em *A Sobrevivência dos Vaga-Lumes.* Nesse escrito, Didi-Huberman (2011) acompanha a trajetória do poeta e cineasta Pier Paolo Pasolini que, quando jovem, foi contemporâneo a Benjamin durante a ascensão do fascismo na Europa e, após a Segunda Guerra Mundial, vivenciou a chamada sociedade de controle. Por isso, Didi-Huberman (2011) se mostra tão adequado a ajudar a responder se, em comparação com a época do fascismo, ainda hoje existe motivação para a luta contra a dominação.

Durante o domínio dos regimes fascistas na Europa, em especial o vigente na Itália, onde Pasolini vivia, o poeta e cineasta apresentava exemplos de resistência e sobrevivência ao fascismo e à guerra. Tais descrições são metaforicamente chamadas por Didi-Huberman (2011) de lampejos de vaga-lumes que emitiam seus sinais contra as luzes originadas da propaganda fascista. Nas palavras do autor,

> É um tempo em que os 'conselheiros pérfidos' estão em plena gloria luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou 'passivos', se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17).

Contudo, após a Segunda Guerra Mundial, com o estabelecimento da sociedade de controle, Pasolini deixa de descrever essas situações vaga-lumes. Para o poeta, as luzes dos projetores da indústria cultural teriam ofuscado qualquer lampejo contrário à ordem capitalista, pois

> [...] os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus 'ferozes olhos mecânicos'. E o pior é que todo mundo parece estar contente, acreditando poder novamente 'se embelezar' aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 37-38).

É desse segundo momento de Pasolini que Didi-Huberman (2011) discorda. Para ele, não foia resistência contra a máquina que desapareceu. Foi Pasolini que deixou de enxergá-la. De acordo com Didi-Huberman (2011), ainda existe espaço para as luzes de resistência mostrarem seus sinais. Não observar mais os lampejos é permitir a vitória completa dos vencedores. Podemos afirmar que Pasolini passou a acreditar na efetivação do perigo, apontado por Benjamin, das massas se entregarem como puro instrumento do capitalismo.

Nas palavras de Didi-Huberman (2011, p.42):

> Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetaram, o programaram e querem no-lo impor – nossos atuais 'conselheiros pérfidos'? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo.*

Nossa pesquisa visa procurar por lampejos existentes em nossa sociedade de controle. Mais do que isso, tenta averiguar sua existência dentro de uma produção cultural acusada de reproduzir o domínio do capital, os conselheiros pérfidos na linguagem de Didi-Huberman. Acreditamos que os lampejos possam ocorrer nesses produtos porque ainda podem ser, assim como na época de Benjamin, lidos considerando-se as forças contrárias ao sistema vigente, os dissensos. Soma-se a essa possibilidade a afirmação de Canclini (2008, p.257) sobre o equívoco de se observar a cultura de massa num sentido unidirecional dos produtores para os receptores:

> [...] não eram propriedade das massas. Parecia mais justo chamá-la *cultura para a massa*, mas essa designação durou enquanto pôde ser sustentada a visão unidirecional da comunicação que acreditava na manipulação absoluta dos meios e supunha que suas mensagens eram destinadas às massas, receptoras submissas.

Pretendemos estudar os seriados elencados no sentido de observar que aspectos de liberdade para os sujeitos sociais essas produções podem trazer[13], que lampejos de vaga-lumes, que coisas espirituais, que dissensos, os quais se sobrepõem aos projetores da dominação do capital, os dois seriados televisivos expõem.

Hardt e Negri (2000) conceituam como multidão uma força coletiva capaz de se opor à ordem capitalista contemporânea. Tal conceito é trazido da obra do renascentista Baruch de Espinosa (2009a). Em seu texto, *Tratado Político*, Espinosa aponta como a multidão se constitui antes do soberano e conserva uma liberdade compartilhada que não poder ser transferida a ele, permanecendo como um possível ameaça ao poder instituído.

[13]Um exemplo de como as criações televisivas da indústria cultural podem ser observadas sobre a ótica de um materialismo histórico que aponte para potências transformadoras nessas produções é encontrada na tese de doutorado de Dilma Beatriz Rocha Juliano, *Telenovelas Brasileiras: narrativas alegóricas da indústria cultural*, datada de 2003. Nessa pesquisa, Juliano (2003) afirma que a compreensão de tais objetos culturais pode explicitar "uma posição que reavive a potência dos objetos artísticos, recolocando, permanentemente, a crítica na trilha resignificante dos objetos, em busca do valor político de liberdade dos sujeitos sociais." (JULIANO, 2003, p. 3) Dessa forma, podemos ler na tese de Juliano uma tentativa de compreender as telenovelas dentro de uma perspectiva benjaminiana quando se propõem a considerá-las como algo que se coloca para além de simples despojos atribuídos aos vencedores.

> É, além disso, certo que cada um prefere governar a ser governado. Ninguém, com efeito, concede voluntariamente o estado a outrem, conforme diz Salústio no primeiro discurso a César. É, por isso, claro que uma multidão inteira nunca transferiria o seu direito para uns poucos, ou para um só, se pudesse pôr-se de acordo entre si e se das controvérsias que tão frequentemente se desencadeiam nos grandes conselhos não se passasse às revotas. A multidão, portanto, só transfere livremente para um rei aquilo que é absolutamente impossível ela própria terem seu poder, ou seja, o dirimir as controvérsias e o decidir de forma expedita. [...] quão imprudentemente muitos se esforçam por remover um tirano, quando as causas pelas quais o príncipe é tirano não podem ser removidas e, pelo contrário, elas se impõem tanto mais quanto maior causa temer se lhe oferece, como acontece quando a multidão mostra exemplos aos príncipe e se vangloria do parricídio como de uma coisa bem feita (ESPINOSA, 2009a, p.46- 90).

O conceito é lido na contemporaneidade por autores como Virno (2002), para quem a multidão se diferencia do conceitohobbesiana de povo, o qual elege um Uno para unificá-lo e comandá-lo. A multidão parte de um Uno, que são as características genéricas da humanidade, ao invés de instituí-lo. Dessa forma, ela pode se apresentar como uma pluralidade que permanece como tal na cena pública sem negar o caráter individual dos que a compõe. Segundo Virno (2002), Marx já havia se referido a essas características genéricas em textos de sua juventude. Podemos observar como Marx (2004, p. 84) se refere à existência humana em geral:

> A vida genérica, tanto no homem quanto no animal, consiste fisicamente, em primeiro lugar, nisto: que o homem (tal qual o animal) vive da natureza inorgânica, e quanto mais universal o homem [é] do que o animal, tanto mais universal é o domínio da natureza inorgânica da qual ele vive. Assim como plantas, animais, pedras, ar, luz, etc., formam teoricamente uma parte da consciência humana, em parte como objetos da ciência natural, em parte como objetos da arte - sua natureza inorgânica, meios de vida espirituais, que ele tem de preparar prioritariamente para a fruição e para a digestão-, formam também praticamente uma parte da vida humana e da atividade humana.

Para Hardt e Negri (2000), a multidão aparece como uma força social capaz de minar as estruturas da ordem contemporânea, gerando uma forma de organização que dispense qualquer transferência de poder para formas de soberania. Segundo Hardt e Negri (2009, e-book), "'Becoming-Prince' is the process of the multitude learning the art of self-rule and inventing lasting democratic forms of social organization.".[14]Esse processo também a distingue da concepção de massa. Embora as massas não possam ser reunidas sob uma unidade como o povo, a tendência das massas é apagar as diferenças. Na multidão as diferenças dos sujeitos sociais se mantêm. Hardt e Negri (2014, p. 13) escrevem:

[14]Nossa tradução: 'Devir Príncipe' é o processo no qual multidão aprende a arte de autogoverno e inventa formas democráticas duradouras de organização social.

> As massas também se diferenciam do povo, pois tampouco elas podem ser reduzidas a uma unidade ou identidade. As massas certamente são compostas de todos os tipos e espécies, mas não se pode realmente afirmar que diferentes sujeitos sociais formam as massas. A essência das massas é a indiferença: todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Todas as cores da população reduzem-se ao cinza. Essas massas só são capazes de mover-se em uníssono porque constituem um conglomerado indistinto e uniforme. Na multidão as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente.

Buck-Morss (2000, p. 32) ao se referir as massas, seja antes de sua organização pela sociedade industrial quanto após tal coordenação, aponta sempre para a conservação da possibilidade delas se colocarem contrárias ao poder soberano. Inicialmente, a ralédesordenada ameaçava a ordem pública ao ocupar o espaço público. Após processos de disciplinamento associados à urbanização, a industrialização e a militarização, as massas ordenadas apresentavam uma força explosiva que embora fosse utilizada pelos soberanos dos Estados-nação, podia voltar-se contra eles. Para nós, essa constante ameaça à soberania guarda relação com a formação social a que nomeamos de multidão.

Walter Benjamin (1989) salientou em "*Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*" a tendência nas sociedades modernas de supressão dos vestígios individuais com relação àqueles que compõem as massas urbanas. Benjamin (1989, p.41-48) utilizou as descrições contidas no trabalho de Edgar Allan Poe "O Homem da Multidão[15]" para se referir as massas londrinas do século XIX:

> O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande. [...] A própria multidão londrina aparece sombria e confusa como a luz na qual se move. Isso vale não só para a gentalha que de noite rasteja "para fora dos antros"; também a classe dos altos funcionários é descrita por Poe [...] Em sua descrição, Poe não buscou a aparência imediata. Estão exageradas as semelhanças a que se sujeitam os burgueses devido à sua presença na massa; o seu cortejo não está muito longe de ser uniforme.

[15] Benjamin se refere à obra *"The Man of the Crowd"*, escrita originalmente em inglês. Embora o título tenha sido traduzido para o português como "O Homen da Multidão", consideramos que em nosso trabalho, o qual traduz a *multitude* dos textos em inglês de Hardt e Negri por multidão, é mais adequado traduzir *crowd* por aglomero ou turba. Em alemão a obra de Poe recebeu o título de "*Der Mann in der Menge*" e Benjamin (1977) ao se referir também em alemão à obra de Poe repetiuapalavra *menge*. Seguindo a tradução de *crowd* no texto de Poe por algomero ou turba, também é mais adequado para nós traduzir o texto de Benjamin com as palavras aglomero ou turba. Apesar disso, nossa versão traduzida para o português de Benjamin optou por utilizar o termo multidão.Assim, nas citações diretas da versão traduzida da obra de Benjamin sobre o romance de Poe ou no título em português da narrativa em sí, pedimos que a palavra multidão seja lida com tal ressalva.

Para Benjamin (1989), um pouco diferente de Londres era a Paris da primeira metade do século XIX. Segundo Benjamin, o poeta francês Baudelaire ainda podia na capital de seu país observar e descrever em seus poemas uma resistência ao apagamento dos vestígios de individualidades com a figura do *flâneur*. Esse se juntava às massas ao mesmo tempo em que a observava em suas caminhadas e tentava conservar para si uma posição única:

> Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha com uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriosidade. (BENJAMIN, 1989, p.53)

Benjamin (1989, p.50) descreve a Londres de Poe como fortemente marcada pela Revolução Industrial na qual as massas tendiam em seu comportamento a reproduzir os padrões da produção de mercadorias. “Em Poe, as pessoas se comportam como se só pudessem se exprimir reflexamente. [...] Numa massa dessa natureza, a *flânerie* não podia florescer.” Já a Paris de Baudelaire conservou por um tempo características que permitiram o andar a passeio do *flâneur*, como as galerias cobertas que protegiam os transeuntes dos veículos.

> Na Paris de Baudelaire, ainda não se chegara a esse ponto. Ainda havia balsas cruzando o Sena onde, mais tarde, seriam instaladas pontes. No ano da morte de Baudelaire, um empresário ainda podia ter a ideia de fazer circular quinhentas literárias para comodidade dos habitantes abastados. Ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía das vistas dos veículos que não admitem o pedestre como concorrente. (Benjamin, 1989, p.50)

É por essa falta de espaço para a *flânerie* em Londres que Poe apresenta em “*O Homem da Multidão*” a figura do *flâneur* associada à de um vilão de seus romances policiais, o qual se esconde em meio à turba e é perseguido pelo personagem que narra à história, entendido como um detetive por Benjamin. “Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua sociedade. Por isso busca a multidão; não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o anti-social e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe.” (BENJAMIN, 1989, p.45) Além disso, Benjamin aponta que o personagem de Poe também apresenta a decadência da *flânerie*. Em uma das cenas, ele não vagueia por galerias, mas circula enclausurado por uma loja de departamento. Vejamos o trecho de Poe (2016, e-book) na qual o narrador que segue o “homem da multidão” descreve tal ação:

> A few minutes brought us to a large and busy bazaar, with the localities of which the stranger appeared well acquainted, and where his original demeanor again became apparent, as he forced his way to and fro, without aim, among the host of buyers and sellers.[16]

No final da obra, o detetive-narrador, que ao tentar saber sobre as pessoas inseridas no conglomerado urbano também apresenta características de um *flâneur*, após seguir seu escolhido por mais de vinte e quatro horas, acaba cansado e o perde na massa urbana sem conseguir obter maiores informações sobre ele.

> And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. "The old man," I said at length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow, for I shall learn no more of him, nor of his deeds. […]"[17](POE, 2016, e-book)

O narrador não consegue dar sentido fora da massa ao comportamento de seu perseguido, aquele que visa estar sempre misturado à turba urbana. Tal insucesso aponta que o narrador não consegue vencer à massificação. Acreditamos que a busca por tentar compreender seu perseguido fora da multidão fosse paralela a uma busca infrutífera do próprio narrador sobre a possibilidade de extrair sua individualidade do conglomerado urbano. Segundo Leonardo Boiko (2010), Benjamin, na análise de tal obra, utiliza a teoria que havia criado sobre a pobreza de experiência no homem moderno. Segundo Boiko (2010, p.01), a experiência é para Benjamin:

> algo que cria sentido a partir da memória – tanto individual quanto coletiva. Benjamin considera como condição essencial do ser humano moderno o fracasso e a impossibilidade da experiência, do fazer-sentido; impedido de adquirir ou transmitir experiência, o indivíduo encontra-se num perpétuo estado de perplexidade (Ratlosigkeit, "falta de conselho").

Benjamin (1987) aponta que as transformações do mundo geradas pela modernidade e seu o deságue na Primeira Guerra Mundialtraziam para a humanidade uma incapacidade de

[16]Nossa tradução: Em poucos minutos nos trouxe para um bazar grande e movimentado, no qual os locais e o estranho apareciam bem familiarizados, e onde seu comportamento original novamente ficou aparente, quando ele forçou seu caminho para lá e para cá, sem objetivo, entre os anfitriões de compradores e vendedores.

[17]Nossa tradução:E, como chegaram os tons da segunda noite, eu mortalmente fatigado parei na frente do andarilho olhando-o firmemente no rosto. Ele não reparou em mim, mas retomou a sua caminhada solene, enquanto eu, parando de segui-lo, permaneci absorvido na contemplação. "O velho", eu disse finalmente, "é o tipo e o gênio do crime profundo. Ele se recusa a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão. Será em vão o seguir, pois eu não aprendo mais dele e nem de seus atos. [...]"

colocar sentido em suas vivências o que apresentava uma nova forma de barbárie.As inovações técnicas e científicas da Revolução Industrial e as alterações sociais e políticas do capitalismo foram causa e meio para as guerras mundiais. As disputas imperialistas por matérias-primas e mercado consumidor e o fornecimento de novas armas capazes de matar em ritmo industrial colocaram a humanidade numa situação inédita até então. Como afirma Buck-Morss (2000 p. XI), os projetos paras as massas da modernidade, como a produção em massa e a cultura de massa, legaram uma história de desastres, entres eles, as guerras mundiais. Apesar de a Primeira Guerra Mundial ser o palco de situações jamais vivenciadas até então pela humanidade, aqueles que combateram nela pareciam voltar para casa com menos experiências comunicáveis. Benjamin (1987, p. 114-115) os descrevia da seguinte forma:

> Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.
> Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem.

Nesse sentido, a incapacidade do narrador de Poe em colocar sentido nas ações do homem que perseguia é uma verificação da pobreza de experiência em meio à massa urbana da moderna cidade de Londres. Se não é possível achar sentido nas ações do perseguido, a própria perseguição se torna sem sentido, não gera experiência. Boiko (2010, p.08-09) escreve sobre tal questão: “O Homem Da Multidão o trouxe para fora do café—e, nas ruas, o narrador não pode deixar de notar a falta de sentido de sua própria história pessoal. Ele também é um homem da multidão, tão ‘sem conselho’ quanto os autômatos humanos que ironizava.”

Apesar de tais constatações sobre a pobreza da experiência e sobre as massas, Benjamin apontava para a possibilidade de que o processo da modernidade pudesse, em algum momento, distanciar-se da homogeneização e trazer à tona individualidades. Como vimos anteriormente, Benjamin observava a perpetuação da tradição como desejo dos vencedores inseridos numa história de dominação. Por isso, a quebra da experiência poderia

também abrir novas possibilidades contra a perpetuação da dominação. Afirma Benjamin (1987, p. 119):

> Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros.

Ao escrever sobre o filme de Serguei Eisenstein, "O Enconuraçado Pontemkin", Benjamin (1977, p.753) salienta, a nosso ver, tal possibilidade de quebra da tradição ao destacar que o movimento das massas apresentado na obra era aquitetônico, mas diferente da tradição e sua apropriação pelo fascismo, não monumental. "Hier zum erstenmal hat die Massenbewegung den ganz und gar architektonischen und doch so gar nicht monumentalen (lies: Ufa-) Charakter, der erst das Recht ihrer Kinoaufnahme erweist."[18]

Buck-Morss (2000, p. X-XI) escreve que Benjamin trabalha com o conceito analíticode mundo de sonhos. Tal termo apresenta a ideia de que as constantes mudanças da vida moderna apresentam um risco para a cultura tradicional. O que é visto num sentido positivo já que as constantes mudanças permite a esperança de que o futuro possa ser melhor. Enquanto anteriormente a tradição era utilizada para justificar barreiras sociais, na modernidade as transformações que perseguem o mundo de sonhos podem apresentar o desejo se superação de tais amarras.

Hardt e Negri aproximam suas perspectivas revolucionárias atuais da multidão da possibilidade descrita por Benjamin acerca da pobreza de experiência. Eles dizem:

> Benjamin sees, born out of the ruins of the past, the potential for a new, positive form of barbarism. "For what does poverty of experience do for the barbarian? It forces him to start from scratch; to make a new start; to make a little go a long way; to begin with a little and build up further." The "barbaric" productivity of the poor sets out to make a common world.[19](HARDT, NEGRI, 2009, e-book)

Podemos constatar que os apagamentos das diferenças entre os sujeitos sociais provenientes dos processos de massificação, assim como as possibilidades de individuações dentro do coletivo a partir da barbárie da pobreza de experiência, importantes para a noção de

[18] Minha tradução: Aqui pela primeira vez o movimento de massas tem caráter absolutamente arquitetônico e ainda assim não monumental (leia-se: Ufa). Caráter que só prova o direito de sua gravação de filme.

[19] Nossa tradução: Benjamin vê, nascendo para fora das ruínas do passado, o potencial de uma positiva nova forma de barbárie. " O que a pobreza de experiência faz pelo bárbaro? Ela obriga-o a começar do zero, fazer um novo começo, fazer um pouco percorrer um longo caminho; começar com um pouco e construir ainda mais." A produtividade "bárbara" dos pobres os leva a fazer um mundo comum.

multidão, guardam forte relação com as transformações trazidas pela modernidade. Decorre disso que as narrativas nas quais se busca abordar as transformações relacionadas à modernidade ou mesmo projetar para o futuro as consequências de suas tendências podem apresentar questões relevantes quanto aos processos de massificação ou de devír-príncipe da multidão.

Benjamin (1989, p.40), que realiza uma análise sobre a massificação de Poe, destaca como o trabalho de tal autor era influenciado pela ciência moderna de sua época posterior à Revolução Industrial:

> Poe foi um dos maiores técnicos da literatura moderna. Pela primeira vez, como observa Valéry, fez experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmogonia, com a descrição de fenômenos patológicos. Tais gêneros valiam para ele como produções exatas de um método para o qual revindicava validez universal. Nisso Baudelaire se põe por inteiro ao seu lado e tendo Poe em mente, escreve: "Não está longe o tempo em que se entenderá que uma literatura que se recusa a progredir de mãos dadas com a ciência e com a filosofia é uma literatura assassina e suicida."

Na mesma linha dos escritos de Poe, várias obras comumente agrupadas pelo gênero de ficção científica[20] apresentam questões que partem da modernidade e sua ciência. Seed (2011) escreve que no início de século XX aqueles que tentavam promover o gênero da ficção científica tentaram associá-lo à inovação tecnológica e científica. Dentro dessa associação da ficção científica às inovações tecnológicas, a cidade passou a ser um ambiente chave para as narrativas. Seed (2011), ao tentar descrever a presença da cidade nas obras de ficção científica, cita as análises de Benjamin sobre Paris e Londres. Seed (2011) afirma que a cidade se mostra um espaço fragmentado, labiríntico que incentiva diferentes processos de cognição sobre os seus habitantes. GraemeGilloch (1996, e-book), autor que escreve sobre a cidade em Walter Benjamin, confirma tal afirmação: "The city is the site of a manifold transformation in the character of experience encompassing a number of interconnected tendencies, among them the processes of intensification, stultification, fragmentation, diminution, fetishization and sequestration.[21]"

Benjamin analisou a obra de Poe que pode ser enquadrada dentro do gênero de ficção científica por abordar elementos da modernidade como o conhecimento científico e os processos de urbanização após a Revolução Industrial. Entendemos que iremos realizar uma

[20] Iremos abordar o conceito de ficção científica no próximo item (1.4 - Metodologia)

[21] Nossa tradução: A cidade é o local de uma transformação recebida no caráter da experiência a qual engloba uma série de tendências interligadas, entre elas, os processos de intensificação, embrutecimento, fragmentação, diminuição, fetichização e sequestro.

análise que dialoga com tal estudo. Trataremos de seriados que, como veremos no próximo item, também podem ser classificados como ficção científica. No entanto, ao invés de estarmos atentos a massificação, procuraremos fenômenos ligados ao comportamento da multidão que em certa medida pode apresentar o som bárbaro previsto por Benjamin, que traz um pouco de humanidade à massa.

Hardt e Negri (2014, p. 174) afirmam que o ponto de união da multidão é o mundo comum compartilhado e construído pelos seres humanos a partir do qual semanifestam e comunicam as singularidades

> Uma vez que reconheçamos a singularidade, o comum começa a manifestar-se. As singularidades efetivamente se comunicam, e podem fazê-lo por causa do que compartilham. Nós compartilhamos corpos com dois olhos, dez dedos nas mãos, dez dedos nos pés; compartilhamos a vida neste planeta; compartilhamos regimes capitalistas de produção e exploração; compartilhamos sonhos de um futuro melhor. Além disso, nossa comunicação, colaboração não só baseiam no que existe de comum com por sua vez também o produzem comum.

Rancière (2010), após ler o *Império* de Hardt e Negri (2000), escreveu algumas considerações sobre a concepção de multidão. Para o autor, a multidão descrita por Hardt e Negri (2000) provém da anterior definição marxista de forças produtivas. Para Rancière (2010), assim como em Marx (1995), o capitalismo moderno era incapaz de segurar o poder revolucionário das forças produtivas, fato que levaria à sua implosão; em Hardt e Negri(2014), o capitalismo contemporâneo não pode conter as forças da multidão. Dessa forma, segundo Rancière (2010), Hardt e Negri (2000) generalizam uma multiplicidade de subjetividades singulares, as quais não cabem na noção de povo, reunindo-as sob a suposição de que elas enfrentam a ordem atual.

Além disso, para Rancière (2010), Hardt e Negri (2000) afirmam erroneamente que a multidão apenas se torna política quando resolve desafiar o sistema vigente. Observemos as palavras de Rancière (2010, e-book), segundo o qual "By responding that the multitude becomes political 'when it starts to confront the central, repressive operations of Empire directly and with an adequate consciousness', the authors respond in the most traditional way.".[22]

A partir de tais apontamentos, Hardt e Negri (2009) em *"Commonwealth"*afirmam que Rancière entendeu o debate sobre a política de uma maneira muito próxima à concepção de multidão. Rancière (2005) afirma, por sua vez, em *A Partilha do Sensível*, que existe na

[22]Nossa tradução: Ao responderem que a multidão se torna política 'quando começa a enfrentar diretamente as operações repressivas do Império central', os autores respondem da maneira mais tradicional existente.

base da política uma estética que determina, *a priori,* o que se dá a sentir. Tal estética pode ser entendida como um sistema de evidências sensíveis que demonstram a existência de um comum recortado em partes e lugares que por sua vez definem a maneira como os diferentes integrantes da sociedade podem tomar parte dele. Além disso, em "Dissensus", Rancière (2010, e-book) afirma que a política não é realizada por uma disputa entre grupos já institucionalizados com diferentes interesses, mas por uma oposição entre aqueles que são considerados no regime de percepção, capazes de participar do controle do comum, e aqueles que não contam. A política se dá quando os que não contam lutam por sua entrada no regime de percepção para que possam participar da gestão do comum.

Com as ideias trazidas por Rancière (2005, 2010), Hardt e Negri (2009) escrevem que é possível iniciar uma definição de multidão considerando-a como aqueles que participam da produção do comum, mas não podem controlá-lo. Destacam que é necessário observar que a parte de quem conta, quem controla e expropria o comum, faz alegações falsas sobre uma identidade universal a qual visa perpetuar as relações de propriedade privada, enquanto a parte da multidão não elege uma identidade especifica, mas privilegia uma formação plural de subjetividades. Nesse sentido, ao contrário do que Rancière (2010) aponta, Hardt e Negri (2009) não afirmam que a multidão se constituirá como política na medida em que se torne consciente de sua luta contra a ordem instituída. Hardt e Negri (2009) explicam que sua própria constituição, contrária a identidade universal e sem respeito à noção de propriedade privada já a constitui como uma ameaça. Hardt e Negri (2009, e-book) escrevem o seguinte:

> The party of the poor, in contrast, is not an identity of one exclusive portion of society but rather a formation of all those inserted in the mechanisms of social production without respect to rank or property, all their diversity, animated by an open and plural production of subjectivity. By its very existence the multitude of the poor presents an objective menace to the republic of property.[23]

Além disso, assim como Benjamin (1987) se refere a uma luta entre vencedores e vencidos que se perpetua no decorrer da história, Hardt e Negri (2014, p. 285) também reconhecem um caráter contínuo da força da multidão ao longo do tempo. Nesse sentido, não é a multidão que provêm da noção de forças produtivas, já no século XIX pode se considerar que era a multidão que questionava o regime econômico e social instituído a qual foi lida por uma tradição marxista como forças produtivas:

[23]Nossa tradução: A parte dos pobres, em contraste, não é uma identidade ou uma porção exclusiva da sociedade, mas antes uma formação de todos os mecanismos de produção social sem respeito à hierarquia ou propriedade, em toda sua diversidade, animada por uma produção de subjetividade aberta e plural. Por sua própria existência, a multidão dos pobres apresenta uma ameaça objetiva as repúblicas da propriedade.

> A primeira é a multidão *sub specie aeternitatis*, a multidão do ponto de vista da eternidade. Esta é a multidão que como diz Spinoza, através da razão e das paixões, na complexa interação das forças histórica, cria uma liberdade que ele chama de absoluta: ao longo de toda a história, os seres humanos têm recusado a autoridade e o comando, manifestado a irredutível diferença da singularidade e buscado a liberdade em inúmeras revoltas e revoluções. A outra é a multidão histórica, ou na realidade, a não-multidão. Esta multidão nunca existiu até hoje. [...] Esta segunda multidão é política, e será necessário um projeto político para torná-la realidade com base nessas condições que surgem. Todavia, essas duas multidões, embora conceitualmente distintas, não podem ser realmente separadas.

O objetivo geral dessa pesquisa consiste em averiguar dissensos da multidão dentro dos seriados *Heroes* e *Star Trek*. Dessa forma, partimos da tese de que tais objetos não carregam um regime único de apresentação, ligado à lógica mercantil, mas permitem constatar, dentro de seus respectivos contextos de produção, capacidades transformadoras contra a ordem instituída.

1.4 METODOLOGIA

Para realizar tal proposta é necessário, seguindo Agamben (2009), que comecemos diagnosticando quais são as trevas de cada época, o que permitirá a observação de uma luz de resistência nesses seriados. Considerando já termos afirmado, de maneira geral, que as trevas se referem ao perigo das massas se entregarem como instrumento ao sistema vigente da sociedade de controle, cabe uma verificação mais específica de como esse perigo e as lutas contra ele emergem nos contextos de criação de cada uma das séries.

Por isso, no primeiro capítulo da tese realizamos uma contextualização dos momentos de produção das séries e apontamos alguns conceitos úteis para o estudo da forma como se apresenta o capitalismo global. Concomitantemente, expomos uma inicial incursão teórica sobre como se colocam as possibilidades de dissensos contra o poder do capital pautando-se no conceito de multidão de Hardt e Negri (2014).

No segundo capítulo é realizada a análise de *Star Trek*, destacando-se os elementos questionadores da ordem capitalista colocada até a década de 60 e confrontamos com os conceitos inicialmente apontados. O procedimento tomado foi assistir aos episódios do seriado por ordem cronológica de exibição estando atentos às narrativas e às passagens dentro das narrativas que pudessem remeter-se a tais questões. Para cada episódio foi criada uma ficha na qual constava um resumo do trecho destacado. Além disso, relacionamos tais questões com um estudo sobre como ocorreu a produção do seriado a partir de livros escritos

por pessoas envolvidas em tal atividade, como o criador, roteiristas, produtores executivos, atores.

No terceiro capítulo é apresentado o estudo de *Heroes.* Consideramos de que maneira o seriado apresenta formas potencialmente transformadoras da ordem vigente relacionando-o com os conceitos teóricos e elementos relativos sobre a sua produção. No caso de *Heroes,* as informações sobre sua produção foram conseguidas em entrevistas de seu criador, atores, produtores executivos e roteiristas. Algumas dessas entrevistas foram realizadas para a revista *Heroes: The official Magazine* que contou com doze publicações realizadas entre janeiro de 2008 a dezembro de 2009.

Cabe ressaltar uma diferença entre as fontes utilizadas para a persquisa dos seriados. Os livros de *Star Trek* apontaram para tensões e conflitos entre os envolvidos na produção da série. Acreditamos que o aparecimento de tais questões se deva, em parte, pelo fato de algumas dessas obras serem escritas muitos anos após a produção da série. Já as entrevistas de *Heroes*, realizadas durante a produção e transmissão do seriado, apresentaram um caráter mais promocional tendente a homogeneizar as falas sobre sua produção.

O procedimento tomado para a análise dos episódios de *Heroes* foi praticamente o mesmo adotado para a análise dos episódios de*Star Trek*, apenas levando-se em consideração uma diferença. Enquanto *Star Trek,* excetuando-se alguns casos, apresenta a cada episódio um novo problema e o seu desfecho, *Heroes* tem bastante presente arcos narrativos que se estendem pelos episódioschegando a abarcar toda uma temporada ou mais. Dessa forma, quando os elementos dentro de cada episódio eram destacados fazia-se uma marcação acerca de aqual arco narrativo ele correspondia. Carlos Gerbase (2014, p.41) diferencia em seu ensaio os conceitos de série e seriado a partir de tal diferença, segundo o autor

> Esses conceitos ainda estão emconstrução e podem originar mal entendidos. No âmbito desse ensaio, seriado é um produto audiovisual baseado em uma história longa, que é contada ao longo de vários episódios que se sucedem em ordem pré-estabelecida. É praticamente impossível acompanhar a narrativa se o espectador não estiver presente desde o primeiro episódio. [...] Já uma série é constituída por pequenas histórias com começo, meio e fim, vividas por um grupo de personagens fixos, normalmente compartilhando um mesmo espaço de atuação (um edifício, uma cidade, um escritório). O espectador pode acompanhar qualquer episódio, em qualquer ordem, embora, é claro, o objetivo seja torná-lo fiel à série como um todo.

Como descrito acima, esse conceitos ainda não estão claramente definidos e, por isso, em nossa pesquisa optamos por utilizar série e seriado como sinônimos, embora estejamos cientes das marcadas diferenças narrativas em cada objeto estudado.

Ferro (2010, p. 33) escreve que ao se utilizar as produções audiovisuais como fonte histórica é necessário que não se observe apenas os elementos internos das obras, mas que elas sejam relacionadas "[...] com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo.". Como descrevemos acima, pretendemos em nossa pesquisa empreender tais relações para observar a posição dos vencidos nos seriados. Tal possibilidade também é apontada por Ferro (2010, p.11) que, ao se referir aos filmes, esclarece que

> O filme ajuda assim na constituição de um contra história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização.
> Esse movimento expressou, assim, a memória dos vencidos, bem como a dos povos dominados, como no caso dos índios das Rochosas (por exemplo: *The Black Hills are not Sell*, de Osawa), tanto quanto a dos judeus perseguidos (como em *Soah*, de Lanzmann, *Témoignage pour mémoire*, de Claudine Drame, ou *Mémoire arménienne*, de J.C. Kebaldjan)."

Embora Ferro (2010, p.14) refira-se aos filmes nesse trecho, ao final do seu texto ele escreve que as mesmas afirmações também são válidas para a televisão: "Nisso, a imagem televisual vem se juntar à imagem fílmica: ela é por sua vez documento histórico e agente da História numa sociedade que a recebe, mas que também – e não se pode esquecer isso, a produz." .

Consideramos que uma obra audiovisual possa ser entendida como documento histórico e como agente da história capaz de apontar os dissensos dos vencidos quando o observamos dentro da noção de cultura apontada por Bauman (2012). Segundo o autor, o conceito de cultura carrega um paradoxo. Por um lado, a noção de cultura se refere a um instrumento social de rotinização e da continuidade a serviço da ordem e, por outro, diz respeito ao local da criatividade, da invenção, da autocrítica e da autotranscedência, em suma, da transformação histórica.

Para Bauman (2012, p.18), tal ambivalência da ideia de cultura a torna um instrumento de reflexão proveitoso: "Creio, pelo contrário, que a ambivalência inerente à ideia de cultura, a qual refletia fielmente a ambiguidade da condição histórica que ela pretendia captar e descrever, era o que tornava essa ideia um instrumento de percepção e reflexão tão proveitoso e persistente.".

Os seriados são entendidos por nós como produções culturais porque apontam para a mesma ambiguidade na medida em que não se limitam a reforçar a ordem estabelecida, a intenção dos herdeiros da dominação. Como descreve Benjamin (1987), eles são também

capazes de apontar para os movimentos de transformação que podem ser associados aos vencidos. Nesse sentido, Williams (2008, p.29) nos ensina que:

> O que o sociólogo cultural ou historiador cultural estudam são práticas sociais e as relações culturais que produzem não só 'uma cultura' ou 'uma ideologia' mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidade e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.

Dessa forma, nos alinhamos aos estudos culturais por entendermos que tais seriados podem ser observados como "obras dinâmicas" aptas a apresentar dissensos frente à ordem capitalista de seus contextos de produção.

Consideramos também necessário abordar o conceito de ficção científica[24] já que, num primeiro olhar, ambos os seriados podem ser assim classificados. Pesquisadores que se propõem a definir ficção científica afirmam que tal conceito não se refere a um gênero, mas a uma característica compartilhada por várias narrativas que permitem pensar numa interseção. Seed (2011, e-book) descreve da seguinte maneira tal questão:

> Science fiction has proved notoriously difficult to define. It has variously been explained as a combination of romance, science, and prophecy (Hugo Gernsback), 'realistic speculation about future events' (Robert Heinlein), and a genre based on an imagined alternative to the reader's environment (Darko Suvin). It has been called a form of fantastic fiction and an historical literature. This volume will not attempt to reduce these explanations to a single, comprehensive definition. That way madness lies. Instead, I shall outline here some of the guiding presumptions which will be used throughout this introduction.Firstly, to call science fiction (SF) a genre causes problems because it does not recognize the hybrid nature of many SF works. It is more helpful to think of it as a mode or field where different genres and subgenres intersect.[25]

A variada gama de narrativas que podem ser classificadas como ficção científica leva também a uma discussão temporal ampla sobre o momento histórico no qual se deu o seu início. Seed (2011) aponta que enquanto alguns pesquisadores afirmam observar no século II

[24] Em inglês: *Science Fiction*.

[25]Nossa tradução: A ficção científica provou ser notoriamente difícil de definir. Ele foi por diversas vezes explicada como uma combinação de romance, ciência, e profecia (Hugo Gernsback), 'especulação realista sobre eventos futuros' (Robert Heinlein), e um gênero baseado em uma imaginada forma alternativa ao ambiente do leitor (Darko Suvin). Ela tem sido chamada de uma forma de ficção fantástica e uma literatura histórica. Este volume não tentará reduzir essas explicações para uma definição única, abrangente. Esse caminho mente de forma insana. Em vez disso, começaremos por nós referir a alguns dos pressupostos orientadores que serão utilizados ao longo desta introdução. Em primeiro lugar, chamar ficção científica (FC) de um gênero causa problemas porque assim não se reconhece a natureza híbrida como muitas SFs funcionam. É mais útil pensar sobre isso como um modalidade ou campo onde diferentes gêneros e subgêneros se cruzam.

a.C. a primeira história de ficção científica[26], outros a datam em períodos posteriores a revolução industrial.

Esse último exemplo é o caso do próprio Seed (2011, e-book), segundo o qual: “This volume will work on the premise that what we now know as science fiction began to emerge in the late 19th century with a great upsurge in utopias, future-war narratives, and representatives of other genres that can be grouped under the SF umbrella.”.[27]Seed (2011) enumera modificações que possibilitaram a propagação de tais obras. Ele escreve que o aparecimento de meios como o rádio, a televisão e a popularização da impressa possibilitou o surgimento de um grupo de autores cujas obras foram agrupadas sob o conceito de ficção científica.

> […]the period from around 1870 through to the First World War was one of extraordinarily rapid technological change, with widespread use of electricity for the first time, the coming of aeroplanes, the development of the radio and cinema, and the proliferation of the popular press. It was also a period that saw the emergence of the USA as an imperial player on the world scene, with all the rivalry that carried with the older empires of Europe and Asia. During these years, we see the emergence of a body of writing with distinct preoccupations and characteristics that remains a recognizable, commercially viable, and sometimes very lucrative, feature of the culture industry. This body of work became known as science fiction.[28] (SEED, 2011, e-book)

Segundo tal interpretação, as modernas técnicas de reprodução apontadas por Benjmain (1987) se apresentamcomo um aspecto fundamental para o surgimento da concepção de ficção científica. Ao se referir à relação das massas com essas técnicas da modernidade, Benjamin (1987) se referia ao interesses das pessoas que a compõe em ver-se reproduzidos por elas e também do desejo em fazer com que sua humanidade prevalecesse na relação com as máquinas que exigiam sua alienação.Buck-Morss (2000), escreve que para Benjamin a modernidade caracterizava-se por promover uma diferente experiência cognitiva,

---

[26] Fazem referência a obra *True History* de Lucian of Samosata (1984) a qual narra viagens espaciais, encontro com alienígenas e guerras interplanetárias.

[27] Nossa tradução: Este volume trabalha com a premissa segundo a qual o que nós entendemos como ficção científica começou a surgir no final do século 19 com um grande surto de utopias, narrativas de guerras futuras e representantes de outros gêneros que podem ser agrupados sob o guarda-chuva da FC.

[28] Nossa tradução: [...] o período por volta de 1870 até a Primeira Guerra Mundial foi de uma mudança tecnológica extremamente rápida, com amplo uso, pela primeira vez, da eletricidade, a chegada do avião, o desenvolvimento do rádio e cinema, e a proliferação da imprensa popular. Foi também um período que viu o surgimento dos EUA como um jogador imperial no cenário mundial com toda a rivalidade que carregava com os impérios mais antigos da Europa e da Ásia. Durante esses anos, vemos o surgimento de um corpo de escritores com preocupações e características distintas que se mantinha reconhecível, comercialmente viável e por vezes muito lucrativo, aspectos relacionadas à indústria cultural. Estes trabalhos tornaram-se conhecidos como ficção científica.

baseada no choque. A intensidade da vida moderna, principalmente o trabalho fabril, trazia a tona um ato defensivo o qual anestesiava os sentidos e paralisava a imaginação.Nesse sentido, o grupo de trabalho nomeado por ficção científica, os quais podiam tematizar o incremento de tais fenômenos, pode ser destacado como um meio importante para o estudo de questões referentes modernidade. Como afirma Parrinder (2007, e-book):"In fact, the strange new worlds of science fiction very often present a distorted and yet recognizable image of capitalism, imperialism or industrialization."[29]

Seed(2011, e-book)também afirma que é útil pensar na ficção científica como uma narrativa na qual aspectos da nossa realidade familiares são transformadas ou suspensas. Por fim, o autor aponta que muitas vezes os próprios autores de ficção científica são os que debatem sobre a natureza da ficção científica: "The heated debates about the nature of SF are usually conducted by its practitioners, and this can even be seen as one of the defining characteristics of the field."[30]

De forma muito próxima, Parrinder (2007, e-book) escreve sobre a dificuldade de analisar a ficção científica como um gênero e a tendência de sua classificação ser apresentada pelos autores que se propõem a escrevê-la:

> Science fiction, though in many ways a highly conventional kind of writing, is one that cannot be defined uncontroversially. At first glance, it might appear to invite self-evident definition, as detective fiction is fiction about detectives and the art of solving crimes. Yet this is not the case, as is proved by the innumerable attempts that have been made to define it. On close inspection science fiction turns out to be a highly self-conscious genre: that is, the way it has been defined has an unusually close and symbiotic relationship with the way it has been written.[31]

A partir de tal constatação, consideramos que seja correto observar as relações que os próprios criadores dos seriados fazem com a ideia de ficção científica. Gene Roddenberry, criador de *Star Trek*, afirmou em seu livro, o qual foi escrito ao final da última temporada e intitulado de *The Making of Star Trek*, que seu seriado, ao contrário de outras produções, queria deixar claro que existe uma diferença entre o gênero de ficção científica e o de fantasia.

---

[29] Nossa tradução: Na verdade, os novos mundos de ficção científica muitas vezes apresentam uma imagem distorcida e ainda reconhecível do capitalismo, do imperialismo ou da industrialização.

[30] Nossa tradução: Os debates mais acalorados sobre a natureza da FC são geralmente conduzidos pelos seus praticantes, e isso poder até mesmo ser visto como uma das características do campo.

[31]Nossa tradução: Ficção científica, embora em muitos aspectos seja uma espécie altamente convencional de escrita, ela não pode ser definida sem discussão. À primeira vista, pode parecer que convida para uma definição auto-evidente, como ficção de detetive se refere à ficção sobre detetives e a arte de resolver crimes. No entanto, este não é o caso, como é provado pelas inúmeras tentativas que foram feitas para defini-la. Numa inspeção atenta ficção científica acaba por ser um gênero altamente auto-consciente, ou seja, o sentido com o que ela foi definida tem uma relação anormalmente estreita e simbiótica com o sentido com o que ela foi escrita.

Enquanto a ficção científica deve partir do conhecimento corrente ou de teorias detalhadas para embasar os elementos que extravasam o mundo ordinário, a fantasia pode apresentar maravilhas que extrapolam as constâncias da física sem dar maiores explicações. Nesse sentido, os autores estabelecem que "Science fiction is based either on fact or well-thought-out speculation. It is an extension of current knowledge or of a theory worked out in enough detail to seem at least 'possible'."[32](WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975, p.34-36).

Ao afirmar que a ficção científica deve ser uma extensão do conhecimento corrente ou de teorias, as quais são detalhadamente trabalhadas, Roddenberry (1975) parece fazer uma tentativa de aproximação de seu seriado daquilo que é chamado de "*Hard Science Fiction*". Seed (2011) escreve que nas primeiras décadas do século 20, um número de escritores tentou aproximar a ficção da ciência e até mesmo usá-la como um meio de promover o conhecimento científico.

Considerando a divisão de Roddenberry, ou mesmo da *Hard Science Fiction,* podemos entender que *Heroes* seja menos adequado à classificação de ficção científica. Ainda que *Heroes* cite a teoria da evolução natural, ela se mostra sempre genérica e rasa, sem muitas explicações para os poderes que seus personagens apresentam e que se constituem na capacidade de se teletransportar no tempo e no espaço ou de criar buracos negros, entre outros fenômenos extraordinários.

Na realidade, em entrevistas, o próprio Kring não demonstra querer enquadrar seu seriado dentro ficção científica. Não observamos, em nenhuma entrevista sobre *Heroes,* uma fala direta de Kring sobre ficção científica, ainda que ele tenha concedido algumas entrevistas para sites especializados no tema, como para o *Sci-Fi Online* e para o *The Scifi World*. Nessa última, a ator Zachary Quinto realiza a entrevista com Kring e apenas para ele é realizada uma pergunta direta sobre trabalhar em ficção científica. No entanto, o entrevistador leva em consideração que Quinto tinha sido recentemente contratado para gravar um novo filme de *Star Trek.* (THE SCIFI WORLD, 2007).

Além disso, numa entrevista realizada para a revista *The Havana Club,* Kring ao se referir às mudanças que iria implementar na segunda temporada relativiza até mesmo a explicação da evolução natural ao afirmar que "To be really honest, those questions aren't as interesting for an audience. So you have to keep going to those original questions by turning

[32] Nossa tradução:A ficção científica se baseia em fatos ou numa especulação bem pensada. É uma extensão do conhecimento atual ou de uma teoria trabalhada em detalhes o suficiente para parecer, pelo menos, 'possível'.

things on their head. Maybe it isn't an evolutionary thing, maybe it's scientific."[33] (HEISLER, 2010).

Kring está se referindo à possibilidade dos poderes extraordinários não terem aparecido da evolução natural, mas de experiências científicas. No entanto, ele não usa a palavra experiência. Dessa forma, pode dar a impressão que evolução natural não seria algo relativo à ciência. Essa possibilidade de alterar as explicações para os fenômenos extraordinários ou esse uso da palavra ciência como contrária à primeira explicação dada aos poderes especiais nos remete ao fato de que Kring tem uma menor preocupação do que Roddenberry em relacionar seu seriado à ciência.

O produtor também afirmou numa entrevista concedida à revista oficial do seriado que sua atenção era muito maior para a história dos personagens e sua relação com os poderes do que com o seguimento de um gênero. Observemos suas palavras: "I´m much less interested in the genre aspecxt of it and much more interested in what happens to the characters, all about the small moment.".[34](BERNSTEIN, 2008, p.29).

A atenção dada pelo produtor aos personagens foi utilizada como explicação para *Heroes* ter ganhado na categoria de melhor novo drama na premiação da *People's Choice Award* em 2007. O atorJames Kyson Lee, que interpreta Ando no seriado, foi questionado sobre a nomeação não usual de um seriado com as características de *Heroes* para o prêmio de melhor drama. A esta pergunta, o ator deu a seguinte resposta: "I feel like this show goes much beyond being a comic or a sci-fi show, because it's about the relationships and characters ans plots and I think that's why there's so many people who love this show and relate to this show.".[35]

Esse menor apego de *Heroes* quanto ao embasamento científico possibilita até mesmo que ele não seja enquadrado como ficção científica. No primeiro volume da revista oficial de *Heroes*, Bernstein (2008) se refere tanto aos gêneros de ficção científica quanto aos de fantasia para estabelecer uma comparação com o seriado *Heroes*. Apesar das diferenças, precisamos destacar que tanto *Heroes* quanto *Star Trek* apresentam uma transformação da realidade familiar.

---

[33]Nossa tradução: Para ser realmente honesto, essas questões não são tão interessantes para a audiência. Então você tem que continuar indo para essas questões originais para mexer com as coisas em sua cabeça. Talvez isso não seja uma coisa evolutiva, talvez seja científico.

[34] Nossa tradução: Eu sou muito menos interessado no aspecto do gênero e muito mais interessado no que acontece com os personagens, tudo sobre o pequeno momento.

[35]Nossa tradução: Eu sinto que esse seriado vai muito além de ser um seriado cômico ou de ficção cientifica, porque ele é sobre as relações, os personagens e as tramas; e eu penso que é por isso que tantas pessoas amam esse seriado e votaram nele.

Parrinder (2007, e-book) escreve sobre o campo de estudos em ficção científica afirmando que as obras consideradas dentro desse gênero permitiam refletir sobre projeções, esperanças e medos sociais. Vejamos suas palavras:

> Sociologists, psychologists, historians of ideas, and political scientists began to turn to it on the assumption that it was an important aspect of the 'signs of the times'. Had not its writers predicted the atomic bomb, the moon landings, and the growing influence of research and development over the fluctuations of world politics? Was not science fiction an inescapable projection of hopes and fears about the direction in which society was moving? Was its sheer popularity indicative of some great underground shift in cultural values […][36]

Ao nos alinharmos à concepção de história materialista e ao procurarmos por dissensos que se propõem a desafiar o regime social defendido pelos herdeiros daqueles quevenceram antes em tais seriados, podemos nos aproximar dessa proposta que considera projeções sociais nas obras de ficção científica. Nesse sentido, apesar das divergências quanto ao conceito de ficção científica, o campo descrito por Parrinder (2007) se mostra em diálogo para o tratamento que intencionamos dar aos nossos objetos em tal pesquisa.

[36]Os sociólogos, psicólogos, historiadores de ideias, e cientistas políticos começaram a virar para ele no pressuposto de que era um aspecto importante dos 'sinais dos tempos'. Não tinham seus escritores previsto a bomba atômica, os pousos na Lua, e da crescente influência de investigação e desenvolvimento sobre as flutuações da política mundial? Não era ficção científica uma projeção inescapável de esperanças e medos sobre a direção em que a sociedade estava se movendo? Sua enorme popularidade era indicativa de alguma grande mudança subterrânea em valores culturais [...]

2 OS CONTEXTOS DE PRODUÇÃO DOS SERIADOS E DISSENSOS DA MULTIDÃO

2.1 O SURGIMENTO DO IMPÉRIO E *STAR TREK*

Ao analisarem as questões geopolíticas contemporâneas,Hardt e Negri (2000, p.11) afirmam que junto "[...] com o mercado global e com circuitos globais de produção surgiu uma nova ordem global, uma nova lógica e estrutura de comando – em resumo, uma nova forma de supremacia[...]", que passou a governar o mundo de forma diferente da ordem moderna europeia. Tal ordem carrega novos valores, assim como formas específicas de funcionamento e controle social, cuja substância política, os autores chamam de Império:

> A transição para o Império surge do crepúsculo da soberania moderna. Em contraste com o imperialismo, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas. É um aparelho de descentralização e desterritorialização do geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão. O Império administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global (HARDT; NEGRI, 2000, p. 12).

Características dessa forma diferenciadas de supremacia, antes de assumirem um caráter global a partir da segunda metade do século XX, tiveram sua origem nas ideologias dos fundadores dos Estados Unidos da América. Segundo Hardt e Negri (2000), a soberania moderna de origem europeia pressupunha a transferência do poder da sociedade para algo transcendente, como a figura do Leviatã em Thomas Hobbes:

> Porque pela arte é criado aquele grande LEVIATÃ a que se chama REPÚBLICA, ou ESTADO (em latim Civitas), que não é senão um homem artificial, embora de maior estatura e força do que o homem natural, para cuja proteção e defesa foi projetado. E no qual a soberania é uma alma artificial, pois dá vida e movimento ao corpo inteiro[...] (HOBBES, 2003, p. 11).

A soberania do projeto constituinte dos Estados Unidos da América, ao contrário, propiciava uma interação democrática dos poderes reunidos em redes. Em função dessa interação, a autoridade deve permanecer dentro da sociedade. No projeto americano, o poder era proposto como algo imanente, que se constituía a partir da sinergia das forças produtivas e não pelo seu regulamento. Podemos observar a defesa dessa nova forma de soberania na Declaração de Independência dos Estados Unidos da América escrita por Jeferson (1776):

> That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, - That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to affect their Safety and Happiness.[37]

Observemos, ainda, as palavras de Hardt e Negri (2000, p.181), segundo os quais:

> O que aqui toma forma é uma idéia extraordinariamente secular e imanentista, apesar da profunda religiosidade que perpassa os textos dos Pais Fundadores. Constitui uma idéia que redescobre o humanismo revolucionário da Renascença e o aperfeiçoa como ciência política e constitucional. O poder pode ser composto por toda uma série de poderes que se regulam a si próprio e se organizam em redes. A soberania pode ser exercida dentro de um vasto horizonte de atividades que a subdividem sem negar sua unidade e que a subordinam continuadamente ao movimento criativo da multidão. [...] Em oposição às modernas concepções europeias de soberania, que consignam o poder político a um reino transcendente, e com isso afastam e alienam as fontes de poder da sociedade, aqui o conceito de soberania se refere a um poder inteiramente dentro da sociedade. A política não se opõe à sociedade, antes a integra e completa.

Uma segunda característica da constituição dos Estados Unidos apresentou um ponto de contradição com relação à primeira. Hardt e Negri (2009) afirmam que a soberania americana assumiu o papel de controlar a multidão plural e garantir a propriedade privada. Como escrevem Hardt e Negri (2009, e-book): "Several different conceptions of republic, as we saw earlier, compete in seventeenth and eighteenth centuries, and some of these indeed refer very similar to the rule of the multitude, but only one conception - the republic of property - emerges as dominant."[38]

Paradoxalmente, tal questão levou a soberania americana a uma volta para a transcendência. Nesse sentido, Hardt e Negri (2000, p. 184) afimam que "[...] depois de reconhecer esses limites internos, o novo conceito americano de soberania abre-se com extraordinária força para fora, quase como se quisesse banir a ideia de controle.". Dessa forma, uma característica da soberania americana é a tendência a um projeto expansivo num território sem limites. Em razão disso, tal soberania voltava-se, muitas vezes, para uma prática imperialista sobre outras populações como os índios na conquista do Oeste.Buck-Morss

[37] Nossa tradução: Que a fim de assegurar esses direitos, governos são instituídos entre os homens, derivando seus justos poderes do consentimento dos governados, - Que sempre quando qualquer forma de governo se tornar destrutiva de tais fins, é Direito do Povo alterá-la ou aboli-la e instituir novo governo, baseando-o em tais princípios e organizando-lhe os poderes pela forma que lhe pareça mais conveniente para realizar a Segurança e a Felicidade.

[38] Nossa tradução: Várias concepções diferentes de república, como vimos anteriormente, competiram nos séculos XVII e XVIII, e algumas delas de fato se referem de forma muito semelhante às regras da multidão, mas apenas na concepção - a república da propriedade - acabava emergindo como dominante.

(2000, p. 32) escreve que uma das características do imaginário político estadunidense daquele momento o qual anteciparia formas políticas posteriores era o seu sistemático impulso para o oeste declarando tais territórios como vazios e violando tratados realizados com as tribos indígenas.

Hardt e Negri (2000) situam o surgimento da ordem imperial entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, quando várias organizações internacionais produtoras de normas foram construídas, como a Organização das Nações Unidas, Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial e organizações humanitárias. Essas organizações herdaram a concepção do poder distribuído em rede da soberania americana (HARDT; NEGRI, 2000). Além delas, a partir da segunda metade do século XX, corporações industriais e financeiras transnacionais começaram a se estruturar globalmente e a utilizar os Estados-nação como instrumentos para organizações do fluxo de capital e pessoas. A união entre o poder político e o econômico em escala global gerou a ordem imperial (HARDT; NEGRI, 2000).

A soberania global, como ensinam Hardt e Negri (2000), também permitiu que os Estados Unidos da América, por vezes, trocasse a prática imperialista pelo exercício de um papel de polícia a serviço da ordem supranacional estabelecida por tais organizações herdeiras da sua concepção de poder em rede. Nesse sentido, conforme os autores, "Há indicações de que, pelo menos no nível ideológico, as forças armadas americanas vêm ocupando nas últimas décadas uma posição ambivalente, a meio caminho entre o imperialismo e o Império." (HARDT; NEGRI, 2009, p. 92).

Segundo Hardt e Negri (2009), as transições para o Império e seus processos de globalização e controle social, biopoder, trazem novas possibilidades para as forças de libertação da multidão. Para os autores, tais processos trouxeram à tona a concepção de um mundo no qual a multidão pode se basear ao lutar contra o controle imperial:

> One primary effect of globalization, however, is the creation of a common world, a world that, for better or worse, we all share, a world that has no 'outside'. Along with nihilists, we have to recognize that, regardless of how brilliantly an trenchantly we critique it, we are destinet to live in *this* world, not only subject to its powers of domination but also contaminated by its corruptions. Abandon all dreams of political purity and 'higher values' that woould allow us to remain outside! Such a nihilist recognition, however, should be only a tool, a point of passage toward constructing an alternative project.[39](HARDT; NEGRI, 2009, e-book).

[39] Nossa tradução: Um efeito primário da globalização, no entanto, é a criação de um mundo comum, um mundo que, para melhor ou pior, todos compartilhamos, um mundo que não tem "fora". Como niilistas, temos de reconhecer que, independentemente de quão brilhantemente ou incisivamente o criticamos, estamos destinados a viver *neste* mundo, não somente sob os seus poderes de dominação, mas também contaminados por suas corrupções. Abandonemos todos os sonhos de pureza política e "valores superiores" que nos permita ficar de

Além disso, transformações realizadas pelo Império podem ser entendidas como exigências da multidão. As estruturas imperialistas anteriores colocavam as massas dos diferentes países em oposição umas às outras. O próprio Benjamin (1987) diagnosticava como o fascismo tentava desviar as massas da revolução ao levá-las para a guerra. Várias lutas contra a exploração também se colocavam contra o nacionalismo e o colonialismo, os quais encontram sua base na concepção transcendental de Estado soberano.Buck-Morss (2000, p.134), por sua vez, escreve que as massas organizadas tinham o potencial de arma letal, as quais foram utilizadas pelos soberanos dos Estados-nação.

O Império trouxe uma ordem que se posiciona acima desses conflitos nacionalistas e por isso, conforme explicam Hardt e Negri (2000, p. 62), "Pode-se até dizer que a construção do Império e de suas redes globais é uma resposta às diversas lutas contra as modernas máquinas de poder, e especificamente à luta de classes, ditada pelo desejo de libertação da multidão.". Ainda que a soberania global tenha mantido a exploração e a propriedade privada, é uma mudança que aponta para as lutas da multidão, para os dissensos que de alguma forma negam um controle total dos dominantes.

É sob o pressuposto dessa luta que se estuda o seriado *Star Trek.* Acreditamos que sua narrativa apresenta a vontade da multidão em impedir o exercício da antiga soberania européia. Se a série em questão vem ao encontro de um desejo revolucionário, não podemos enxergá-la simplesmente como, nas palavras de Benjamin (1987, p.224), "despojos atribuídos aos vencedores", mas como testemunha das tensões que questionam a vitória da ordem dominante. Para Benjamin (1987), como vimos, o materialismo histórico deve ficar atento a essas questões.

O seriado *Star Trek* foi transmitido em 1966, ou seja, num momento em que a política externa americana passou a tender menos para uma atividade imperialista do que para uma ação de policiamento a serviço da ordem supranacional do Império. Sua estreia se deu em oito de setembro de 1966 e seu último episódio foi transmitido em três de junho de 1969. A série foi produzida pela Desilu Productions e exibida pela NBC.

Andres (2013) afirma que Roddenberry, criador do seriado, queria transmitir sua visão de utopia ao mesmo tempo em que usava o futuro para comentar questões sociais e políticas do presente. O próprio Roddenberry afirmou que usava o seriado para enviar mensagens de cunho político e social: "[By creating] a new world with new rules, I could make statements

---

fora! Tal reconhecimento niilista, no entanto, deve ser apenas uma ferramenta, um ponto de passagem para a construção de um projeto alternativo.

about sex, religion, Vietnam, politics, and intercontinental missiles. Indeed, we did make them on Star Trek; we were sending messages […]"[40](RODDENBERRY apud: ANDRES, 2013, p. 641).

Parte de sua utopia era criar uma tripulação multirracial que trabalhasse de maneira harmônica. Eram parte da tripulação o meio humano e meio vulcano*Spock*, a bantu *Huhura*, o japonês *Sulu* e o russo *Checov* (ANDRES, 2013). Em um guia criado para orientar os roteiristas do seriado, a tripulação da *Enterprise* é descrita da seguinte forma por Roddenberry (1967, p. 7)

> International in origin, completely multi-racial. But even in this future century we will see some traditional trappings, ornaments, and styles that suggest the Asiatic, the Arabic, the Latin etc. So far, Mister Spook has been our only crew-man with blood lines from another planet. However, it is not impossible that we might discover some other aliens or part aliens working aboard our Starship.[41]

Além disso, no final da primeira temporada, o seriado criou um organismo chamado de *United Federation of Planets*[42] que não apenas apresentava a terra unida por um mesmo poder supranacional, mas também se estendia continuadamente pela galáxia.[43]Esse movimento de expansão não se colocava como uma dominação imperialista. Ao contrário, ele se baseava no convencimento de cada planeta em integrar a Federação, ou seja, na inclusão deles numa rede de poder a exemplo da forma de operação do império contemporâneo.

Hardt e Negri (2000) entendem que, diferente do modelo imperialista, o qual delimitava claramente o espaço interior da soberania do Estado-nação e o espaço exterior a ser subjugado, o Império diminui a distinção entre interior e exterior. Dessa forma, o poder soberano não confronta um grande antagonista exterior. Ao contrário, expande suas fronteiras para envolver todo o espaço, pois

> A história das guerras imperialistas, interimperialistas e antitimperialistas acabou. O fim dessa história introduziu um reino de paz. Ou, mais exatamente, entramos numa

[40]Nossa tradução: [Com criação de] um novo mundo com novas regras, eu poderia fazer declarações sobre sexo, religião, Vietnã, política e mísseis intercontinentais. Na verdade, em Star Trek, nós realmente estávamos enviando mensagens [...]

[41]Nossa tradução: De origem internacional, completamente multi-racial. Mas, mesmo neste século futuro, vamos ver alguns tradicionais ornamentos, acessórios e estilos que sugerem o asiático, o árabe, o latino, etc. Até agora, Spock tem sido o nosso único homem na tripulação com linhas de sangue de outro planeta. No entanto, não é impossível que possamos descobrir alguns outros extraterrestres ou meio extraterrestres que trabalham a bordo de nossa nave estelar.

[42]Na legenda em português: Federação dos Planetas Unidos.

[43]Embora Rick Wortland (1988, p. 110) afirme que a *United Federation of Planets* apenas tenha aparecido no episódio *Errand of Mercy* (T01 E 26), na verdade, ela já é citada nos episódios *Arena* (T 01 E 18) e *Taste of Armageddon* (T 01 E 23).

> era de conflitos menores e internos. Todo guerra é uma guerra civil, uma ação policial – de Los Angeles e Granada a Mogadíscio e Sarajevo. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 209).

É relevante observar que além da atuação militar, policial e investigativa realizada pela *Enterprise*, ela também atua em várias missões com caráter humanista, agindo de uma forma a qual poderíamos associar a uma intervenção moral. Assim, no primeiro episódio da série, *The Man Trap*, a *Enterprise* se dirige ao planeta M-113 para realizar um exame médiconos arqueólogos *Robert Crater* e sua esposa *Nancy*. Em *What Are Little Girls Made Of* (T 01 E 07) a missão da nave é tentar resgatar um cientista desaparecido, *Dr. Roger Korby*. Já em *Operation: Annihilate!* (T 01 E 29), a nave é incumbida de ajudar *Deneva*, um planeta atormentado por uma epidemia que causa loucura. *Spock* e *Dr. McCoy* encontram a cura para a doença. Em *The Galileo Seven* (T 01 E 16) a nave leva suprimentos médicos ao planeta *Markus III* e em *Dagger of the Mind* (T 01 E 09), para *Tantalus*, uma colônia penal.

Por trás de uma nave estelar que pode agir de maneira ampla pelo universo, seja atuando como polícia ao prender naves sem identificação ou como organização humanitária ao levar medicamentos para locais distantes e que se percebe legitimada para intervir e impedir guerras interplanetárias,reside uma grande ordem universal que nivela todas essas missões abaixo de seu comando.

O jornalista Woody Goulart, após entrevistar Gene Roddenberry, escreveu que o autor define a *United Federation of Planets* comouma Organização das Nações Unidas idealizada dentro de uma mensagem contra a guerra:

> Roddenberry admits there are hidden covert messages in the show. There's an anti-war message, with the United Federation of Planets as an ideal United Nations. The series was made from 1966-69, during the Vietnam War. But you couldn't just come out on TV and say we shouldn't be imperialistic. He did it in an allegorical way with science fiction. This is the legacy that Roddenberry made possible: TV is a producer's medium, and you don't have to resort to explicit violence and sexuality.[44](GOULART, 2010).

Essa noção de uma ONU idealizada com o intuito de promover a paz guarda relação com a ordem supranacional à qual os Estados Unidos iriam aderir, em detrimento de sua política imperialista exatamente durante a exibição do seriado? Acreditamos que sim.

[44]Nossa tradução: Roddenberry admite que existem mensagens escondidas no show. Há uma mensagem anti-guerra com a Federação dos Planetas Unidos sendo apresentada como uma Organização das Nações Unidas ideal. A série foi feita em 1966-69, durante a Guerra do Vietnã. Mas você não pode simplesmente sair na TV e dizer que não deve ser imperialista. Ele o fez de uma forma alegórica com ficção científica. Este é o legado que Roddenberry tornou possível: TV é o meio de um produtor, e você não tem que recorrer à violência explícita e à sexualidade.

Salientamos que os próprios autores Hardt e Negri (2014, p. 75) sugerem, ainda que de maneira pontual, uma aproximação entre o seriado *Star Trek* e características do Império ao descreverem sua forma de guerra:

> Uma terceira contradição manifesta-se no nível conceitual mais geral, na ideia de máquinas de guerra tecnológica sem corpos. Como os sonhos tecnologistas de maquinas de guerra automatizadas e sem soldados estão muitas vezes na fronteira da ficção cientifica, talvez seja apropriado tirarmos uma lição do capitão Kirk para ilustrar esta contradição.

Além disso, será possível observar, na narrativa seriada, elementos que denotem os anseios da multidão contra a soberania moderna e suas guerras naquele momento? Novamente, nossa resposta é afirmativa. Se Roddenberry apresenta em *Star Trek* as novas estratégias de soberania global, a qual por sua vez permite observar a posição da multidão em superar as lutas nacionalistas, o seriado acaba por carregar indícios de sua presença e de sua potência em forçar a mudança histórica. Observado dessa forma, o seriado se torna apto a apresentar as lutas da multidão que questiona a dominação. Nesse sentido, nas palavras de Didi-Huberman (2011), podemos enxergar vaga-lumes de resistências se sobrepondo aos holofotes da indústria cultural a partir de sua própria produção.

Pretendemos observar que lutas e tensões sociais daquele momento são compartilhadas com o seriado na tentativa de enxergar nessa produção cultural um passado que, como afirma Benjamin (1987, p. 224) e já mencionado anteriormente, "[...] tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.". Ou seja, intencionamos observar o que *Star Trek* apresenta de dissenso da multidão no desenrolar da história.

2.2 INTERLÚDIO: TRANSFORMAÇÕES DA PRODUÇÃO NA ORDEM IMPERIAL

Segundo Hardt e Negri (2001), a partir da década de 60, ocorreu em escala global uma considerável mudança no valor da força de trabalho. O valor da força de trabalho é, para Marx (1996, tomo 1, p.100-114), o correspondente à riqueza provinda da atividade laboral que não é expropriada pelo capital mas, ao contrário, é dada ao trabalhador em forma de salário:

> [...] o valor da força de trabalho é determinado pelo valor dos artigos de primeira necessidade exigidos para produzir, desenvolver, manter e perpetuar a força de trabalho. [...]Além desse mero elemento físico, na determinação do valor dotrabalho entra o padrão de vida tradicional em cada país. Não se tratasomente da vida física, mas também da satisfação de certas necessidadesque emanam das condições sociais em que vivem e se criam oshomens.

Segundo Marx (1996 tomo 1), disputas cíclicas entre os trabalhadores e o capital referente ao valor da força de trabalho são intrínsecas ao sistema capitalista. Para o autor, na maioria das vezes, os resultados de tais conflitos se limitam a restabelecer o valor dos salários de modo que mantenham seu poder de compra. Contudo, em alguns casos, essas disputas podem gerar alterações reais, uma vez que "Esse elemento histórico ou social, que entra no valor do trabalho, pode acentuar-se, ou debilitar-se e, até mesmo, extinguir-se de todo,de tal modo que só fique de pé o limite físico." (MARX, 1996, p. 115).

Para Hardt e Negri (2001, p. 293), os conflitos entre a multidão trabalhadora e o capital, iniciados a partir da década de 60, transmutaram-se num aumento efetivo do valor da força de trabalho e de liberdade para os trabalhadores:

> No período de crise, ao longo da década de 1960 e 1970, a expansão do bem-estar e a universalização da disciplina tanto nos países dominantes como subordinados criaram uma nova margem de liberdade para a multidão trabalhadora. Em outras palavras, trabalhadores usaram a era disciplinar, e acima de tudo seus momentos de dissidência e suas fases de desestabilização política (como período da crise do Vietnã), para ampliar os poderes sociais do trabalho, aumentar o valor da força de trabalho, e redesenhar o conjunto de necessidades e desejos aos quais o salário e o bem-estar social tiveram de responder.

Além disso, as exigências também redesenharam a forma com que o trabalho é realizado e exprimiram uma recusa pela organização laboral fordista. Como escrevem Hardt e Negri (2001, p. 295):

> O jovem que recusava a repetição mortal da sociedade-fábrica inventou novas formas de mobilidade e flexibilidade, novos estilos de vida. Movimentos estudantis forçaram a atribuição de um alto valor social ao saber e ao trabalho intelectual. Movimentos feministas que expuseram o conteúdo político das relações "pessoais" e disseram não à disciplina patriarcal elevaram o valor social do que tradicionalmente era considerado trabalho de mulher, que envolve alto conteúdo de trabalho afetivo e diligente e baseia-se em serviços necessários à reprodução social. Todos os movimentos e toda a contracultura emergente acentuaram o valor social da cooperação e da comunicação.

No Brasil, o início da década de 60 foi marcado pelo governo do presidente João Goulart que propunha reformas sociais chamadas de Reformas de Base. Silveira (2009, p.10) escreve que estas propostas configuravam

> [...] um plano que prometia mexer nas estruturas da sociedade brasileira. Devido a essa opção, as elites tradicionais e a classe média temiam perder privilégios, enquanto os movimentos sociais (trabalhadores urbanos e rurais, estudantes e alguns graduados das forças armadas) que apoiavam Jango tendiam à radicalização.

Frente a esse embate, militares, participantes de uma campanha anticomunista em conjunto com parte do clero, a grande imprensa e organismos apoiados pelos Estados Unidos da América, ganharam apoio da classe média e setores da classe trabalhadora e lideraram um golpe em 31 de março de 1964. Instalou-se no país uma ditadura caracterizada por perseguições políticas, torturas, exílios, censuras, entre outras formas de repressão. (SILVEIRA, 2009). A resistência contra o regime militar foi marcadamente organizada por movimentos estudantis e sindicais, como as greves de metalúrgicos em São Paulo e Minas Gerais.

Guimarães (2012), em estudo comparado sobre a contracultura nos Estados Unidos e no Brasil, afirma que a contracultura permitiu em ambos os países formas inovadoras de expressão da juventude, sendo capaz de unificar linguagens, expressões, artes e movimentos numa crítica à ordem dada. Dessa forma,

> No período da ditadura no Brasil formulou-se o "terreno" propício para o surgimento de uma contracultura que se consolidou através dos anos 1960 e parte dos anos 1970. A mesma possuía características ímpares em relação à contracultura estadunidense, porém entendemos que pode ser caracterizada como tal, por ter função crítica, contestadora e impulsionadora de ações que potencializam os ideais da juventude. Inserida neste contexto sócio/cultural brasileiro, a contracultura foi inicialmente identificada nos movimentos estudantis do início da década de 1960, portanto, contendo um cunho político de luta e rebeldia, embasado nos ideais da novaesquerda estadunidense que lutava contra o alistamento de recrutas para a Guerra do Vietnã. Ainda no início da década de 1960, os jovens adeptos ao rock no país chocavam com a sua estética e suas pretensões de viver a sua própria liberdade, sem as "rédeas" do mundo adulto. (GUIMARÃES, 2012, p.9-10).

Em sintonia com a contracultura que emergia no Brasil eque era contrária à Ditadura Militar, Silveira (2009, p.01) afirma que: "[...] em fins da década de sessenta, parte da sociedade norte-americana começou a questionar a política externa de seu país que apoiava a ascensão de governos repressivos na América Latina.".

Em 15 de março de 1974 o então presidente, General Ernesto Geisel, realizou um discurso em que propôs uma redemocratização lenta e gradual. Tal processo culminaria com o fim da Ditadura Militar, em parte apoiada pelos Estados Unidos da América, e com o estabelecimento da Constituição Federal de 1988, comumente chamada de constituição cidadã em razão dos direitos políticos e sociais que seu texto visa garantir.

Tais movimentos estudantis e de trabalhadores pelo mundo estabeleceram novas formas de trabalho as quais, por sua vez, tiveram de ser abraçadas pelo capital. Devemos observar que ao fazer tal afirmação, Hardt e Negri (2000) não estão repetindo a tese, criticada por Rancière (2012), de que tais modificações foram habilmente cooptadas pelo capital. Ao

contrário, eles afirmam que a multidão estabeleceu novas formas de trabalho e impuseram-nas ao capital. Dessa forma, a multidão trabalhadora arrefeceu a subsunção real[45] na medida em que as novas formas de trabalho passaram a valorizar habilidades construídas fora do comando do capital e também rearranjaram a organização dos processos produtivos.

Entendemos como imprópria a crítica de Žižek (2006) segundo a qual a multidão não seria um ente que se coloca contra o poder do capital mas, ao contrário, se alinha com os seus mandos. Para o autor, Hardt e Negri utilizam como estratégia um problema clássico da noção revolucionária esquerdista e aceitam a organização formal da estrutura de poder objetivando apenas a substituição de seus portadores. Não concordamos com Žižek (2006) pois, como já descrevemos, a multidão impôs suas novas formas de trabalho ao capital, suas formas inovadoras de organização foram gestadas fora da estrutura formal de poder. Além disso, Hardt e Negri (2009) respondem à crítica afirmando que a multidão não é apenas uma constatação social, mas um projeto de construção do comum.

Hardt e Negri (2014) descrevem as características dessas novas formas de trabalho e as mudanças sociais que acarretam. Em primeiro lugar, existe uma tendência para que as formas de trabalho da produção imaterial sejam o paradigma hegemônico para as outras formas de trabalho.

> No paradigma da produção imaterial, em contrapartida, o próprio trabalho tende a produzir diretamente os meios de interação, comunicação e cooperação para a produção. O trabalho afetivo sempre constrói diretamente um relacionamento. Não só a produção de ideias, imagens e conhecimentos é conduzida em comum – ninguém realmente pensa sozinho, todo pensamento é produzido em colaboração com o pensamento passado e presente de outros – como cada nova ideia e imagem convida a novas elaborações e as inaugura. A produção de mensagens, finalmente – tanto as linguagens naturais quanto as artificiais, como as linguagens de computador e vários tipos de código – é sempre colaborativa e sempre cria novos meios de colaboração. De todos as maneiras, na produção imaterial a criação de cooperação tornou-se um elemento interno do trabalho, e portanto externo ao capital. (HARDT; NEGRI, 2014 p.195).

Tal fato não significa que a produção de bens materiais esteja em declínio, apenas a forma de sua produção segue os parâmetros que inicialmente caracterizavam a

[45] Marx (1996, tomo 1 e 2) apresenta a subsunção formal como um estágio para a chegada na subsunção real. A experiência da manufatura marca a subsunção formal. O trabalhador, anteriormente um artesão, deixa de ser dono dos meios de produção e passa a trabalhar para um investidor capitalista. O trabalho artesanal era dividido em várias etapas. O produto final nascia da cooperação entre os trabalhadores dentro do processo. Nesse período, elementos externos ao mando capitalista, provindo da fabricação artesanal, como os passos da fabricação e as habilidades técnicas dos trabalhadores, garantem certa valorização e autonomia da força de trabalho. No estágio posterior da subsunção real, cujo modelo industrial fordista é o exemplo clássico, o trabalhador passa a ter seu trabalho subordinado a uma máquina a qual tende a dispensar habilidades, conhecimentos e formas de organização exteriores à indústria capitalista.

produçãoimaterial. Corrobora com tal afirmação, a constatação de Buck-Morss (2000, p. IX) quanto ao fato de atualmente as mercadorias continuarem sendo consideras importantes no nível individual para a realização de uma pretensa felicidade utópica, embora já não se sustente mais a crença de que a produção industrial seja capaz de promover uma felicidade material coletiva.

É interessante observar como Walter Benjamin (1987), na primeira metade do século XX em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, já dava atenção às alterações que se mostram atualmente embrionárias para o paradigma da produção imaterial. Ele aponta, por exemplo, que a ampliação da impressa tornou possível que um vasto número de trabalhadores tomasse a posição de autor:

> Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. Num processo de trabalho cada vez mais especializado, cada indivíduo se torna bem ou mal um perito em algum setor, mesmo que seja num pequeno comércio, e como tal pode ter acesso à condição de autor. O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilitações necessárias para executá-lo. A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos. (BENJAMIN, 1987, p. 184)

Da mesma forma, com relação à reprodutividade audiovisual, Benjamin se referia ao desejo do homem moderno em se ver reproduzidos pela câmera. “Pois o astro de cinema impressiona seu público, sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de "fazer cinema". Á ideia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno.” (BENJAMIN, 1987, p.182). Benjamin (1987) cita o exemplo do cinema russo o qual fazia filmagens de pessoas que não eramatores profissionais, mas que se auto-representavam na tela, principalmente desempenhando seu trabalho. Além disso, Benjamin também chamava a atenção para a forma colaborativa com que uma obra cinematográfica era realizada:

> A resposta está na forma *sui generis* com que o ator cinematográfico representa o seu papel. Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de uni grêmio de especialistas - produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. - que a todo o momento tem o direito de intervir. Do ponto de vista social, é uma característica muito importante. (BENJAMIN, 1987, p. 178)

Virno (2002, p.30) escreve que o modelo colaborativo empregado inicialmente pela indústriacultural tornou-se exemplar para as formas de trabalhos contemporâneas, posteriores as exigências da multidão.

> É de se perguntar que papel jogou a indústria cultural na superação do fordismo-taylorismo. Acredito que ela havia colocado oportunamente o paradigma da produção pós-fordista em seu conjunto. Creio, em conseqüência, que os procedimentos da indústria fizeram-se, a partir de em certo momento, exemplares e invasivos. Na indústria cultural, inclusive naquela arcaica examinada por Benjamin e Adorno, é possível encontrar o prenúncio de um modo de produzir que logo, com o pós-fordismo, generalizar-se-á, alcançando a categoria de cânon.

Benjamin (1987) no início de seu texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirmou que iria tentar realizar alguns prognósticos considerando as modificações no campo cultural relacionadas com as técnicas modernas de reprodução. Nesse sentido, ao chamar a atenção para o desejo dos trabalhadores em produzirem conteúdo informacional e para a forma colaborativa com que os filmes eram produzidos, ele demostra um olhar atento para questões que apresentariam forte relevância no futuro, como podemos constatar agora.

Considerando que os modelos de cooperação dos trabalhadores e a decorrente produção do comum, caracterizado principalmente por linguagens, conhecimentos e afetos necessários para a interação social, se tornaram externas à ordem ditada pelo capital. Hardt e Negri (2009) afirmam que as formas de exploração e acumulação de riqueza se apresentam cada vez mais como formas de expropriação do comum.

Para Marx, a mais-valia era calculada com base no tempo de trabalho que não era devolvido ao trabalhador. A taxa da mais-valia, em geral, baseava-se na “proporção existenteentre a parte da jornada que o operário tem que trabalhar para reproduzir o valor da força de trabalho e o sobretempo ou sobretrabalho realizado para o capitalista.” (MARX,1996, tomo 1, p. 102). Já para Hardt e Negri (2014, p.199), na atualidade, a mais-valia não pode ser calculada em termos de tempo de trabalho, pois deve considerar a produção do comum:

> Em outras palavras, o comum tornou-se o lócus da mais-valia. A exploração é a apropriação privada de parte do valor produzido como comum, ou de todo ele. As relações e comunicações produzidas são comuns por sua própria natureza, e no entanto o capital consegue apropriar em caráter privado de parte de sua riqueza, Vejam-se, por exemplo, os lucros auferidos com o trabalho afetivo. O mesmo se aplica à produção de linguagens, ideias e conhecimentos: o que é feito em comum torna-se privado. É o que se verifica, por exemplo, quando conhecimentos tradicionais produzidos em comunidades indígenas ou o conhecimento produzido de forma colaborativa em comunidades cientificas se tornam propriedade privada.

Hardt e Negri (2014) apontam a multidão como um ente capaz de se colocar para além da expropriação do comum realizada pelo capital. Os autores referem-se a uma produção de subjetividade que é criada fora da lógica da exploração. Nesse sentido, Marx (2004, p. 80) considerava que o trabalho não cria apenas produtos, mas o próprio sujeito, ou seja,"O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral.".

Hardt e Negri (2009), por sua vez, afirmam que essa subjetividade e o próprio trabalho não se limitam apenas às relações ditadas pela lógica capitalista, mas devem ser observados de uma forma expandida, abrangendo todos os aspectos da vida. A partir de tal consideração, as subjetividades não se mostram reduzidas ao controle das regras mercantis pois, "When labor and production are conceived in this expanded form, crossing all the domains of life, bodies can never be eclipsed and subordinated to any transcendent measure or Power."[46] (HARDT; NEGRI, 2009, e-book). Tal questão se mostra latente na hegemonia do trabalho immaterial que é descrito por Hardt e Negri (2009, e-book): "Living labor oriented toward producing immaterial goods, such as cognitive or intellectual labor, always exceeds the bounds set on it and poses forms of desire that are not consumed and forms of life that accumulate.".[47]Assim, para os autores, a multidão e sua produção do comum, mais do que antagônicas a uma lógica criada a partir do capital, se colocam como excedentes a ele.

Da mesma forma como a produção imaterial gera novas possibilidades de resistência para a multidão, ela também alimenta o capital com novas formas de expropriação. Como afirma Pelbart (2003, p. 99):

> De repente os aspectos mais humanos do homem, seu potencial, sua criatividade, sua interioridade, seus afetos, tudo isso que ficava de fora do ciclo econômico produtivo, e dizia respeito antes ao ciclo reprodutivo, torna-se a matéria-prima do próprio capital, ou torna-se o próprio capital. Isso tudo que antes pertencia à esfera privada, da vida íntima, ou até mesmo do que há de artístico no homem, daquilo que caracteriza mais o artista do que o operário, passa a ser requisitado na produção.

Buck-Morss (2000, p. IX), por sua vez, afirma que a crença na construção de uma utopia para as massas a partir da produção abundante de mercadorias, impulsionadora da modernidade no início de século XX, foi substituída por um chamamento as diferenças no

[46]Nossa tradução: Quando trabalho e produção são concebidas nesta forma expandida, atravessando todos os domínios da vida, os corpos nunca pode ser eclipsados e subordinados a qualquer medida transcendente ou Poder.

[47] Nossa tradução: Trabalho vivo orientado através da produção de bens imateriais, como o trabalho cognitivo ou intelectual, sempre excede os limites fixados nele e coloca formas de desejo que não são consumidas e formas de vida que se acumulam.

qual se baseiam estratégias políticas e mercadológicas. Tal uso das diferenças, dinâmica originária da multidão, pelo mercado e por soberanias associadas a ele também pode ser considerado como uma expropriação.

As subjetividades que excedem as formas ditadas pela expropriação do capital são nomeadas por Hart e Negri (2009) como a multidão dos pobres. Tal concepção de pobres não é considerada apenas dentro do contraste entre pobreza e riqueza. Os autores consideram que enquanto a propriedade privada cria subjetividades individualistas que se reúnem dentro de uma classe social e instituem formas estatais para proteger o patrimônio, as repúblicas das propriedades, os pobres se referem à construção de uma subjetividade que rejeita o individualismo e o exclusivismo. O pobre assume o sentido de contrário ao predomínio da propriedade privada na construção subjetiva:

> The party of the poor, in contrast, is not an identity of one exclusive portion of society but rather a formation of all those inserted in the mechanisms of social production without respect to rank or property, in all their diversity, animated by an open and plural production of subjectivity.(HARDT; NEGRI, 2009, e-book).[48]

Dessa forma, a multidão dos pobres não pode ser considerada dentro da noção de classe social. Ela se coloca como uma produção de subjetividade abrangente que atravessa as classes e que não deve ser considerada apenas em termos econômicos, mas em termos amplos da produção da vida em sociedade.

2.3 *HEROES* E A MULTIDÃO QUE EXCEDE O IMPÉRIO

Se no seriado *Star Trek* pretendemos observar os elementos narrativos que denotam as lutas da multidão contra a soberania europeia e o seu decorrente imperialismo num momento em que se enfraqueciam em nome de uma ordem supranacional, no seriado *Heroes* objetivamos constatar as características que demonstram como a multidão continua tencionando o domínio do capital após um período de afirmação mais contundente da soberania imperial.

Como já salientamos, ambos os objetos são observados a partir da mesma luta contra o perigo apontado por Benjamin (1987) de as massas se entregarem como instrumento do

[48]Nossa tradução: A parte dos pobres, ao contrário, não é uma identidade de uma parte exclusiva da sociedade, mas sim uma formação de todos aqueles inseridos nos mecanismos de produção social sem respeitar classificações ou propriedades, em toda a sua diversidade, animados por uma produção de subjetividade plural e aberta.

sistema capitalista[49]. Por isso, pretendemos uni-los num mesmo estudo com o intuito de perseguir a construção de uma mônada que potencialize as tensões repetidas por eles. Esse método faz jus à concepção materialista de história que possibilita uma luta messiânica por um passado oprimido, como afirma Benjamin (1987).

Novamente, para observarmos que tensões contra a ordem podem ser observadas nessa obra, os lampejos de vaga-lumes na linguagem de Didi-Huberman (2011), se faz necessário que nos inteiremos de como os dissensos da multidão tomam forma no contexto de exibição do seriado *Hero*es, 2006.

Precisamos procurar as maneiras com que a multidão foge do perigo de se entregar como instrumentos do capitalismo no início de século XXI. Para constatar essa fuga, também é necessário que procuremos as estratégias de dominação que o capitalismo impõe, as trevas de nosso período, nas palavras Agamben (2009). A partir da análise das trevas do agora é que estaremos aptos a procurar a luz que essa narrativa pode sugerir.

Tal questão nos remete a um questionamento realizado por Karl Marx já no século XIX, mas que ganhou maior força na contemporaneidade. Žižek (2013) constata que as várias manifestações ocorridas pelo globo nos últimos anos, como a Primavera Árabe no Egito, a Revolução Verde no Irã, o movimento *Occupy Wall Street* nos Estados Unidos da América, as passeatas da Praça Taksim em Istambul e os protestos acontecidos em meados de junho de 2013 pelo Brasil, apesar de suas particularidades, compartilham algumas questões centrais. Cada um desses protestos realiza uma "[...] combinação específica de (pelos menos) duas questões: uma econômica, de maior ou menor radicalidade, e outra político ideológica, que inclui desde demandas pela democracia até exigências para a superação da democracia multipartidária usual." (ŽIŽEK, 2013, e-book).

Aduplicidade dessas manifestações levanta exatamente o problema da divisão entre política e sociedade material apontada por Marx e

> É nesse sentido que o principal insight de Marx permanece válido, talvez mais do que nunca: para ele, a questão da liberdade não deveria ser localizada apenas na esfera política propriamente dita. A chave para a liberdade reside também na rede 'apolítica' das relações sociais, desde o mercado até a família, em que a mudança necessária, se quisermos uma melhoria efetiva, não é a reforma política, mas a transformação nas relações sociais 'apolíticas' de produção (ŽIŽEK, 2013, e-book).

[49] Embora Hardt e Negri utilizem o conceito de multidão ao invés de massa, o perigo apontado por eles é bastante próximo ao de Benjamin. "O capital quer transformar a multidão numa unidade orgânica, assim como o Estado quer transformá-la num povo." (HARDT; NEGRI, 2014, p. 141).

Marx (2010), em *Sobre a Questão Judaica*, constatou que, nos Estados Unidos da América, o Estado atingiu sua emancipação política e tornou-se laico ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, a população se manteve fervorosamente religiosa. Marx (2010) estabeleceu uma diferença entre a emancipação política e a emancipação humana plena. O autor entende que, quando ocorre apenas a emancipação política, o homem utiliza o Estado como um meio para se libertar parcialmente. O Estado é libertado e as amarras são jogadas para o âmbito das relações privadas. Por exemplo, o Estado pode se tornar laico sem que para isso os cidadãos tenham que se libertar da religião. Da mesma forma, o Estado pode abolir o voto censitário sem que a propriedade privada e a decorrente desigualdade social sejam eliminadas. Nesse sentido, segundo Marx (2010, p.40)

> O Estado anula à sua maneira a diferenciação por nascimento, estamento, formação e atividade laboral ao declarar nascimento, estamento, formação e atividade laboral como diferenças apolíticas, ao proclamar cada membro do povo, sem consideração dessas diferenças, como participante igualitário da soberania nacional, ao tratar todos os elementos da vida real de um povo a partir do ponto de vista do Estado. Não obstante, o Estado permite que a propriedade privada, a formação, a atividade laboral atuem à maneira delas, isto é, como propriedade privada, como formação, como atividade laboral, e tornem efetiva a sua essência particular.

Marx (2010) explica, ainda, que o ser humano passa a levar uma vida dupla na emancipação política. O homem encara no âmbito da comunidade política os princípios estatais de uma vida igualitária e comunitária. Já na sociedade burguesa, dentro da qual atua como ente particular, o indivíduo entra no jogo da exploração e considera a si mesmo e seus pares como mero meio produtivo. Nesse contexto

> Onde o Estado político atingiu a sua verdadeira forma definitiva, o homem leva uma vida dupla não só mentalmente, na consciência, mas também na realidade, na vida concreta; ele leva uma vida celestial e uma vida terrena, a vida na comunidade política, na qual ele se considera um ente comunitário, e a vida na sociedade burguesa, na qual ele atua como pessoa particular, encara as demais pessoas como meios, degrada a si próprio à condição de meio e se torna um joguete na mão de poderes estranhos a ele. (MARX, 2010, p.40).

Para que a humanidade atinja a emancipação plena, Marx (2010) afirma que o ente genérico estatal deve se fundir ao homem do trabalho, da vida produtiva. O autor propõe que o homem inserido na sociedade burguesa recupere o cidadão abstrato do Estado, reconheça as suas forças próprias como forças sociais e não mais as separe das forças políticas.

Ao abordarem a problemática do Império, Hardt e Negri (2000) descrevem a organização mundial de uma maneira que a coloca mais próxima da libertação descrita por

Marx. Segundo Hardt e Negri (2000), não é mais possível pensar num indivíduo social separado de outras esferas, como do sujeito político que integra a ordem estatal.

> No império, nenhuma subjetividade está do lado de fora, e todos os lugares foram agrupados num 'não lugar' geral. A ficção transcendental da política já não se sustenta, e não tem serventia lógica porque todos nós existimos inteiramente no domínio do social e do político. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 375).

Dessa forma, torna-se compreensível porque as manifestações de rua anteriormente citadasreivindicam tanto questões políticas quanto econômicas sem realizar maiores distinções.

Como observamos, para Marx, a divisão entre uma subjetividade política ligada à ordem transcendental do Estado e outra subjetividade material ligada à vida produtiva era o que permitia à parcial emancipação política conviver com o controle capitalista sob a economia. Se essa divisão entre o público e o privado não se sustenta mais, como permanece o controle exercido pelo capital?

Hardt e Negri(2000) demonstram que, embora não seja mais possível estabelecer a cisãodescrita por Marx, existem instrumentos do Império, não mais transcendentes como o Estado hobbesiano, e sim imanentes, baseados na destruição, que agem na manutenção de sua ordem. "Esses altos poderes, entretanto, não representam uma figura de ordem ou uma medida de cosmo; ao contrário, sua eficácia é baseada na destruição (pela bomba), no julgamento (pelo dinheiro) e no medo (pela comunicação)." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 378) Eis as trevas de nosso tempo descritas pelos autores.

Os autores também apresentam uma luz que viaja até nós. Como todos os instrumentos de governo imperial são baseados numa atividade negativa, destinados a ordenar coercivamente ações que possam ser subversivas, os autores afirmam que as atividades criativas permanecem na multidão. Essas capacidades criadoras da multidão são chamadas pelos autores de virtualidades e por virtual se entende, nesse contexto, "[...] o conjunto de poderes para agir (ser, amar, transformar, criar) que reside na multidão." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 379). Para os autores, tal força criativa poderá levar a uma substituição da ordem imperial por novas formas de sociedade criadas pela multidão, uma vez que

> O Poder imperial é o resíduo negativo, o recuo da operação da multidão; é um parasita que tira sua vitalidade da capacidade que tem a malta de criar sempre novas formas de energia e de valor. Um parasita que mina a força de seu hospedeiro, entretanto, pode pôr em risco sua própria existência. O funcionamento do poder imperial está inelutavelmente ligado ao seu declínio. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 378).

O declínio da organização política baseada no Estado transcendental hobbesiano é descrito também por Virno (2002). Para tanto, o autor faz uso do conceito de multidão tratado anteriormente. Segundo Virno (2002), na teoria de Hobbes, o termo povo é uma reverberação da organização social baseada num Estado transcendente. Uma sociedade em que existe um Estado para definir qual é a sua vontade única pode receber o título de povo. A sociedade transfere sua vontade para o Estado no movimento de criação de uma vontade única. Dessa forma, o termo povo é associado à unidade política estatal, à consideração da sociedade como Una: "Antes do Estado eram os muitos, depois da instauração do Estado foi o povo – Uno, dotado de uma única vontade." (VIRNO, 2002, p.05).

Virno(2002)se contrapõe à concepção de povo, à ideia de multidão a qual se apresenta numa pluralidade que permanece como tal na cena pública sem negar o caráter individual dos que a compõe. Virno (2002) entende que a multidão é uma forma de organização permanente dos muitos enquanto muitos. O autor afirma que, na atualidade, uma ampla gama de fenômenos relacionados com o modo de produção pós-fordista, como jogos linguísticos, formas de vida, tendências éticas, não são compreensíveis se analisados a partir do conceito de povo, pois não permitem que seja observada a transferência da vontade para um ente transcendental unificador. Para Virno (2002), tais fenômenos apenas ganham sentido quando é considerada concepção de multidão.[50] Assim, podemos observar mais um autor que constata um enfraquecimento da ordem política estatal a qual permitia a divisão descrita por Marx entre o sujeito político e o sujeito social:

> Aquilo que estava rigidamente subdividido confunde-se e se superpõe. É difícil dizer onde finaliza a experiência coletiva e começa a experiência individual. É difícil separar a experiência pública da considerada privada. Nessa diluição das linhas delimitadoras, deixam de ser confiáveis, também, as duas categorias do cidadão e do produtor, tão importantes em Rousseau, Smith, Hegel, e depois, como alvo polêmico, no próprio Marx. (VIRNO, 2002, p.07).

Segundo Virno (2002), a existência de uma organização social sem a figura do poder transcendental se torna possível porque o ponto de união da multidão não é o Estado, mas o desenvolvimento das faculdades comuns do gênero humano como a linguagem e o intelecto.

[50] Jacques Rancière (2012) compreende a multidão de Paolo Virno dentro do que chama de tese da cooptação das revoltas "estéticas". Segundo tal visão, a força da multidão estaria presa pelo Estado e Capital e, portanto, ainda esperaria sua libertação. Hardt e Negri (2000), por sua vez, afirmam que Virno limita sua análise de multidão ao âmbito das relações de trabalho formal. Considerando tais críticas, pretendemos utilizar a potencialidade criativa a multidão descrita por Virno sem limitá-la às relações de trabalho, mas considerando a produção ampla da vida. Além disso, consideramos que o aprisionamento realizado pelo Capital e o Estado deva ser entendido dentro de um processo mais amplo, a expropriação do comum realizada por tais entes.

Essas faculdades são a base que permitea diferenciação e a existência social dos muitos enquanto muitos. No mesmo sentido, Hardt e Negri (2014, p. 140) se referem à potência da multidão para gerar uma nova e efetiva forma democrática, diferente das repúblicas da propriedade, já que ela pode ser considerada como uma união de singularidades que produzem e compartilham o comum, caracterizada principalmente por linguagens, conhecimentos e afetos necessários para a interação social, mas não realiza sua expropriação:

> A multidão designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum. A multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na indiferença), mas naquilo que tem em comum.

Como já observamos existe, no mundo contemporâneo, uma decadência do Estado transcendental e de sua capacidade de gerar repúblicas da propriedade. Esse processo, por sua vez, suscita possibilidades de luta contra a ordem imperial chamadas por Hardt e Negri (2000) de virtualidades e por Virno (2002) de desenvolvimento das faculdades comuns ao gênero humano.

Será que o poder criativo da multidão, o qual enfraquece a divisão entre esfera pública e privada, e desafia os poderes imanentes do Império, é apresentada na narrativa de *Heroes*? Nossa resposta a essa pergunta é afirmativa. Acreditamos que exista um compartilhamento entre esse comportamento da multidão e as questões apresentadas pelo seriado. Tal questão aponta no objeto uma potência questionadora da ordem e faz jus à leitura da história materialista como sugere Benjamin (1987).

O seriado *Heroes* foi produzido em parceria pela Tailwind Productions, NBC Universal Television e Universal Media Studios. Os produtores executivos foram Allan Arkush, Dennis Hammer, Greg Beeman e Tim Kring. Foram exibidas quatro temporadas de 2006 a 2009.

A série aborda a história de personagens que, em razão de mutações genéticas, se descobrem portadores de poderes que os tornam especiais. Cada personagem é detentor de um poder como a capacidade de voar, de ler pensamentos, de viajar no espaço e no tempo, de autorregenerar, entre outros. Embora apareçam em diferentes partes do mundo, existe alguma força que, de variadas formas, mantém os personagens interconectados.

Em 2010, numa entrevista para o jornal *A. V. Club* sobre a criação do seriado e dos seus personagens com habilidades especiais, Kring afirmou que sua inspiração deveu-se ao

fato dele não estar gostando da maneira como o mundo estava vibrando em razão dos atentados de 11 de setembro de 2001[51] e da perda de confiança nas instituições políticas:

> At the time, I was raising small kids and thinking about the world they were going to inherit. How it seemed to be vibrating in a way that felt precarious, given all theproblems we had. We no longer had real faith in certain institutions to pull us out of these kinds of problems, like politics. Perhaps the real next salvation for us as a species was going to come from within, in a postmodern way—you, or your neighbor, or the guy you went to high school with. We talked a lot about how when the Ice Age hit, hundreds of thousands of species went extinct, but many immediately adapted, almost overnight. I came out of that thinking about the world after 9/11—this idea that the world can be populated by people to take us to the next evolutionary run[52](HEISLER, 2010).

Entendemos que as habilidades especiais dos personagens de *Heroes*, capazes de superar as antigas instituições, podem ser associadas às faculdades apontadas por Virno (2002) e às virtualidades de Hardt e Negri (2000). As pessoas portadoras desses poderes estão interligadas numa situação muito similar às consequências do desenvolvimento das faculdades comunicativas.

Além disso, os poderes, no seriado, muitas vezes podem ser observados como possibilidades de singularização que sugerem a construção de formas inovadoras de organização coletiva.

Já no primeiro episódio, intitulado *Genesis*,*Heroes* apresenta uma dinâmica semelhante ao que é descrito por Virno (2002). Na primeira cena, uma fala do narrador sobre sujeitos com habilidades especiais afirma que eles irão provocar uma alteração no mundo:

> In recent days, a seemingly random group of individuals has emerged with what can only be describedas “special” abilities. Although unaware of it now, these individuals will not only save the world but change it forever. This transformation from ordinary to extraordinary will not occur overnight. Every story has a beginning. Volume one of their epic tale begins here.[53]

---

[51] Segundo Hardt e Negri (2009), tais atentados estabeleceram um estado de exceção dentro da ordem imperial que justificou a concentração de poder nos Estados Unidos, mas que não foi suficiente para gerar um retorno ao unilateralismo e imperialismo. Além disso, Hardt e Negri (2014) afirmam que embora os eventos não tenham alterado profundamente o funcionamento global, as ações de resposta à eles tornaram mais clara a existência da ordem imperial e seus mecanismos de controle.

[52]Nossa tradução: Na época, eu estava criando crianças pequenas e pensava sobre o mundo que eles iriam herdar. Como parecia estar vibrando de uma forma que o senti precário, dado todos os problemas que tivemos. Nós já não tínhamos fé verdadeira em certas instituições para nos tirar desses tipos de problemas, como a política. Talvez a verdadeira próxima salvação para nossa espécie ia vir de dentro, em uma forma pós-moderna -você, ou seu vizinho, ou o rapaz com que você foi para a escola. Nós conversamos muito sobre como quando a Era do Gelo bateu, centenas de milhares de espécies foram extintas, mas muitos imediatamente se adaptaram, quase que do dia para a noite. Surgiu do pensamento sobre o mundo a partir de 9/11-essa ideia de que o mundo pode ser preenchido por pessoas que nos levariam para a próxima corrida evolucionária.

[53]Nossa tradução: Nos últimos dias, um grupo de indivíduos aparentemente selecionados de forma aleatória emergiu com o que só pode ser descrito como habilidades "especiais". Embora inconscientes até agora, estes

Na sequência do episódio, o personagem que pesquisa indícios das mutações genéticas geradoras das habilidades especiais, *Prof. Dr. Mohinder Suresh*, faz um discurso em sua sala de aula, atentando para o fato das aptidões serem fruto de elementos genéricos da raça humana. Nas palavras do professor, "The Human Genome Project has discovered that tiny variations in man's genetic code are taking place at increasingly rapid rates. Teleportation, levitation, tissue regeneration. Is this outside the realm of possibility?"[54].

Como se pode observar, Suresh relaciona as habilidades especiais com a natureza dos seres humanos, afirmando que as aptidões derivam de pequenas variações genéticas que estão ocorrendo em indivíduos pelo globo. Tais variações quais permitem ampliar o uso das capacidades intelectuais comuns à espécie, semelhante às faculdades apontadas por Virno (2002).

Ao escrever sobre o desenvolvimento de faculdades ou sobre conjunto de poderes criativos nem Virno (2002), nem Hardt e Negri (2000) estão se referindo a mutações genéticas geradoras de poderes especiais, tema recorrente em narrativas chamadas de ficção científica, mas sim sobre possíveis características da multidão capazes de se opor à ordem do capitalismo global.

Devemos observar, porém,como visto acima, que o criador do seriado, Kring , afirma ter pensado nessas habilidades especiais como maneiras de superar a perda de fé nas instituições políticas. Por isso, podemos entender esses poderes como possibilidades de se colocar de forma inovadora perante a ordem imperial. Soma-se a essa questão a constatação de que a maneira como alguns personagens do seriado significam seus poderes os aproximam das subjetividades contrárias à ordem imperial, compartilhando maneiras de ser com a multidão. Essa questão fica clara quando observamos o personagem *Hiro Nakamura* que tem a capacidade de viajar no tempo e no espaço.Na primeira cena do personagem, ele é apresentado em seu ambiente de trabalho. Ocupa um cubículo disposto de maneira sequencial entre vários outros cubículos idênticos numa grande sala. Em uma cena seguinte, em que *Hiro* deve fazer ginástica laboral, ele é o único que não faz movimentos iguais aos demais funcionários enfileirados. Em uma conversa com outro funcionário, o colega de trabalho

---

indivíduos não apenas irão salvar o mundo, mas mudá-lo para sempre. Esta transformação de ordinário para extraordinário não irá ocorrer do dia para a noite. Toda história tem um começo. O volume um desse conto épico começa aqui.

[54]Nossa tradução: O Projeto Genoma Humano descobriu que pequenas variações no código genético do homem estão ocorrendo a taxas cada vez mais rápidas. Teletransporte, levitação, a regeneração dos tecidos. Isso está fora da realidade?

afirma que existem 12,5 milhões de pessoas na cidade e que nenhuma delas tem a habilidade para alterar o fluxo do tempo e do espaço. Na sequência, ele questiona por que *Hiro* quer ser diferente. Por sua vez, *Hiro* pergunta por que seu colega quer ser igual e completa dizendo que não quer ser como todos, uns "iogurtes", mas que quer ser especial. Por fim, fazendo referência ao seriado *Star Trek*, fala que quer ir "onde nenhum homem jamais esteve." Contudo, o lugar inabitado que *Hiro* quer chegar não é mais um planeta na galáxia, apto a integrar a ordem da Federação, mas sim, a possibilidade de poder se afirmar como alguém singular, não absorvido pela dinâmica homogeneizante de seu trabalho. Essa busca por singularidade, metaforizada pelo seriado num poder especial, entra em consonância com a reivindicação da multidão pelo indivíduo marginalizado nas concepções defensoras da ideia de povo, segundo as quais

> O povo é o coletivo, a multidão é a sombra da impotência, da desordem inquieta, do indivíduo singular. O indivíduo é o resto sem importância, de divisões e multiplicações que se efetuam longe dele. Naquilo que tem de singular, o indivíduo resulta inefável. Como inefável é a multidão na tradição social-democrata. (VIRNO, 2002, p. 07).

Além de *Heroes* apresentar semelhanças com a descrição da multidão, as três formas de controle do Império são enfrentadas pelos personagens do seriado. Lembremos que o Império global nasce trazendo uma transcendência alinhada a uma concepção de poder em rede que mantém a multidão controlada por formas de biopoder. Ele apresenta novas formas de soberania limitadas a realizar atividades de controle negativas, destinadas a ordenar coercitivamente ações que possam ser subversivas. Como já assinalamos, as formas de controle são a destruição pela bomba, o julgamento pelo dinheiro e o medo pela comunicação.

A revelação dos poderes dos personagens é muitas vezes descrita no seriado como uma ameaça. Se os poderes especiais forem revelados, pode ocorrer uma perseguição aos seus portadores. Dessa maneira, o seriado indica que a forma de tratamento dos fenômenos fora da normalidade do Império global pode se dar a partir do medo.

A destruição também é abordada por *Heroes*. A explosão de uma bomba é, emblematicamente, o grande problema que perpassa toda a primeira temporada. *Hiro* antevê uma explosão em Nova Iorque e alguns heróis se unem para impedir a catástrofe. A maneira que os personagens devem utilizar para resolver a questão destoa e critica a ação dos Estados-nação e do Império para com as atividades terroristas, a usual justificativa para a utilização da destruição pelos poderes imanentes. Chan (2012) afirma que *Heroes* representa uma maneira de desafiar o racismo xenofóbico e a violência global conduzidos pela onda nacionalista

norte-americana que seguiu aos atentados de 11 de setembro, representados principalmente pela Guerra do Iraque e a prisão de Guantánamo. O autor escreve que o seriado apresenta uma nova forma de cosmopolitismo:[…] show lies in its representation of a form of cosmopolitism, where the ethics and politics of human relationships and actions are demonstrated to exert a profound effect on others across the globe […](CHAN, 2012, e-book).[55]

Por fim, a última forma de controle, o dinheiro, é apresentada como um contraponto à defesa da manutenção dos poderes especiais, entendidos por nós como possibilidades de individuações no coletivo da multidão. Os personagens que tendem a negar os poderes em si ou a perseguir aqueles que os detêm são os mais interessados no capital, enquanto os defensores dos poderes especiais apresentam outros ideais, chegando a negar as fortunas familiares como *Peter* e *Hiro* podendo ser associadas às subjetividades da pobreza descritas por Hardt e Negri (2009).

Žižek (2010), em *Living in the End Times*, escreve sobre uma possibilidade para o momento presente que podemos, a partir da ideia de contemporâneo de Agamben (2009), entender como uma luz que se direciona para as trevas do momento presente. Žižek (2010) estabelece a premissa de que o capitalismo global está chegando num momento apocalíptico em razão de várias dificuldades que se colocam para sua ordem. Leiamos suas palavras:

> The underlying premise of the present book is a simple one: the global capitalist system is approaching an apocalyptic zero-point. Its “four riders of the apocalypse” are comprised by the ecological crisis, the consequences of the biogenetic revolution, imbalances within the system itself (problems with intellectual property; forthcoming struggles over raw materials, food and water), and the explosive growth of social divisions and exclusions.[56]

Žižek (2010) afirma que a crise apocalíptica da ordem capitalista global também pode ser atualmente constatada nos germes de uma cultura comunista que apresenta sinais de subjetividade emancipatória. Entre as formas dessa cultura comunista, Žižek(2010) destaca no seriado *Heroes*:

---

[55]Nossa tradução: [...] o programa representa uma forma de cosmopolitismo, onde a ética e a política das relações e ações humanas são demonstradas como capazes de exercer um efeito profundo sobre os outros em todo o mundo [...]

[56]Nossa tradução: A premissa subjacente deste livro é simples: o sistema capitalista global está se aproximando de um ponto zero apocalíptico. Seus "quatro cavaleiros do apocalipse" são compostos pela crise ecológica, as consequências da revolução biogenética, os desequilíbrios dentro do próprio sistema (problemas com a propriedade intelectual; próximas lutas sobre as matérias-primas, comida e água) e o crescimento explosivo das divisões e exclusões sociais.

> […] - acceptance - discerns the signs of an emerging emancipatory subjectivity, isolating the germs of a communist culture in all its diverse forms, including in literary and other utopias (from Kafka's community of mice to the collective of freak outcasts in the TV series **Heroes.**)[57]. (Grifo nosso).

Žižek pergunta se não é possível observar, nesse seriado e em outras narrativas semelhantes, comunidades formadas por párias do sistema que apresentam novas formas de organização coletiva:

> *However, do we not find, in popular contemporary TV* series and films (Heroes, X-Men, and, at a much lower level, The League of Extraordinary Gentlemen) the motif of the alternative community of freaks, where a group of outcasts forms a new collective - the difference being that *here, they stand* out not on account of their psychic freakishness but of their uncommon psycho-physical abilities?[58](ŽIŽEK, 2010, grifo nosso).

Consideramos que a resposta a Žižek no que diz respeito ao seriado *Heroes* seja afirmativa. O seriado compartilha características com as forças criativas da multidão as quais se colocam contra uma soberania coercitiva cuja vitória podemos, a partir de Agamben (2009), considerar tais forças como a luz que viaja em nossa direção embora não tenha ainda nos alcançado. Observar essas possibilidades na narrativa de *Heroes* é entender que nela existam resistências da multidão, os vaga-lumes de Didi-Huberman (2011).

---

[57]Nossa tradução: - aceitação - discerne os sinais de uma subjetividade emancipatória emergente, isolando os germes de uma cultura comunista em suas diversas formas, inclusive nas utopias literárias e outras (a partir da comunidade de Kafka de ratos ao coletivo de aberrações de párias monstruosos na série de TV Heroes)

[58]Nossa tradução: No entanto, não encontramos, em séries populares da TV contemporânea e filmes (Heroes, X-Men, e, em um nível muito mais baixo, The League of Extraordinary Gentlemen) a idéia de uma comunidade alternativa de anomalias, onde um grupo de párias forma um novo coletivo -a diferença de que aqui, destacam-se não por causa de sua excentricidade psíquica, mas das suas capacidades psicofísicas incomuns?

3. STAR TREK, IMPÉRIO E MULTIDÃO

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO.

3.1.1. Uma breve visão da televisão americana até a década de 60.

A televisão teve início nos Estados Unidos da América no começo da década de 40. James Roman (2005, e-book) escreve que a programação da televisão deveu-se a uma conbinação da produção radiofônica e a hollywoodiana. Leiamos:

> Radio set the tone and influenced the content of television. As the technology nology of television became more sophisticated, it achieved both an immediacy and intimacy with the American public and the global community.[...] The pioneering television producers, like the Internet providers of today, realized that content is king. In the late 1940s, the industry that had the most experience with providing filmed entertainment was Hollywood, although it was very suspicious of television and its competitive stature. Nevertheless, two men, Leonard Goldenson of ABC Paramount and Jack Warner of Warner Brothers, who were friends, forged a professional relationship that brought the Hollywood studios into producing films for television, forging an enduring bond that was both creative and profitable.(ROMAN, 2005, e-book)[59]

Dessa forma, duas estações de rádio foram pioneiras na trasmissão de sinal aberto de televisão. A National Broadcasting Company (NBC) foi criada em 09 de setembro de 1926 pela RCA que detinha 50% do canal em parceria com a General Electric, detendora de 30% e a Westinghouse , 20%. Já a Columbia Broadcasting System (CBS) começou suas atividades em 1926 com o nome de United Independent Broadcasters Inc, dirigida por Arthur Judson. A CBS ganhou o atual nome após ter sido comprada em abril de 1927 pela Columbia Phonographic Manufacturing Company e na sequencia, em setembro de 1927, vendida para Wiliam S. Paley. (ROMAN, 2005)

Segundo Roman (2005), ao final dos anos trinta, os shows musicais dominavam a programação radiofônica que também contava com novelas, séries, entrevistas, noticias e

---

[59] Minha tradução: O rádio defina o tom e influenciava o conteúdo da televisão. Na medida em que o conhecimento da tecnologia da televisão se tornava mais sofisticado, ela alcançava tanto um imediatismo quando uma intimidade com o público americano e a comunidade global. [...] Os produtores de televisão pioneiros, como os provedores da Internet atualmente, perceberam que o conteúdo é o rei. No final da década de 1940, a indústria que tinha a maior experiência em fornecer filmes de entretenimento era Hollywood, embora tenha sido muito suspeita da Televisão e da sua estatura competitiva. No entanto, dois homens, Leonard Goldenson da ABC Paramount e Jack Warner, da Warner Brothers, que eram amigos, simularam uma relação profissional que levou os estúdios de Hollywood a produzir filmes para televisão, forjando um vínculo duradouro que foi criativo e rentável.

coberturas de eventos oficiais. Era comum que os patrocinadores tivessem programas com os nomes de seus produtos. Nas palavras de Roman (2005, e-book):

> Musical programming proved to be a popular format in the early days of radio. It attracted sponsors that became so closely associated with the genre that often the sponsor's product name would appear in the title of the program. Programs like Cliquot Club Eskimos and Michelin Tire Alen were indicative dicative of this trend, which also occurred later in television.[60]

David Sarnoff, presidente da RCA a quem pertencia a NBC, realizou a primeira exibição pública da televisão em 1939 na exposição mundial de Nova Iorque. A partir daquele disso, Roman (2005, e-book) conta que tanto a NBC quanto a CBS estavam planejando obter grandes lucros com a nova tecnologia, embora os custos para a sua implantação fossem altos. Além disso, na década de 40, estúdios hollywoodianos como Paramount, Fox e Warner Brothres, viam na televisão uma alternativa para exibição de seus filmes. Vários programas de rádio foram transferidos para a televisão na década de 40, como por exemplo, *The Original Amateur Hour*, programa que apresentava novos talentos musicais e o *Texaco Star Theatre* o qual conbinava apresentações musiciais com enquetes de comédia. Até o início da década de 50, os canais de televisão, sem ter maior poder sobre o desenvolvimento dos programas, costumavam vender seu espaço na programação para agências de propagandas que prduziam os shows.

Quanto à programação dramática, Canote (2011) escreve que ocoreu uma competição entre dois formatos de shows. O primeiro, surgido no final da década de 40, consistia em antologias, gravadas ao vivo, nas quais toda semana uma nova história ia ao ar:

> The Kraft Television Theatre debuted in 1947, ushering in the highbrow, dramatic anthology series. It was followed in 1948 by several similar series: The Ford Theatre, Philco/Goodyear Television Playhouse, Actors Studio, and the legendary Studio One. There would be other legendary anthology shows that debuted throughout the next many years, some rather late (Playhouse 90 would not debut until 1956), but 1948 seems to be the year when the dramatic anthology series really began to take hold.(CANOTE, 2011, e-book)[61]

[60] Minha tradução: A programação musical provou ser um formato popular nos primeiros dias do rádio. Ela atraía patrocinadores que se tornaram tão intimamente relacionados com o gênero que muitas vezes o nome do produto do patrocinador apareceria no título do programa. Programas como Cliquot Club Eskimos e Michelin Tire Alen eram indicativos dessa tendência que também ocorreu mais tarde na televisão.

[61] Minha tradução: O Kraft Television Theatre estreou em 1947 dando início a erudita série de antologias dramáticas. Ele foi seguido em 1948 por várias séries semelhantes: O Ford Theatre, Philco/Goodyear Television Playhouse, Actors Studio, e do lendário Studio One. Houve outros shows de antologias lendárias que estrearam ao longo dos anos seguintes, alguns um pouco tarde (Playhouse 90 não iria estrear até 1956), mas 1948 parece ser o ano em que as séries de antologia dramática realmente começaram a se impor.

Já o segundo formato ganhou destaque no inicio da década de 50 e consistia no formato de série pelo qual os personagens e a narrativa central eram mantidos ao longo de todos os episódios. O formato seriado, o qual era gravado, acabou abarcando o espaço dedicado as antologias:

> The fact is that by the early Fifties television began to give rise to such filmed series as I Love Lucy. Many of these filmed series would prove very popular, gradually edging out the live anthology series. A sure sign of the triumph of the filmed television series would arrive in 1955 when the debut of three different Westerns would signal the beginning of a cycle towards Westerns (those shows were Cheyenne, Gunsmoke, and The Life and Legend of Wyatt Earp).(CANOTE, 2011, e-book)[62]

Jerry Fairbanks Jr foi o primeiro produtor de *Hollywood*que criou uma série para a televisão,ele vendeu *Public Prosecutor* à NBC. Tal programafoi o primeiro seriado a ser gravado e não transmitido ao vivo. Ele apresentava o trabalho de um promotor de justiça interpretado por John Howard.Foi exibido a apartir de 1951 (BILLBOARD, 1951, p.06)

A patir da década de 50, estúdios de Hollywood como Columbia e Universal fizeram contratos com patrocinadores para produzir filmes para a televisão. Roman (2005, e-book) cita o contrato no qual a Ford pagou um milhão de dólares para a Columbia gravar 39 filmes de meia hora para a televisão. Além disso, produtoras independentes como F. W. Ziv, Desilu e Hal Roach Jr. entraram de forma competitiva no mercado de produção de programas televisivos construindo grandes estúdios.

Segundo Roman (2005, e-book), foi o canal de televisão ABC que inplementou à relação entre produtor e distribuidor que serviu de modelo para a CBS e a NBC fechar seus contratos com as produtoras. Após a ABC ter tido parcerias bem sucedidas com Walt Disney e a Warner Brothers, os canais de televisão passaram a encomendar e pagar os programas para os grandes estúdios. Nesse caminho, a NBC comprou da Universal programas de sucesso como *Tales of Wells Fargo*[63], *WagonTrain*[64]e*M Squad*[65]. Já a CBS comprou da produtora Desilu o programa *I Love Lucy*[66]e *December Bride*[67], da Universal.

---

[62]Minha tradução:O fato é que no início dos anos cinquenta a televisão começou a apresentar séries filmadas como I Love Lucy. Muitas destas séries filmadas provariam ser muito populares, gradualmente deixando para trás as séries de antologia ao vivo. Um sinal claro do triunfo das séries de televisão filmadas chegaria em 1955 quando ocorreu a estreia de três séries de Velho Oestes diferentes as quais sinalizaram o início de um ciclo em relação ao tema de Velho Oeste (esses shows foram Cheyenne, Gunsmoke, e The Life and Legend of Wyatt Earp).

[63]Exibido de 1957 á 1962, narra as aventuras do cowboy Jim Hardie, interpretado por Dale Robertson, em Oklahoma.

[64] O seriado presentava as aventuras passadas num trem promovedor da imigração para o oeste no século XIX. Exibido de 1957 à 1965.

Seguindo tal linha de parceiras, no início da década de 60, 40% da programação televisiva era feita pelos grandes estúdios os quais chegaram a receber um terço do dinheiro gasto com a programação pelos canais. Além disso, a compra de filmes produzidos pelos estúdios após sua apresentação nas salas de cinemas revelou-se em grande negócio. Roman (2005, e-book) descreve:

> Recent theatrical atrical feature films (two years old) came to network television in 1961 via NBC's Saturday Night at the Movies. These movies were being offered to the networks with ABC paying Twentieth Century Fox $20 million for 17 films and CBS paying MGM $52.8 million for 45 films. Two major theatrical events defined Hollywood's importance to television's success: the CBS showing of The Music Man, from MGM, for $1 million, and ABC's $2 million payment to Columbia for The Brice on the River Kwai.[68]

É dentro dessa relação entre os estúdios e os canais de televisão que surge o seriado *Star Trek*na década de 60 como veremos no próximo item.

3.1.2 A produção de *Star Trek*

Antes de *Star Trek*,Gene Roddenberry foi o criador de um seriado chamado *The Lieutenant*[69] o qual era produzido pelo estúdio MGM e transmitido pelo canal NBC. Em 1963, a MGM pediu que Ronddenberry pensasse num novo seriado, pois a NBC iria cancelar *The Lieutenant* na primeira temporada.

Inicialmente a MGM foi receptiva à ideia de produzir um seriado de aventura e ficção científica, pois sua intenção era trabalhar dentro dos gêneros de ação e aventura. No entanto, após Roddenberry apresentar o formato de *Star Trek*, a MGM acabou decidindo rejeitar a

---

[65]Foi ao ar de 1957 a 1960, apresenta os trabalhos de uma unidade especial da policia de Chigago que atua contra o crime organizado.

[66] Foi ao ar de 1951 a 1960. A série tem como tema central a vida do casal formado por Lucille Ball e Ricky Ricardo interpretados respectivamente por Lucy Ricardo e Desi Arnaz.

[67] Exibido de 1954 a 1959. Narra às aventuras da viúva Lily Ruskin, interpretada por Spring Byington, em busca de um pretende para seu segundo casamento.

[68] Minha tradução: Filmes apresentados recentemente (dois anos) entraram para a rede de TV em 1961 por meio da NBC no quadro Saturday Night at the Movies. Filmes como estes foram oferecidos às redes; a ABC pagou 20 milhões de dólares para a Twentieth Century Fox por 17 filmes e a CBS pagou 52,8 milhões para a MGM por 45 filmes. Dois grandes eventos definem a importância de Hollywood para o sucesso da TV: a exibição na CBS de The Music Man, da MGM, por 1 milhão e o pagamento da ABC de 2 milhões para Columbia pelo The Brice on the River Kwai.

[69] A história do seriado passava-se no acampamento militar de *Pendleton* e versava sobre o dia a dia de um ambiente militar. Trabalharam no seriado atores que posteriormente atuaram em *Star Trek*, como Nichelle Nichols e Leonard Nimoy. (RODDENBERRY; GENE, 2015)

ideia considerando que, embora ela fosse interessante, se tornaria inviável financeiramente. (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975).

Segundo Whitfield e Roddenberry (1975), o projeto de *Star Trek* era inovador em pelo menos três aspectos tradicionalmente aceitos no que dizia respeito ao gênero de ficção científica. Em primeiro lugar, ele queria deixar claro que sua obra se referia ao gênero de ficção científica e não ao de fantasia, como vimos na introdução.

A segunda questão se refere à possibilidade de serem aplicadas, na ficção científica, as mesmas regras básicas para a composição de dramas que são utilizadas em outros gêneros. Abaixo, suas palavras sobre os roteiristas:

> In doing a police show or a hospital show or a Western, they followed the essentials of drama and worked to create belief in the character, build ascending climaxes in the story, orchestrate the characters around a basic theme, and so on. Yet when those same people approached science fiction, they ignored all those dramatic principles.[70](WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975, p. 36).

Por fim, a terceira inovação se referia ao fato de *Star Trek* apresentar personagens fixos. Anteriormente, os programas de ficção científica televisivos eram antologias que tinham personagens diferentes a cada episódio.

Após a resposta negativa, Roddenberry submeteu a proposta de *Star Trek* para a produtora Desilu que o contratou por três anos, tanto para tentar vender *Star Trek* a alguma transmissora quanto para produzir episódios pilotos de outros seriados, os quais seriam oferecidos como amostra aos canais de televisão. Herbert F. Solow, vice-presidente da Desilu e encarregado pelas produções dos seriados, relembra como Roddenberry apresentou sua proposta de ficção científica:

> The door opened, ant there was Gene Roddenberry. My first impression was that this tall, unkempt person recently learned how to dress himself but hadn´t yet quite gotten the knack. His gait reminded me of tepid water flowing from a slow faucet, and his hair unidirectionally flopped over his eyes like a very shaggy dog´s. He smiled boyishly and mumbled, Hi, I´m...ahh... Gene Roddenberry. Ahh... Aldensent me." He handed me a piece of paper wrinkled in the corner by his nervous fingers. "This is a series Idea I have. It´s...ahh... like Wagon Train to the ...ahh... stars. It´s called ...ahh... *Star Trek*."[71](SOLOW; JUSTMAN, 1996, p. 15).

[70] Nossa tradução: Ao fazer um show de polícia ou de hospital ou de velho oeste, eles seguiam o essencial dos dramas e trabalhavam para criar personagens críveis, construir clímax crescentes na história, orquestrar os personagens em torno de um tema básico e assim por diante. No entanto, quando essas mesmas pessoas se aproximavam da ficção científica, eles ignoravam todos os princípios dramáticos.

[71]Nossa tradução: A porta se abriu, lá estava Gene Roddenberry. Minha primeira impressão foi que essa pessoa alta e despenteada aprendeu recentemente como vestir a si mesmo, mas ainda não tinha muito jeito. Seu andar lembrou-me da água morna que flui de uma torneira lenta, seu cabelo caído unidirecionalmente sobre seus olhos como um cão muito desgrenhado. Ele sorriu infantilmente e murmurou: Oi, eu sou ... ahh ... Gene Roddenberry.

Na sequência, em abril de 1964, a Desilu tentou vender a ideia de *Star Trek* para o canal CBS que não aceitou comprar o seriado por já ter escolhido outra série de ficção científica,*Lost in Space*[72]. Contudo, no mês seguinte, a Desilu enviou a ideia do seriado para o vice-presidente da NBC, Mort Werner, encarregado da programação. Werner pediu que Roddenberry criasse três histórias com base na concepção do seriado sendo que apenas uma delas seria escolhida transformar-se num roteiro. A NBC se comprometeria em custear os gastos para a criação do texto.

Roddenberry iniciou, então, um extenso trabalho de pesquisa e desenvolvimento do seriado para escrever suas histórias. Destacamos que uma das decisões de Ronddenberry envolvia não regressar a nave *Enterprise*à terra de sua época, século XXIII. O criador do seriado justificou tal escolha afirmando que apresentar como estava organizada social e economicamente a humanidade num futuro promissor poderia desagradar o canal e os patrocinadores. (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975). Acreditamos que um desejo contrário à ordem capitalista possa ser observado nessa escolha. SeRoddenberry acreditava que sua imaginação sobre a organização da humanidade no futuro de *Star Trek* iria desagradar aos dirigentes do canal e patrocinadores é muito provável que seja porque tal sistema apresentaria uma superação da organização capitalista vigente na década de sessenta nos Estados Unidos da América.

Outra decisão de Roddenberry, com a qual encontramos semelhanças ao movimento da multidão na direção da superação das lutas nacionalistas (HARDT; NEGRI, 2000) foi a de estabelecer uma tripulação inter-racial para a *Enterprise*ainda que a tenha colocado como subordinada a uma organização supranacional. Segundo Whitfield e Roddenberry(1975), tais determinações geraram controvérsias tanto na produtora quanto, posteriormente, no canal NBC. Alguns opinaram que os estados do sul não aceitariam observar negros e brancos trabalhando em igualdade. Outros acreditavam que um personagem mexicano poderia não agradar aos estados americanos fronteiriços com tal país. Além disso, havia uma preocupação com a venda do seriado em outros países. Um personagem chinês poderia causar incômodo na Indonésia. Por fim, existiam aqueles que achavam melhor designar a nave como *United States*

Ahh ... Alden me enviou. "Ele me entregou um pedaço de papel amassado no canto por seus dedos nervosos. "Esta é a ideia de série que eu tenho. É ... ahh ... como trem de passageiros paras as ... ahh ... estrelas. É chamado ... ahh ... *Star Trek*.

[72] Produzida entre 1965 e 1968, a série narra as aventuras da família Robinson a qual tinha a missão de viajar até um planeta do sistema de Alfa Centauri para fins de colonização, mas que em razão de uma sabotagem em sua nave se torna perdida no espaço.

Spaceship Enterprise em conformidade com um sentimento patriótico por acreditarem que a concepção de um mundo unido não seria popular.

Roddenberry, entretanto, discordava de tais afirmações, acreditando que a audiência aceitaria um estímulo na direção da paz e união entre os Estados-nação. Roddenberry, a nosso ver, apostava que havia espaço para o dissenso (RANCIÈRE, 2012) dentro de um seriado televisivo que desafiava a ordem mundial de sua época. Nesse sentido, ao falar sobre o seriado, Roddenberry afirmou que:

> This approach expresses the 'message' basic to the series: we must learn to live together or most certainly we will soon all die together. Although Star Trek had to entertain or go off the air, we believed our format was unique enough to allow us to challenge and stimulate the audience.[73](WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975, p.112)

Além disso, Roddenberry argumentava que, se fosse dar ouvido a todas as preocupações com relação à tripulação inter-racial, acabaria apresentando apenas personagens brancos e protestantes, o que poderia desagradar a audiência de outros países. O escritor afirmava que não havia motivos para tais espectadores acreditarem que daqui a duzentos anos uma nave exploratória do universo seria formada apenas por americanos. (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975).

Finalmente, a história escolhida foi *The Cage*. Roddenberry escreveu o roteiro. Em setembro de 1964, a NBC, após pedir algumas modificações, acenou positivamente para que ele fosse gravado como um episódio piloto. Solow relembra como foi receber a resposta: "Then the unthinkable happened. Desilu was going to make a pilot for NBC. Really. NBC, the archrival of Lucy´s CBS, had put his faith in the new Desilu and Star Trek. NBC´s financial contribution to the pilot would be considerable."[74](SOLOW; JUSTMAN, 1996, p. 23).

Em dezembro as gravações iniciaram. O episódio piloto, renomeado por Roddenberry como *The Menagerie*, foi enviado ao canal em fevereiro de 1965. A NBC não aceitou o piloto. O canal entendeu que o maior problema estava naquela história específica que carregava pouca ação e requisitava muita reflexão. No entanto, a concepção do seriado havia se mostrado factível na gravação. Além disso, a escolha da história também havia partido do

[73] Nossa tradução: Esta abordagem expressa uma 'mensagem' básica para a série: temos de aprender a viver juntos ou certamente, em breve, vamos todos morrer juntos. Embora Star Trek tivesse que entreter ou sair do ar, acreditávamos que nosso formato era exclusivo o suficiente para nos permitir desafiar e estimular o público.

[74]Nossa tradução: O impensável aconteceu. Desilu ia fazer um piloto para a NBC. Realmente. NBC, a arquirrival do programa Lucy da CBS tinha colocado sua fé na nova Desilu e em Star Trek. A contribuição financeira da NBC para o piloto seria considerável.

próprio canal. Por isso, quebrando com os precedentes anteriores no ramo da televisão estadunidense, a NBC pediu um novo episódio piloto (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975).

O canal requisitou que dessa vez fossem apresentados três roteiros completos para sua escolha. Os custos da criação dos textos seriam bancados novamente pela NBC e os da produção do seriado seriam divididos entre ela e a Desilu. Além disso, novamente restringindo o seriado a uma leitura padronizada pela audiência branca e protestante, o canal questionou a presença do alienígena *Mr. Spock* na tripulação afirmando que suas orelhas compridas o associavam à imagem do diabo e poderiam, dessa forma desagradar aos espectadores religiosos (SOLOW; JUSTMAN, 1996).No entanto, Roddenberry, acreditando que a presença constante de um alienígena na nave era fundamental para lembrar que a tripulação estava no espaço, manteve o personagem. Depois dos primeiros episódios serem exibidos, a NBC voltou atrás e pediu que *Spock* fosse colocado em destaque no seriado por se tratar de um grande sucesso (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975).

Embora inicialmente Roddenberry quisesse escrever todos os três roteiros, Solow o convenceu a trazer outros roteiristas para ajudá-lo, uma vez que os prazos eram curtos e novasideias que outros pudessem apresentar representariam vantagens para o processo de criação. Assim, Steve Kandel trabalhou na criação de *Mudd´s Women* e Sam Peeples, na de *Where no man has gone before.* Ambos estavam sob a supervisão de Roddenberry que também ficou responsável pela escrita do terceiro roteiro, *The Omega Story*(SOLOW; JUSTMAN, 1996).

Em junho de 1965 os roteiros foram submetidos à NBC. O escolhido foi *Where no man has gone before.* Os outros dois roteiros se transformaram, posteriormente, em episódios ao longo da série. A Desilu agendou o começo da gravação do seriado para julho de 1965. Contudo, por atrasos da produtora, o episódio apenas ficou pronto em janeiro de 1966 (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975).

A NBC realizou testes de audiência com o novo piloto. O episódio foi exibido em sessões privadas e os espectadores preencheram um questionário assinalando os apectos que lhes agradavam ou não.Os primeiros testes foram desastrosos. Solow conta que *Where no man has gone before* foiapresentado à tarde e, portanto, contava com um público que não correspondia à audiência televisiva da noite. Por isso, Solow convenceu o canal a realizar novos testes com exibições noturnas. Com isso, os resultados foram muito melhores para *Star Trek*(SOLOW; JUSTMAN, 1996).

Em fevereiro de 1966, a NBC comprou o seriado para começar a ser transmitido em setembro daquele ano. A Desilu encarregou Roddenberry de começar imediatamente a produzir o seriado(WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975). A NBC pagaria cento e sessenta mil dólares por episódio, valor que preocupava os dirigentes da Desilu. Solow sabia, desde o início, que seria necessário quase que semanalmente rever o valor pago pela NBC (SOLOW; JUSTMAN, 1996).

Foram reservados dois galpões da Desilu para as filmagens de *Star Trek*. O galpão nove acomodava as instalações da nave *Enterprise* e o dez abrigava os cenários dos planetas visitados pela tripulação. A aparição de novos planetas em vários episódios aumentava os custos de produção, pois era necessário elaborar um novo cenário para cada novo mundo. Robert Justman, coprodutor, sugeriu que os episódios tivessem seis dias de gravação e que um sétimo dia fosse deixado para descanso do elenco ou usado como tempo reserva de gravação quando necessário. Roddenberry supervisionava os roteiros de modo que fosse mantida uma constância nas ações dos personagens, nos termos utilizados, nos instrumentos tecnológicos e em outros elementos que formavam a atmosfera do seriado. No entanto, a necessidade de realizar um novo episódio toda a semana acabava gerando atraso na criação dos roteiros. Por várias vezes, Roddenberry entregava o texto pronto apenas um dia antes de sua gravação (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975).

Com a primeira temporada sendo exibida, começaram a surgir dúvidas quanto à manutenção do seriado numa segunda temporada. Solow e Justman (1996) escrevem que os índices de audiência demonstravam que *Star Trek*, embora tivesse um público fiel, não realizava o chamado efeito de bloco esperado para um programa transmitido no começo da noite, ou seja, sua audiência não permanecia assistindo ao canal depois da exibição do seriado quando eram transmitidos os programas do horário nobre.

A partir de tal problema, os produtores da Desilu começaram a pensar em estratégias para renovar o contrato de *Star Trek* por mais uma temporada. Uma das formas foi fazer com que Roddenberry, a partir dos problemas com o prazo de entrega dos roteiros, pressionasse a NBC para adiantar o dinheiro referente à escrita de novos episódios para a segunda temporada. Antes de renovar o contrato, a NBC liberou a verba para adiantar a escrita de seis episódios.

Além disso, um roteirista de *Star Trek*, Harlan Ellison, teve a ideia, apoiada por Roddenberry, de realizar uma campanha entre o público para salvar o seriado. Ellison criou um comitê entre membros da organização *Science Fiction Writers of America* que procurava incentivar os espectadores de *Star Trek* a redigirem cartas para a NBC pedindo por uma

segunda temporada. As várias cartas envidas por fãs fizeram com que em 9 de março de 1967, no fechamento dos créditos do episódio *Devil in the Dark* (T01 E25), a NBC informasse que *Star Trek* teria uma segunda temporada, a qual iria ao ar de 1967 a 1968. Segundo Solow e Justman (1996), foi a primeira vez que um canal de televisão americano informou diretamente seus espectadores que um seriado seria renovado. Roddenberry escreveu uma carta agradecendo a todos os escritores de ficção científica que integraram o comitê em prol de *Star Trek*.

Whitfield e Roddenberry (1975) escrevem que em razão dos roteiros terem sido escritos com maior antecedência e com o conhecimento adquirido pela equipe, a pressão para realizar os episódios da segunda temporada foi bem menor do que em comparação com a primeira. Solow e Justman (1996), por sua vez, afirmam que os roteiros da segunda temporada estavam melhor redigidos.

Shatner (1995), intérprete do capitão *Kirk*, afirma que nesses episódios os personagens pareciam vivos e as histórias eram penetrantes. No meio da segunda temporada, Roddenberry, acreditando ter conseguido estabelecer o formato do seriado, delegou a função de produtor a Gene Coon, que já o auxiliava nessa função, e passou assumir o papel de produtor executivo. Shatner (1995, p. 260) relembra essa mudança:

> Roddenberry ainda trabalhava duro, supervisionando sessões de escolha de elenco, examinando copiões, participando de reuniões de argumento e fiscalizando as sessões de edição, mas sua vida voltaria a ser a "sua" vida. Ele não teria mais que se matar de trabalhar, escrevendo e reescrevendo até o amanhecer durante semanas a fio, discutindo pessoalmente com todos os escritores e debatendo-se em cada pesadelo da pós-produção.

Contudo, assim como na primeira temporada, os índices de audiência não agradaram à NBC. Dessa forma, era previsto novamente o fim do seriado. Mais uma vez, Roddenberry participou de uma campanha para salvar *Star Trek*. Um casal de fãs, que eram amigos de Roddenberry e visitavam costumeiramente as gravações de *Star Trek*, iniciaram uma empreitada incentivando os espectadores do seriado a escrever cartas para a NBC pedindo a manutenção do seriado (WHITFIELD; RODDENBERRY, 1975). Os endereços de fãs foram conseguidos de diversos meios, através da Convenção Mundial de Ficção Científica, de um livreiro especializado em obras do gênero, do setor postal da própria produtora do seriado.

Um número considerável de cartas chegou até a NBC. Além disso, foram impressos alguns adesivos pedindo o salvamento do seriado e algumas manifestações foram organizadaspelos fãs na frente dos escritórios da NBC. (SHATNER, 1995). Solow e Justman

(1996) afirmam que, embora os executivos do canal tenham ficado aborrecidos com toda a manipulação para a manutenção do seriado, eles anunciaram pela segunda vez em seu canal que *Star Trek* teria uma nova temporada.

Shatner (1995) escreve que as expectativas para a terceira temporada, a qual seria transmitida de 1968 a 1969, eram inicialmente muito boas. Roddenberry, por uma exigência da NBC, voltaria a produzir diretamente o programa. Além disso, fora prometido o cobiçado horário do começo da noite de segunda-feira para sua exibição. Contudo, tais expectativas não se realizaram.

Logo em seguida, a NBC reviu sua grade de horários e resolveu passar *Star Trek* para sexta-feira às vinte e duas horas. Whitfield e Roddenberry (1975, p.400) assim descreveram a mudança de horário:

> The victory that had been so exultantly proclaimed by NBC´s March first announcement quickly paled before the news of change in time slot. Originally scheduled for Monday night viewing, Star Trek would now open its third season on Friday nights at 10:00 p.m. Many were they who gloomily predicted the end was at hand for the Voyages of the Starship Enterprise.[75]

Roddenberry ameaçou não produzir diretamente o seriado se tal mudança se efetivasse. Ele entendia que o público de *Star Trek*, em sua grande parte formado por adolescentes e adultos jovens, não estava em casa assistindo televisão nas noites de sexta. (SHATNER, 1995).

Contudo, a NBC manteve a alteração. O produtor da terceira temporada foi Fred Freiberger que já havia trabalhado em conhecidos programas televisivos como *The Wild Wild West*[76] e *Ben Casey*[77]. Tanto Shatner (1995), quanto Solow e Justman (1996) escrevem que embora Roddenberry ainda figurasse como produtor executivo, ele praticamente abandonou o seriado. Os índices de audiência, que já descontentavam a NBC, ficaram ainda mais baixos na terceira temporada. Solow e Justman (1996) contam que, diferentemente do final das temporadas anteriores, não ocorreram manifestações dos fãs contra o cancelamento. Ao final

[75]Nossa tradução: A vitória que tinha sido tão exultantemente proclamada pela NBC em primeiro de março, empalideceu ante a notícia da mudança de horário. Originalmente agendada para ser transmitida na noite de segunda, Star Trek agora abriria sua terceira temporada nas noites de sexta às 10:00. Muitos foram os que tristemente previram que o fim estava próximo para as viagens da nave estelar Enterprise.

[76] O seriado transmitido de 1965 a 1969 baseava-se no gênero de espionagem ao mesmo tempo em que situava suas aventuras no Velho Oeste. Apresentava as aventuras de dois agentes secretos, James West e Artemus Gordon, que tinham a missão de proteger o presidente dos Estados Unidos da América.

[77] A série abordava vários aspectos do dia-a-dia de um neurocirurgião,*Ben Casey*,dentro do hospital *County General*. Foi ao ar de 1961 a 1966.

da terceira temporada, em 1969, após executivos da NBC discutirem as consequências do término de *Star Trek*, o show não foi mais renovado.

3.2 A MULTIDÃO, *STAR TREK* E O MITO DA FRONTEIRA

3.2.1 Os Estados Unidos da América e o mito da fronteira no Império Global

Como descrevemos na introdução deste trabalho, os atributos da soberania imperial, antes de assumirem uma abrangência mundial, foram gestados nas ideologias dos fundadores dos Estados Unidos da América. A soberania do projeto constituinte dos Estados Unidos da América se baseava numa interação dos poderes reunidos em redes e na noção de que a autoridade deveria permanecer dentro da sociedade. No entanto, a soberania americana apresentava um ponto de contradição. Como a multidão é plural e conflituosa sob o ponto de vista do poder soberano, ele precisava sobressair no controle para garantir a ordem e a noção de propriedade privada. Tal questão induz a uma volta da transcendência.

Como solução para tal contradição, a soberania americana se colocava como um projeto aberto e expansivo numa tentativa de banir a ideia de controle (HARDT; NEGRI, 2000). Tal expansão se diferenciava da propagação colonial das soberanias europeias modernas que construía as populações colonizadas como um Outro diametralmente oposto ao Eu europeu. “Em resumo, o mal, a barbárie e a licenciosidade do Outro colonizado tornam possíveis a bondade, a civilidade e o decoro do Eu europeu.” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 144) A soberania americana, em tese, quando se expandia, não procurava subordinar os povos que encontrava como os Outros, mas pelo contrário, tentava “voltar-se para eles, incluindo-os na rede. O que se abre é o consenso, e assim, todo o corpo soberano é continuadamente reformado.” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 185).

Por fim, os autores salientam que uma ideia de paz baseia o movimento de expansão. Tal paz não se colocava como algo transcendente, apresentando um soberano que impõe a paz para uma sociedade cuja natureza seria a guerra, mas ao contrário, mostrava a paz como algo natural cuja manutenção legitimava a expansão. (HARDT; NEGRI, 2000).

Apesar de tal concepção teórica figurar entre os escritos dos paises fundadores dos Estados Unidos da América, o primeiro momento da expansão americana contrariou em grande parte essa tese. No movimento que se deu para o oeste, a chamada terra livre, não ocorreu uma inclusão dos habitantes nativos daquelas regiões.

As terras apenas poderiam ser consideradas livres se a condição humana dos nativos fosse negada, se eles fossem tidos como parte do ambiente natural que deveria ser dominado (HARDT; NEGRI, 2000). Os Estados Unidos da América usavam de conceitos e práticas da soberania moderna europeia para configurar sua relação com os índios e declarar livres as suas terras. Além disso, continuou-se utilizando do chamado mito da fronteira estabelecido desde o início da colonização.

O mito[78] da fronteira foi criado no contexto de dominação do território indígena, mais precisamente quando os puritanos chegaram da Inglaterra para colonizar a América e se depararam com populações nativas estranhas aos seus costumes, as quais precisaram ser dominadas para garantir a conquista das terras. Para Slotkin (1973, p.57), a visão dos puritanos sobre os índios era a seguinte:

> Puritans saw a darkened and inverted institution, moral theory and practice, belief and ritual there existed an antithetical Indian counterpart. Such analogies were never lost on the Puritans, who saw in them metaphors of God´s will. Clearly the Indian Cultures were the devil´s city on hill, emblematic opposites to their own Bible commonwealth. […] Through grace they might be able to capture the devil´s city and turns his demons to good men (if not angels).[79]

No entanto se, por um lado era difícil para os puritanos criar identificação com os índios, por outro lado, eles tiveram que absorver parte de seus conhecimentos para sobreviver naquelas terras selvagens. Leiamos o que escreve Slotkin (1973, p.57) a esse respeito: "The settlers needed practical advice on how to live with the Indians in wilderness, what to expect of them and of them and of the land, and how to fight against both."[80]

A partir dessa contradição foi construída a concepção do herói fronteiriço americano. Slotkin (1973) escreve que a figura do herói americano teve que preencher a lacuna ou mediar o passado europeu e o presente indígena. Enquanto uma parte do desenvolvimento de sua

---

[78] Richard Slotkin (1972, p. 07) afirma que o mito surge quando o homem procura compreender o mundo através de um ato de imaginação. Com base numa experiência finita, o ser humano cria uma visão hipotética de uma ordem universal infinita e impõe essa hipótese à sua percepção dos fenômenos da natureza e de seu próprio comportamento. Mark Schorer (1959, p. 60), por sua vez, escreve que os mitos são instrumentos narrativos, imagens que ajudam a dar sentido aos fatos da experiência cotidiana. Mitos são instrumentos pelos quais nos esforçamos para tornar a nossa experiência inteligível. O mito é uma grande imagem controladora que dá sentido filosófico para os fatos da vida comum, ou seja, organiza valores para a experiência.

[79] Nossa tradução: Puritanos viram uma instituição invertida e associada a trevas, para a teoria moral e prática, para cada crença e ritual existia uma versão índia antitética. Tais analogias nunca foram esquecidas pelos puritanos, que viam nelas metáforas da vontade de Deus. Claramente, as culturas indígenas eram a cidade do Diabo no monte, o oposto emblemático de sua própria comunidade Bíblica. [...] Através da graça eles poderiam ser capazes de capturar a cidade do Diabo e transforma seus demônios em homens bons (se não os anjos).

[80] Nossa tradução: Os colonos precisavam de conselhos práticos sobre como viver com os índios no mundo selvagem, o que esperar deles e da terra, e como lutar contra ambos.

estatura heroica era consequência da experiência no mundo indígena, outra parte de sua natureza era herdada da Europa. Vugman (2010), por sua vez, afirma que tal figura dramática se apresentava como dividida entre a natureza selvagem da terra livre, no interior da qual estava adaptada aos modos de sobrevivência, e a civilização da qual era um agente de crescimento, ao mesmo tempo em que não conseguia se fixar nela. Dessa forma, era comum a cena do *cowboy*, no final de uma narrativa, abandonando a cidadezinha que ajudou a salvar contra os selvagens que a ameaçavam.

Hardt e Negri (2000) afirmam que, no final do século XIX,os Estados Unidos tiveram de conviver com o fato de que o território aberto havia se esgotado. A partir de então surgiram duas alternativas para o país, ambas calcadas na política externa. Uma pode ser representada pela política de Theodore Roosevelt, que consistia em seguir métodos semelhantes ao imperialismo europeu baseado na soberania moderna. Segundo Hardt e Negri (2000), a política colonialista americana nas Filipinas[81] foi o episódio mais exemplar de tal tendência. A outra proposta, baseada nas ideias de Woodrow Wilson, propunha expandir internacionalmente características da soberania americana, o conceito de rede de poder e a ideologia da paz. A criação da Liga das Nações após a Primeira Guerra Mundial exemplifica tal concepção. As ações americanas externas a partir de então podem ser vistas como tendendo entre uma ou outra proposta.

O mito da fronteira também foi revisto pelas duas propostas acima. Slotkin (1998) cita a tese apresentada em 1893 por Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, a qual prega que o desenvolvimento da cultura estadunidense necessitava de um contínuo alargamento das suas fronteiras para uma terra livre. Tais locais em anexação seriam supostamente responsáveis por renovar os valores de igualdade e democracia. Abaixo, um trecho escrito por Turner (2008, e-book) sobre a questão:

> American social development has continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character.[82]

[81] Após a expansão continental, os Estados Unidos se envolveram num conflito com a Espanha cujo resultado foi a assinatura do Tratado de Paris em 1898 que, entre outras definições, cedia o controle colonial das Filipinas para os Estados Unidos. Roosevelt atuava como Secretário Assistente da Marinha na época.

[82]Nossa tradução: O desenvolvimento social americano ciclicamente recomeça através de uma nova fronteira. Este renascimento perene, essa fluidez da vida americana, essa expansão para o oeste com as suas novas oportunidades, os seus contínuos toques com a simplicidade da sociedade primitiva, fornecem as forças que dominam o caráter americano.

Podemos constatar semelhanças no funcionamento da soberania americana imanentemente disposta em rede e essa descrição da fronteira. Segundo Slotkin (1998), Turner não aponta um herói individual como responsável pelo desenvolvimento americano. É o desejo coletivo dos fazendeiros em ter uma vida melhor que gera o processo de expansão renovador dos valores democráticos. "Not only is the result of this process democratic, the process itself is democratic in form.[83]" (SLOTKIN, 1998, p. 34). A solução para a continuação dos valores democráticos após o esgotamento das terras livres era apontada por Turner na necessidade de existirem instituições públicas mantenedoras e propagadoras dessas ideias, como por exemplo, as universidades do oeste.

Como já observamos, Woodrow Wilson, ao contrário da proposta imperialista, queria expandir internacionalmente o conceito de rede de poder e a ideologia da paz. É por isso que Turner, ao pensar numa expansão na qual o poder permaneceria distribuído de forma igualitária, escolheu Wilson e não Roosevelt nas eleições presidenciais de 1912.

O presidente Roosevelt apresentava, junto a sua proposta política, uma segunda leitura do mito da fronteira frente ao esgotamento das terras livres. Segundo suas ideias, o problema do fechamento das fronteiras era a perda da formação de uma casta de lideranças anteriormente forjadas na dominação do mundo selvagem. A solução de Roosevelt era, em sua visão imperialista, expandir as fronteiras americanas para outras partes do planeta. Dessa forma,

> Applying the Frontier Myth to the imperial project begins with a metaphoric extension of Frontier categories to a new situation in which Asians become figurative Apaches and the Philippines become a symbolic equivalent of Boone´s Kentucky or Houston´s Texas."[84](SLOTKIN, 1998, p. 59).

Roosevelt acreditava que conquistar um império para além do mar, começando pelas Filipinas, era essencial para colocar a América numa posição de comando entre as grandes nações dominadoras (SLOTKIN, 1998). A tendência imperialista e a sua versão correspondente do mito ganharam forte destaque na política externa americana por muitas décadas que seguiram a Segunda Guerra Mundial e, com lembram Hardt e Negri (2000, p. 196), "Durante a guerra fria essa tentação imperialista - ou mais exatamente, a ambiguidade entre protetor e dominador – tornou-se mais intensa e mais extensiva.".

---

[83] Nossa tradução: Não apenas o resultado do processo é a democracia, mas o processo é democrático na sua forma.

[84]Nossa tradução: Aplicar o Mito da Fronteira a um projeto imperial começa com a extensão metafórica das categorias da fronteira para a nova situação na qual os asiáticos viram figuras apaches e as Filipinas se tornam simbolicamente equivalentes a Boones no Kentucky e a Houston no Texas.

O mito da fronteira segundo o modelo de Roosevelt, por sua vez, tornou-se muito difundido e foi utilizado até a presidência de John F. Kennedy pois, "Like Roosevelt, he saw the United States as standing on the edge of a 'frontier', facing a new world of vast potential for unlimited progress or ultimate disaster[...]".[85](SLOTKIN, 1998, p. 490).

Contudo, a partir da segunda metade da década de 60, a concepção imperialista e o seu formato de mito da fronteira começaram a entrar em descrédito. Segundo Slotkin (1998), os tumultos de Newark e Detroit[86] causados por várias reivindicações de cunho social e a Ofensiva Tet[87] na Guerra do Vietnã significaram uma crise política e ideológica que abalou o consenso político americano. Hardt e Negri (2000, p. 271) escrevem nesse mesmo sentido que:

> O modelo americano de desenvolvimento parecia igualmente fechado, uma vez que todo período posterior à guerra os Estados Unidos se apresentaram mais como uma força policial dos velhos imperialismos do que um agente de novas esperanças. A luta das populações subalternas por sua libertação continuou sendo uma mistura explosiva e irreprimível. No fim da década de 1960 as lutas de libertação, cuja influência acabou sendo sentida em todos os interstícios do espaço mundial, ganharam uma força, uma mobilidade e uma plasticidade capazes de expulsar o projeto de modernização capitalista (tanto em seu disfarce liberal, como no socialista) para um mar aberto, onde ele perdeu o rumo.

Em conjunto com esses acontecimentos, os Estados Unidos iniciam um processo no qual repudiam sua política imperialista e assumem uma atividade de polícia sob a égide da ordem imperial que propunha a superação da antiga soberania europeia e seus decorrentes conflitos internacionais para um modelo mais próximo ao defendido pelo presidente Woodrow Wilson. Consideramos que as reivindicações da década de 60 são demonstrativas da força da multidão crítica da ordem imperialista a qual mantinha as massas divididas naquele momento. Nesse contexto é criado o seriado *Star Trek* em cuja narrativa também podem ser constatadas concepções relativas aos questionamentos da multidão.

Ao estudar os filmes de Velho Oeste nesse período, Slotkin (1998) entende que o mito da fronteira acaba passando por uma transformação que reflete as alterações da sociedade americana, as quais observamos como exigências da multidão. O autor afirma que os filmes de Velho Oeste assumem tipos alternativos em narrativas nomeadas por ele de Velho Oeste da

---

[85] Nossa tradução: Assim como Roosevelt, ele viu os Estados Unidos estando na beira de uma "fronteira", de frente para um novo mundo de grande potencial para o progresso ilimitado[...]

[86] Os distúrbios de Newark e Detroit foram o ponto alto de uma série de revoltas urbanas que marcaram a década de 1960. As revoltas eram pautadas em variadas causas, como a violência policial, a pobreza e a falta de representação política.

[87] Foi um ataque realizado pelos norte-vietnamitas contra as forças americanas que resultou num grande impacto na opinião pública norte-americana no sentido da retirada do país do conflito.

Contra Cultura. A estrutura dessas narrativas apresenta a possibilidade de existência pacífica entre índios e brancos, o aprendizado pelos nativos dos modos civilizados e até mesmo, a sugestão de que a cultura indígena possa ser moralmente superior. As relações dos integrantes da nave *Enterprise* com outros seres do universo também apresentam as possibilidades apontadas por Slotkin com relação aos índios no Velho Oeste da Contra Cultura, a convivência pacifica, a evolução progressiva e a superioridade do outro. Iremos nos ater sobre as transformações do mito da fronteira dentro da narrativa de *Star Trek* no próximo item.

3.2.2. Star Trek e o Cowboy

Já foram realizadas várias análises que aproximam o seriado *Star Trek* ao mito da fronteira. Tais interpretações, no entanto, não avaliam as exigências da multidão com relação à organização mundial, as quais resultaram no surgimento do Império. Vejamos as interpretações.

Segundo Kapell (2010), o criador de *Star Trek*, Roddenberry, expandiu o mito da fronteira para o espaço, imaginando que no século XXIII uma parte inteira da galáxia estaria alinhada a uma mesma cultura: a estadunidense. Além disso, as partes desconhecidas da galáxia seriam as terras livres que possibilitariam o contínuo desenvolvimento conforme pregado no mito. Como podemos observar, Kapell (2010) lê no seriado o mito em seu formato imperialista, conforme o defendido por Roosevelt. Para nós, essa versão do mito não corresponde ao apresentado pelo seriado. A multidão exigia mudanças na política externa que se colocavam contra o imperialismo. Essas reivindicações eram apresentadas nas narrativas de *Star Trek*.

Slotkin (1998) também afirma que a apresentação feita pelo seriado, do espaço como a última fronteira, é uma remissão ao mito. Para o autor, ao apresentar um mundo distante, gêneros como o seriado *Star Trek* e os filmes da série *Star Wars* podem abordar os problemas atuais de uma maneira que deixe a imaginação livre criando, assim, possibilidades utópicas e mágicas. Contudo, Slotkin (1998) afirma que o gênero não poder ser caracterizado como totalmente anti-histórico. O autor cita episódios de *Star Trek* nos quais a tripulação volta ao passado para resolver algumas “falhas” históricas que poderiam impedir o surgimento do futuro utópico:

> The *Star Trek* series continually undertakes explanations of how human society developed from its past of war, racism and ecological crisis to its future of Peace, tolerance, and balance under the Federation. In the both TV and the movie series,

> the crew of the Enterprise often go back in time to correct some historical flaw that might abort the utopian future.[88](SLOTKIN,1998, p. 635).

Para nós, esse futuro utópico pacífico não é apenas fruto da liberdade de imaginação que o gênero possibilita através da distância temporal. A utopia pacífica e o seu prolongamento no tempo remetem a características fundamentais do Império, as quais, como tentativa de responder aos anseios da multidão contrária ao imperialismo, sugerem a suspensão da história numa ordem mundial de paz, "uma paz perpétua e universal fora da História" (HARDT; NEGRI, 2000, p. 15). Apesar disso, é preciso considerar que tanto na soberania imperial quanto no seriado, essa pretensa paz é imposta por uma constante vigilância e uma legitimação do uso da força militar quando a ordem se mostra ameaçada.

Além disso, Slotkin (1998) entende que a caracterização do espaço como a fronteira mitológica, também apresentada em outras séries, foi posteriormente utilizada pelo presidente Reagan ao propor que as acabadas regiões ricas em recursos naturais fossem substituídas pela possibilidade de riqueza geradas na manipulação do capital financeiro. Dessa forma, o imaginário espaço sideral com colônias extraterrestres e bases espaciais virou uma metáfora para as fronteiras financeiras ainda não exploradas (SLOTKIN,1998).

George (2013), por sua vez, associa *Star Trek* aos filmes de velho oeste em suas versões imperialistas. A autora compara a nave *Enterprise* a uma usual imagem da colonização americana: os trens chamados de *Wagon Train*, que transportavam pessoas para regiões ao oeste.[89]

O personagem *James T. Kirk*, capitão da nave, é comparado a um herói da fronteira. Nesse sentido, George (2013) entende que *Kirk*, ao cumprir sua missão de descobrir novas civilizações estaria, a exemplo do *cowboy,* absorvendo os conhecimentos selvagens necessários à sobrevivência em novas terras. O episódio *The Paradise Syndrome* (T 03 E 03) evidenciaria tal associação de maneira ainda mais direta. *Kirk* visita um mundo habitado por índios nativos americanos levados para aquele planeta por uma civilização extraterrestre desconhecida. Ao observar os nativos, o capitão afirma admirar sua forma simples e pacífica de conduzir a vida. Durante a exploração, *Kirk,* em razão de um acidente, fica com amnésia e

[88]Nossa tradução: A série Star Trek continuamente se compromete com explicações de como a sociedade humana se desenvolveu a partir do seu passado de guerra, racismo e de crises ecológicas para o seu futuro de paz, tolerância e equilíbrio sob a Federação. Em ambos, na televisão e nos filmes da série, a tripulação da Enterprise volta muitas vezes no tempo para corrigir alguma falha histórica que pode abortar o futuro utópico.

[89] Gene Roddenberry foi quem primeiro comparou seu seriado a um trem de passageiros para as estrelas. Segundo Herbert F. Solow, essa metáfora de Roddenberry fazia referência ao bem sucedido seriado da década de sessenta, *Wagon Train*, o qual apresentava as aventuras passadas num trem promovedor da imigração para o oeste no século XIX. (SOLOW; JUSTMAN, 1996, p. 18)

se perde do resto da tripulação. Alguns meses se passam até que o comandante seja localizado e, nesse período, ele acaba se juntando aos nativos e casando com uma índia, *Miramanee*. Ao final do episódio, sua esposa morre e o capitão, após salvar os nativos, fica livre para retornar ao comando da *Enterprise.* George (2013) afirma que, dessa forma, *Kirk*, como todo o herói da fronteira, está ligado ao mundo selvagem fato que, dentro da estrutura do mito da fronteira, o capacita com conhecimentos e habilidades para efetuar sua conquista.

O ator que interpreta *Kirk*, Willian Shatner afirma, em seu livro de memórias, que considera este um dos melhores episódios da terceira temporada:

> De fato, apesar das desavenças e das severas restrições de nossos orçamentos, conseguimos produzir alguns programas extraordinários e de alta qualidade: [...] 'A síndrome do paraíso', no qual tive que me tornar o grande chefe curandeiro Kirok, casado com a bela Miramanee, vêm logo a mente... (SHATNER,1995, p. 308)

De fato, o episódio escolhido por George (2013) carrega aspectos imperialistas. O salvador dos índios é *Kirk*, um homem americano branco, ou seja, a figura do colonizador.

Além disso, seu casamento com a índia *Miramanee* apenas ocorre porque o capitão perde a memória acerca de sua posição de oficial. Ao final, a morte de *Miramanee* o liberta de seu compromisso com a esposa índia. No entanto, existem outros aspectos do seriado que criticam o imperialismo e afirmam valores do império. Por isso, consideramos que a observação da presença da multidão e suas reivindicações complementam a análise de *Star Trek.*

Ainda segundo George (2013), o vulcano *Spock*, primeiro oficial e o segundo no comando da nave estelar, desempenharia um papel semelhante ao do índio *Chingachgook* nos romances de faroeste *Leatherstocking Tales* criados por James Fenimore Cooper. Nessas narrativas, *Chingachgook* é amigo de *Natty Bumppo*, herói de fronteira. Para George (2013), assim como *Kirk* tenta utilizar conhecimentos de *Spock*, *Natty Bumppo* tenta reproduzir práticas de seu companheiro indígena. A partir dessa concepção, é possível considerar que *Spock*, um extraterrestre, apresentaria habilidades e conhecimentos alienígenas necessários a*Kirk* para realizar a anexação de outros planetas à Federação. O capitão, por sua vez, aceitaria tais conhecimentos alienígenas pois, como exemplar herói de fronteira, ele sabe lidar com aquilo que é externo a sua civilização, mas necessário para a propagação da mesma.

Como já afirmamos, sem considerar a multidão e as características da ordem imperial que surgia no contexto de produção do seriado, George (2013) acaba fazendo uma leitura incompleta do mito no seriado. Nossa interpretação observa, em *Star Trek*, elementos dos

filmes chamados por Slotkin (1998) de Velho Oeste da Contra Cultura. É possível constatar no seriado uma posição que o aproxima do uso da concepção inclusiva do poder em rede por uma ordem global e não apenas pelos Estados Unidos da América. Nesse sentido, o seriado apresenta os desejos da multidão contra a antiga ordem imperialista e também se coaduna com o Império. Observemos a descrição de alguns episódios que corroboram nossa leitura.

Já no primeiro episódio da série, *The Man Trap* (T 01 E 01), os integrantes da *Enterprise* encontram uma criatura assassina que roubava todo o sal do corpo de suas vítimas para alimentar-se. Tal criatura é a última de sua espécie. Por isso, o arqueólogo *Crater* a compara com uma difundida figura da guerra contras os índios: os búfalos. Tais animais, fundamentais para a cultura de tribos nativas, foram dizimados à medida que os brancos dominavam o seu território. Abaixo, descrevemos um diálogo entre *Crater* e *Spock*:

> *SPOCK*: The Earth buffalo. What about it?
> *CRATER*: Once there were millions of them prairies black with them. One herd covered three whole states, and when they moved they were like thunder.
> *SPOCK*: And now they're gone. Is that what you mean?
> *CRATER*: Like the creatures here. Once there were millions of them. Now there's one left.[90]

Dessa forma, o episódio, ao associar a criatura extraterrestre com búfalos, faz remissão à conquista do oeste e ao mito da fronteira. O seriado apresenta uma discussão sobre qual seria o procedimento correto a ser tomado contra tal ser. *Crater* é um defensor da preservação daquela espécie. Ele permitiu o sacrifício da vida de sua esposa por essa causa. *Crater* afirma para o capitão que não existe nenhuma diferença entre a criatura e os búfalos, propondo uma crítica à repetição dos procedimentos tomados com os búfalos na conquista do território indígena. Crítica esta que podemos associar à reivindicação da multidão pelo fim da ordem imperialista.

Kirk, por sua vez, também não legitima a dizimação dos búfalos. Ele estabelece uma diferença entre a prática da conquista do oeste e a sua caça afirmando que, ao contrário dos búfalos, a criatura está matando seus oficiais, fato que legitima a sua caça. Essa solução dada por *Kirk* nos remete a um mecanismo da ordem imperial: o estado de exceção. Nesse sentido, Hart e Negri (2000, p. 35-36) descrevem o funcionamento de tal prática:

---

[90] Nossa tradução:
SPOCK: O Búfalo da Terra, o que tem ele?
CRATER: Havia milhões deles. Pradarias repletas deles. Uma manada cobria três estados. Quando eles se moviam eram como trovões.
SPOCK: E agora eles acabaram. É isso que você quer dizer?
CRATER: Como as criaturas aqui, Antes havia milhares delas. Agora elas se foram.

> Agora as autoridades supranacionais que estão legitimadas não por direito mas por consenso intervêm em nome de qualquer espécie de trivial emergência e princípios éticos superiores. O que está por trás dessa intervenção não é um permanente estado de emergência e exceção, um permanente estado de emergência e exceção justificado pelo apelo universal a valores essenciais de justiça.

Podemos constatar uma demarcação entre as práticas imperialistas e a imperial nessa cena. A dominação e a morte ainda ocorrem, mas o seriado nega as práticas de conquistas imperialistas. *Kirk* atua de forma justificada pela ameaça à vida de seus oficias. Para nós, o que leva a essa demarcação são os desejos da multidão em findar as lutas imperialistas, muito embora esse desejo seja respondido com uma nova prática de domínio.

Ao final do episódio, com a criatura já morta, *Kirk* novamente faz menção aos búfalos. *Sulu* afirma ao capitão que a nave está pronta para partir e aguarda ordens. *Kirk* não responde e permanece com uma expressão de reflexão. Então, *Spock* questiona se há alguma coisa errada. O capitão finalmente fala que estava pensando sobre os búfalos com um pequeno sorriso no rosto, no que é acompanhado pela expressão de *Spock* e a de *Dr. McCoy*. *Sulu* afirma que estão saindo de órbita e entram os créditos. Essa cena final reafirma a importância em *Star Trek* da demarcação entre as duas formas de soberania. O capitão reflete sobre seus atos e o seu sorriso parece indicar que ele não precisa ter culpa por ter repetido a extinção de uma espécie já que, em seu caso, ele agiu em conformidade com as justificativas imperiais.

Uma reavaliação da expansão americana para o oeste também pode ser encontrada no episódio já citado, *The Paradise Syndrome* (T 03 E 03), quando analisamos os motivos que levaram a civilização alienígena desconhecida a transportar alguns índios americanos para um planeta distante da galáxia. *Spock* afirma que: "They passed through the galaxy rescuing primitive cultures which were in danger of extinction and seeding them, so to speak, where they could live and grow."[91]O salvamento da cultura indígena que estava sendo ameaçada por uma expansão imperialista permite observar a crítica da multidão no que tange ao modelo de soberania europeia.

Devemos lembrar que a extinção do modelo de soberania europeia foi uma reivindicação da multidão (HARDT; NEGRI, 2000). Tal crítica permite que, nesse ponto, observemos algo que vai além de, nas palavras de Benjamin (1987), um despojo atribuído ao vencedor. O seriado, contudo, também vem ao encontro do funcionamento imperial uma vez

[91] Nossa tradução: Eles passavam pela galáxia resgatando culturas primitivas que estavam ameaçadas de extinção e semeava-os, assim por dizer, onde poderiam viver e crescer.

que ele, assim como os alienígenas “superiores” que levaram os “primitivos” índios para seus planetas, tenta incluir a todos numa rede de poder.

Outra alteração na estrutura narrativa do mito de fronteira se refere ao fato dele se colocar como um exemplo no qual se deve basear o Império global e não apenas os Estados Unidos da América. Tal questão pode ser evidenciada quando analisamos o papel referente ao herói da fronteira, o homem que conhece os índios dentro de *Star Trek*.

Where No Man Has Gone Before(T 01 E 03), como vimos, foi gravado como episódio piloto para substituir a fracassada primeira tentativa de apresentação do seriado *Star Trek* à NBCintitulada de *The Cage*. Posteriormente, o segundo piloto foi transmitido entre os primeiros episódios da série, apresentando uma importante revelação sobre *Mr. Spock* num diálogo estabelecido entre ele e o capitão*Kirk*, enquanto jogam xadrez. *Spock* avisa que, após a próxima jogada do capitão, ele irá dar cheque-mate. *Kirk* afirma que ele joga xadrez de uma maneira irritante. *Spock*, por sua vez, declara que irritante é uma emoção humana. Na sequência, o capitão realiza sua jogada, fato que leva o primeiro oficial a fazer uma expressão de surpresa. *Kirk*, percebendo o incômodo, pergunta se realmente ele desconhece o que é irritação. Nesse momento, pela primeira vez, *Spock* fala que um de seus ancestrais casou-se com uma humana. Por fim, o capitão ironicamente comenta que deve ser horrível ter tal sangue ruim nas veias.

Embora a fala de *Spock* possa passar o entendimento de que a ancestral humana seja distante em sua descendência, na verdade, ela é sua mãe. Em *Jorney to Babel* (T 02 E 10), são apresentados os pais de *Spock*:*Sarek* e *Amanda*. Uma fala de sua mãe explicita a dificuldade de *Spock* em adequar-se à sua civilização vulcana. Leiamos sua fala: “It hasn´t been easy to Spock, neither human, no vulcan. A home nowhere except star fleet.”[92]Como podemos observar, *Spock* é descrito como alguém deslocado, que não consegue se sentir pertencente a nenhuma das duas culturas e cujo único lar está nas expedições da frota estelar.

No episódio *The Way to Eden* (T 03 E 20), o próprio *Spock* descreve seu sentimento de inadequação. *Spock* tenta indicar a localização de um mitológico planeta perdido chamado de *Éden* para um grupo detido pela nave *Enterprise* enquanto tentava chegar até lá de maneira ilegal. Achar o planeta *Éden* era entendido pelo grupo como uma maneira de negar a civilização tecnológica de seu tempo e voltar a uma vida primitiva. Ao descrever os motivos que o levam a ajudá-los, *Spock* fala que compartilha com o grupo a sensação de deslocamento, pois eles se sentem alienígenas em seus próprios mundos, assim como ele.

[92] Nossa tradução: Não tem sido fácil para Spock, nem humano e nem vulcano. Alguém sem lar a não ser na frota estelar.

Esse deslocamento de *Spock*, para nós, o aproxima da figura do herói de fronteira e não do índio companheiro do cowboy como entende George (2013). Acreditamos que em *Star Trek*, tanto *Spock* quanto *Kirk* podem assumir o papel de herói de fronteira ao mesmo tempo em que nenhum deles o desempenha plenamente.

Tal constatação se torna ainda mais significativa quando analisamos um comentário de George (2013) acerca de *Kirk*. A autora afirma que um ponto diferenciador de *Kirk* para com outros heróis do velho oeste é o fato dele ser mais próximo de sua civilização, conforme pode ser observado no seguinte trecho:

> Another key element separating Kirk from the Western hero is his close ties to civilization: Western Heroes often represent instinct as opposed to culture, but like many other science fiction adventures, Capitain Kirk is promoting a more advanced culture that embodies higher ideals[93]. (GEORGE, 2013, e-book)

Em *Spectre of the Gun* (T 3 E 6) é revelado que os antepassados de *Kirk* eram desbravadores da fronteira americana. Alienígenas telepatas, *melkotianos*,fazem uso das memórias de *Kirk* para criar um cenário de velho oeste no qual o capitão e seus companheirosda *Enterprise* seriam executados. Ao final, *Kirk* ganha a batalha contra seu executor imaginário mas decide não matá-lo. Em explicação para *Spock*, o capitão afirma que teve essa opção porque deixar-se levar pelos instintos e matar era a característica de1881, mas ele e a humanidade foram capazes de superar esses instintos:

> *SPOCK*: Mankind, ready to kill.
> *KIRK*: That's the way it was in 1881.
> *SPOCK*: I wonder how humanity managed to survive.
> *KIRK*: We overcame our instinct for violence.[94]

Tal comportamento de *Kirk* mostra como ele está em sintonia com os valores de sua civilização. *Spock*, por sua vez, emigrou da civilização vulcana, dentro da qual foi criado, e vive inserido numa comunidade diferente da sua.Por esses motivos, entendemos que possa ser observado em *Spock*o deslocamento do herói de fronteira.

---

[93] Nossa tradução: Outro elemento-chave que separa Kirk do herói de faroeste são os seus laços estreitos com a civilização: Heróis de faroeste muitas vezes representam instinto, em oposição à cultura, mas como muitas outras aventuras de ficção científica, o Capitão Kirk está promovendo uma cultura mais avançada que incorpora ideais mais elevados.

[94]Nossa tradução:
SPOCK: Humanidade, pronta para matar.
KIRK: Essa era a maneira em 1881.
SPOCK: Eu me pergunto como a humanidade conseguiu sobreviver.
KIRK: Nós superamos nosso instinto de violência.

Além disso, várias passagens do seriado apresentam as vantagens da cultura vulcana em relação à humana. O nível de evolução da civilização vulcana passa por realocar a representação da humanidade e da cultura americana dentro do seriado. Os vulcanos são ainda mais lógicos e menos instintivos que os humanos do futuro, características associadas à ideia de desenvolvimento civilizatório como em *"O mal-estar na civilização"*:

> A sublimação do instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada. (FREUD, 1997, p. 52)

Eles também são avessos aos sentimentos e à impulsão, o que os torna mais pacíficos. Essas características vulcanas são apresentadas como conquistas do processo histórico daquela civilização e não como características naturais. No episódio *All Ours Yesterday* (T 03 E 23), *Spock* volta no tempo e chega na era glacial do planeta *Sarpeidon*. Naquele passado, as características culturais de seus antepassados começam a se manifestar em *Spock*. Ele começa a comportar-sede modo irracional e agressivo,ou seja, o passado é considerado menos evoluído, primitivo. Já em *Amok Time* (T02 E01), *Spock* é surpreendido por um forte instinto biológico que o obriga a voltar para seu planeta a fim de contrair matrimônio.

Roddeenberry, criador do seriado, e Whitfiled (1975, p. 224-226) descrevem *Spock* da seguinte forma:

> Spock is the product of an interplanetary marriage between his mother, a native Earth, and his father, a native of the planet Vulcan. While such marriages are not unknown, they are nonetheless quite rare, as the personalities of Vulcans and Terrans are not compatible. [...] Over a period of many centuries, the Vulcans have practiced both total concentration and complete suppression of emotions. [...] The reason for suppressing emotions should be obvious. Emotion gets in the way of order and tranquility. It is undeniably true that emotion has killed more people on Earth than any other cause.[95]

Podemos compreender o deslocamento do personagem *Spock* em semelhança com o herói de fronteira e o nível de evolução da cultura *vulcana* ao entendermos que o seriado não propunha mais a utilização do mito da fronteira associado a um formato simplesmente

[95] Nossa tradução: Spock é o produto de um casamento interplanetário entre sua mãe, nativa da Terra, e seu pai, um nativo do planeta Vulcano. Embora esses casamentos não sejam desconhecidos, eles são bastante raros em razão de que as personalidades de vulcanos e terráqueos não são compatíveis [...] Ao longo de um período de muitos séculos, os vulcanos têm praticado tanto a concentração total como a completa supressão de emoções. [...] A razão para a supressão das emoções deve ser óbvia. A emoção fica no caminho da ordem e da tranquilidade. É inegavelmente verdadeiro que a emoção já matou mais pessoas na Terra do que qualquer outra causa.

americano, mas ao contrário, transferia-o para uma nova ordem supranacional, emprestava o mito para o Império o qual foi em parte uma reivindicação da multidão. Dessa forma, é possível explicar porque o seriado é capaz de apresentar o não-americano e não-humano como o agente civilizatório mais evoluído. O papel da expansão não era mais baseado na soberania europeia que diferenciava o Eu colonizador e o Outro. Todos estão dentro do Império que cria dentro de si hierarquias e formas de segmentação baseadas na adequação a sua ordem (HARDT; NEGRI, 2000).

3.2.2.1 *Spock* e a Multidão

Spock também indica formas de crítica à própria ordem imperial as quais podemos compreender como vaga-lumes de resistência (DIDI-HUBERMAN, 2011) dentro de uma criação da indústria cultural. Lembramos também que, num primeiro momento, o canal NBC pediu a retirada de *Spock* do seriado, apenas modificando sua ideia após o personagem ter uma grande aceitação por parte dos que assistiam à série. Como afirma Bauman (2012), a cultura traz um paradoxo. Se,por um lado ela é local da transformação histórica, o que aponta para a presença no seriado de um personagem como *Spock,* que critica a ordem, por outro, ela pode agir como um instrumento social de rotinização, o que podemos associar com a sugestão dos dirigentes da NBC acerca da retirada do personagem.

Algumas críticas apresentadas por *Spock*, as quais emergiram muito próximas ao aparecimento do funcionamento imperial, guardam uma relação com a multidão e com possibilidades de transformação ainda atuais. Em *The Way to Eden* (T 03 E 20), por exemplo, *Spock* demonstra ser o único tripulante da *Enterprise* capaz de se aproximar do grupo que procura o planeta perdido. Após a tentativa ineficaz de *Kirk* em conversar com eles, *Spock* pede permissão para lhes dirigir a palavra e se estabelece o seguinte diálogo com um integrante do grupo:

> *SPOCK*: Captain, with your permission
> *KIRK*: By all means.
> *SPOCK*: One.
> *SEVRIN*: We are One.
> *SPOCK*: One is the beginning.[96]

[96] Nossa tradução:
SPOCK: Capitão, com sua permissão.
KIRK: Toda.
SPOCK: Um.
SEVRIN: Nós somos um.
SPOCK: Um é o começo.

Como indicado na introdução, segundo Virno (2002), a multidão parte de um Uno, que são as características genéricas da humanidade, ao invés de instituí-lo numa soberania de poder. Dessa forma, a multidão pode se apresentar como uma pluralidade que permanece como tal na cena pública sem negar o caráter individual dos que a compõe. Quando a fala de *Spock* e *Sevrin* se refere ao Um como o começo deles próprios, é possível associá-lo com a descrição da multidão a qual é capaz de minar a concepção de soberania, inclusive a imperial.

Tal questão fica ainda mais evidente na continuação do diálogo, quando *Kirk*interfere na conversa e *Servin* responde: "We do not recognize Federation regulations nor the existence of hostilities. We recognize no authority save that within ourselves."[97] Hardt e Negri (2009) apontam que a multidão pode ser capaz de criar novas formas de democracia e autorregulação que abolem a noção de soberania por compartilhar um mundo comum. Dessa forma, podemos associar a forma de organização descrita por *Servin* a qual apenas reconhece a autoridade de dentro do grupo como tentativa de criar formas inovadoras de exercício da democracia. Essa questão novamente aproxima o grupo que busca o*Éden* à noção de multidão. A potência transformadora do grupo que procura o *Éden* é apontada numa fala de *Spock* quando ele afirma existirem muitas pessoas que se sentem desconfortáveis com a civilização em que vivem:

> There are many who are uncomfortable with what we have created. It is almost a biological rebellion. A profound revulsion against the planned communities, the programming, the sterilized, artfully balanced atmospheres. They hunger for an Eden where spring comes.[98]

No desenrolar do episódio *The Way to Eden* (T 03 E 20), duas situações poderiam dar a impressão de desmerecimento na busca do grupo se não fossem realizadas algumas observações por *Spock*. A primeira se refere à descoberta de que *Servin* está louco. *Kirk* associa as atitudes do grupo com essa situação médica e recebe a seguinte resposta de *Spock*: "His condition does not affect my interest in the movement. There is no insanity in what they seek."[99] Ao final do episódio, o grupo desembarca num planeta venenoso, o qual, erroneamente, consideravam ser o *Éden*. Após o resgate pela *Enterprise*, *Spock* afirma para

[97] Nossa tradução: Nós não reconhecemos os regulamentos da Federação e nem a existência de hostilidades. Nós não reconhecemos nenhuma autoridade a não ser aquela que vem de nós mesmos.
[98]Nossa tradução: Há muitas pessoas que se sentem desconfortáveis com o que criamos. É quase uma rebelião biológica. A repulsa profunda contra as comunidades planejadas, a programação, as atmosferas esterilizadas e artisticamente equilibradas. Eles têm fome de um Éden, onde a primavera chega.
[99] Nossa tradução: Sua condição não afeta meu interesse pelo grupo. Não há insanidade no que eles procuram.

Galliulin, uma integrante do grupo: "It is my sincere wish that you do not give up your search for Eden. I have no doubt but that you will find it, or make it yourselves.[100]"

Essa aproximação de *Spock* com um grupo de possibilidades tão revolucionárias está inserida na terceira temporada do seriado, juntamente com outros episódios que trazem atitudes de *Spock* diferenciadas das dos outros anos de existência da série. Tais mudanças geraram certo desconforto para o elenco do seriado.Shatner (1993) escreve, em suas memórias, que na terceira temporada foi solicitado em repetidos episódios que o personagem *Spock* se desfizesse de sua ética e de suas crenças.

Quanto ao *The Way to Eden* (T 03 E 20), Shatner descreve *Spock* da seguinte forma: "[...] age como um Jimmy Hendrix intergaláctico, um roqueiro em meio a um bando de pseudo-hippies espaciais.".Por conta dessas posturas atribuídas ao Vulcano, Leonard Nimoy, o ator que interpretava *Spock*,escreveu uma carta ao criador do seriado, Roddenberry, queixando-se de inconsistências em seu personagem. Na carta, o ator relatava: "Meu interesse básico ao contatar os senhores é a preocupação que tenho com a minha própria falta de experiência em interpretar palermas." (NIMOY, 1975. apud: SHATNER, 1993.).

É possível associar as mudanças de comportamento de *Spock*à substituição do produtor exatamente na terceira temporada. Em razão de uma desavença entre Roddenberry e o canal NBC sobre o horário de transmissão de *Star Trek*, o criador do seriado resolveu não mais produzi-lo. Dessa forma, foi contratado o roteirista e produtor Fred Freibeger para fazê-lo.

Podemos compreender que Freibeger observava *Spock*, além de outros personagens, de maneira menos purista que Nimoy ou mesmo que Roddenberry. Com essa maior liberdade dada pelo novo produtor,em alguns episódios da temporada final do seriado, *Spock* apresentou certas condutas que o aproximaram da multidão numa crítica à ordem imperial. Foram pequenas luzes que se destacaram das grandes luzes projetadas pela indústria cultural (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Em *The Mark Of Gideon* (T03 E16), *Spock* critica a forma como a *Frota Estelar* colocou *Kirk* em perigo ao enviá-lo para *Gideon.* No mesmo episódio, ele também faz comentários ácidos contra a maneira operacional da *Frota Estelar* e da *Federação*, assim como sua inaptidão para resolver o sumiço do capitão no planeta em razão da burocracia, como podemos observar no diálogo abaixo:

[100] É meu sincero desejo que você não desista de procurar pelo Éden. Eu tenho certeza que vocês o encontrarão, ou o criarão vocês mesmos.

> *SPOCK*: Lieutenant Uhura, has Starfleet honoured our request with a reply?
> *UHURA*: There has been no response as yet, sir.
> *SPOCK*: Did you advise them the captain's life is at stake?
> *UHURA*: Yes, sir. They insist that the matter must be referred to the Federation.
> *SPOCK*: What department?
> *UHURA*: Bureau of Planetary Treaties.
> *SPOCK*: Contact them directly.
> *UHURA*: I did, Mister Spock. They insist that we must go through Starfleet channels.
> *SULU*: With the captain lost, sir, that's the best they could come up with?
> *SPOCK*: Diplomats and bureaucrats may function differently, but they achieve exactly the same results.[101]

Por fim, *Spock* desobedece às ordens da *Frota Estelar* e desce à *Gideon* para resgatar *Kirk*, que estava aprisionado.

Não é apenas *Spock* que age em desacato às regras da *Federação* na terceira temporada. *Kirk*, em *The Cloud Minders* (T03 E21), entra na cela de uma prisioneira de um país pertencente à *Federação* e abduz um oficial de seu governo para provar a toxicidade de um gás ao qual estava exposta toda uma etnia numa missão que ele qualifica como não oficial. Já em *Turnabout Intruder* (T03 E24), *McCoy* e *Scotty* planejam um motim contra um falso capitão que se apodera do corpo de *Kirk* e do controle da *Enterprise*. A respeito de tal situação, *Scotty* afirma que: "Headquarters has its problems, and we have ours.'[102]Como descreve Shatner (1995, p. 301) sobre a terceira temporada:

> [...] nossos personagens estavam de fato se tornando caricaturas de cartum, que contradiziam seus padrões comportamentais já estabelecidos ao encarnarem uma série de histórias cada vez mais implausíveis. Para Shatner (1995) era improvável que os personagens alterassem seu padrão comportamental, o que fazia com que os episódios que apresentavam tal situação fossem sensivelmente inverossímeis.

Contudo, em ambos os exemplos acima, havia uma justificativa em consonância com os valores imperiais. No caso de *Kirk*, um estado de exceção que afligia uma etnia. No caso de *McCoy* e *Scotty*, a falsa identidade do capitão descaracteriza o motim. *Spock* é o único que

[101]Nossa tradução:
SPOCK: Tenente Uhura, a Frota Estelar honrou o nosso pedido com uma resposta?
UHURA: Não houve nenhuma resposta até agora, senhor.
SPOCK: Será que você avisou-os que a vida do capitão está em jogo?
UHURA: Sim, senhor. Eles insistem que a questão deve ser encaminhada para a Federação.
SPOCK: Que departamento?
UHURA: A agência de Tratados Planetários.
SPOCK: Contate-os imediatamente.
UHURA: Eu fiz, Sr. Spock. Eles insistem que devemos passar pelos canais da Frota Estelar.
SULU: Com o capitão perdido, senhor, isso é o melhor que eles podem fazer?
SPOCK: Diplomatas e burocratas podem funcionar de forma diferente, mas eles atingem exatamente os mesmos resultados.
[102] Nossa tradução: O quartel general tem seus problemas e nós temos os nossos.

age com um motivo que não pode ser justificado pelos valores imperiais e arrisca gerar um conflito planetário para salvar um amigo.

Outro exemplo de *Spock* agindo em contraste com a ordem imperial aparece em *Is There In Truth No Beauty?* (T 3 E 5). Nesse episódio, um embaixador *medusiano*, *Kollos* embarca na *Enterprise*.*Kirk* afirma que embora os *Medusianos* tenham as ideias mais sublimes da galáxia, sua aparência é exatamente o oposto. São tão horríveis que uma olhada para eles gera a loucura num ser humano. Em razão dessa questão, *McCoy* questiona a presença de *Kollos* na nave e recebe a seguinte resposta de *Spock*: "I see, Doctor McCoy, you still subscribe to the outmoded notion, promulgated by your ancient Greeks, that what is good must also be beautiful."[103]

Segundo Negri (2009, p 93), a tradição clássica que estabeleceu uma associação entre a beleza e a bondade trouxe uma concepção eugênica de poder. "En consecuencia, sólo aquel que es bueno y bello, eugenésicamente puro, está legitimado para el mando." Ésta es la dimensión (a la vez la matriz originaria y el dispositivo futuro) del hablar griego enfilosofía."[104]Para o autor, esse princípio antes exclui do que inclui pessoas em suas formas decorrentes de soberania e, portanto, trata-se de uma forma de pensamento que não cria iguais mas que legitima a escravidão. Por isso, uma democracia da multidão deve incluir aquilo que foi deixado de fora: o monstruoso. Nesse sentido, Hardt e Negri (2014, p.253), ensinam que "O conceito de multidão obriga-nos a entrar num mundo no qual só podemos entender a nós mesmos como monstros.".

Dessa forma, quando *Spock* apresenta o princípio grego da associação entre o belo e o bem como algo ultrapassado, ele se aproxima de uma crítica que é pertinente à multidão e sua possibilidade de criar novas formas de democracia contrárias à soberania imperial, controladora, segmentada e hierarquizada.

Ainda no episódio *Is There In Truth No Beauty?*(T 3 E 5), outra quebra de princípio apresentada por *Spock* se associa a possíveis formas de organização da multidão. Ao final do episódio, *Spock* e o embaixador *medusiano*, que tem poderes telepáticos, precisam fazer uma fusão mental para que, com a aplicação do conhecimento de ambos, seja possível salvar a *Enterprise* já que a mesma se encontra perdida na galáxia. *Kollos* utiliza um inovador sistema de navegação, enquanto *Spock* sabe pilotar a nave. *Spock* descreve da seguinte maneira o elo

[103] Nossa tradução: Eu vejo, Doutor McCoy, você ainda se inscreve na noção fora de moda, promulgada pelos gregos antigos, de que o que é bom também deve ser bonito.
[104]Nossa tradução: Em consequência, apenas quem é bom e belo, puro eugenicamente, tem o direito de comandar. Esta é a dimensão (tanto a matriz original e o dispositivo futuro) do falar grego na filosofia.

mental: “A fusion. A mind-link to create a double entity. Each of us would enjoy the knowledge and sensory capabilities of both. We will function as one being.”[105]

Após salvarem a nave, *Kollos* e *Spock* demonstram estar admirados em sentir os conhecimentos e as sensações um do outro. Assim, considerando o ponto de vista de *Kollos*, os personagens se admiram com a forma da comunicação humanoide e também reparam em como é solitário habitar um corpo humanóide:

> How compact your bodies are. And what a variety of senses you have. This thing you call language though, most remarkable. You depend on it for so very much. But is any one of you really its master? But most of all, the aloneness. You are so alone. You live out your lives in this shell of flesh. Self-contained, separate. How lonely you are. How terribly lonely.[106]

Kollos e Spock formam um elo que nos remete à relação de amizade apontada por Agamben (2009, p.90), segundo o qual:

> O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na "mesmidade", um tornar-se outro do mesmo. No ponto em que percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um com-sentir que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo. A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si.

Segundo Hardt e Negri (2009), o projeto revolucionário da multidão deve promover o convívio das diferenças para além do reconhecimento de identidades multiculturais. Nesse sentido, mais adequado do que identidade é o conceito de singularidade. Agamben (1993, p. 67), por sua vez, escreve que o Estado não pode suportar singularidades que se reúnam sem eleger uma identidade que as defina. Nas palavras do autor, “[...] que singularidades constituam comunidade sem reivindicar uma identidade, que alguns homens copertençam sem uma representável condição de pertença (mesmo que sob a forma de um simples pressuposto) - eis o que o Estado não pode de nenhum modo tolerar.”

Podemos considerar que quando *Spock*, definido pela identidade de *vulcano*, e *Kollos*, pela de *medusiano*, realizam sua fusão, eles se tornam um ser que, em sua amizade desubjetivante, desrespeita a identidade necessária para o exercício da soberania imperial, criando um compartilhamento não mediado por alguma de suas instituições tradicionais.

---

[105] Nossa tradução: Uma fusão. Um elo mental criador de uma identidade dupla. Cada um de nós aproveitará o conhecimento e as capacidades sensoriais de ambos. Nós funcionaremos como apenas um ser.

[106] Nossa tradução: Como seus corpos são compactos. E quantas variedade de sentidos vocês têm. Isto que vocês chamam de linguagem, muito impressionante. Vocês dependem tanto disso. Mas existe alguém que realmente a domina? Mas, o antes de tudo, a solidão. Vocês são tão sozinhos. Vocês vivem suas vidas nessas conchas de carne. Contidos em si próprios, separados. Quão solitários vocês são. Que solidão terrível.

Assemelham-se às instituições irregulares da multidão propostas por Hardt e Negri (2009) as quais, ao invés de formarem identidades, são constituídas por singularidades e permanecem num constante fluxo.

É provável que, por essa razão, o capitão *Kirk*, defensor da ordem da *Federação*, da soberania e de qual seja a necessidade de identidades, peça rapidamente que seja desfeito o elo:

> *KIRK*: Ambassador, you must dissolve the link.
> *SPOCK*: So soon?
> *KIRK:* There must be no delay.
> *SPOCK*: You're a wise Captain.[107]

Embora*Spock* e *Kollos* tenham que rapidamente retornar cada um à sua identidade por ordens do Capitão, a apresentação de uma união de duas singularidades não mediada por identidades e formas de soberania traz à tona possibilidades de convívio que podem ser a base de uma democracia da multidão.

No item seguinte, observarmos como as atitudes dos personagens em *Star Trek* possibilitam aproximações que denotam os desejos de mudança da multidão na década de 60. Com o fim do imperialismo e com uma maior cooperação global, o seriado acaba entrando em sintonia com a reposta do capital: a ordem imperial.

3.3 CARACTERÍSTICAS DO IMPÉRIO EM *STAR TREK*

3.3.1 Império versus imperialismo

Hardt e Negri (2000) afirmam que, com a constituição do Império, a soberania dos Estados-nação entrou em declínio. Na fase anterior, a prática moderna do imperialismo europeu pressupunha que a soberania dos Estados-nação fosse estendida para além de seus territórios. As fronteiras dos Estados-nação delimitam os centros que exerciam poder sobre as colônias. Nas palavras dos autores:

> O imperialismo era, na realidade, uma extensão da soberania dos Estados-nação europeus para além de suas fronteiras. Finalmente, quase todos os territórios

[107]Nossa tradução:
KIRK: Embaixador, você deve dissolver a ligação.
SPOCK: Tão rápido?
KIRK: Não deve haver atraso.
SPOCK: Você é sábio, Capitão.[107]

> existentes puderam ser parcelados e o mapa mundial pode ser codificado em cores europeias: vermelho para territórios britânicos, azul para franceses, verde para portugueses. Onde quer que deitasse raízes, a soberania moderna construía um Leviatã que cobria como um arco seu domínio social e impunha fronteiras territoriais hierárquicas, para fiscalizar a pureza de sua identidade e para excluir tudo o que representasse o outro. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 12)

No Império, uma nova espécie de soberania toma forma e tende a negar as posturas imperialistas. Para responder ao desejo de superação do imperialismo e a fim de manter intactas as relações de propriedade, o Império contemporâneo uniu o poder econômico das corporações transnacionais ao poder político. Além disso, a competição entre as potências imperialistas foi substituída pela ideia de um poder que está acima delas, organizando-as numa estrutura unitária e tratando-as dentro de uma noção pós-colonial e pós-imperialista (HARDT; NEGRI, 2000). Dessa forma, a soberania dos Estados-nação perdeu espaço para um novo modelo de soberania disposta em escala global.

Em *Star Trek* também é possível observar uma clara crítica ao imperialismo. Em *The Savage Curtain* (T03 E22), por exemplo, uma raça alienígena habitante de *Excalbia* elaboraum desafio no qual *Kirk* e *Spock* são colocados para lutar junto e contra figuras históricas de seus planetas. Dessa forma, *Kirk* e *Spock* formam uma equipe juntamente com o presidente Abraham Lincoln, conhecido por sua postura contrária àescravidão, e *Surak*, o criador da filosofia pacifista *vulcana*. Contra eles, lutam inimigos descritos da seguinte forma:

> Genghis Khan, for one. And Colonel Green, who led a genocidal war early in the 21st century on Earth. Zora, who experimented with the body chemistry of subject tribes on Tiburon. Kahless the Unforgettable, the Klingon who set the pattern for his planet's tyrannies."[108]

Embora o alienígena se refira aos dois grupos como bons e maus, respectivamente, a divisão dos personagens históricos indica que se trata de uma luta entre defensores dos valores imperiais, como a paz e a inclusão, contra líderes das antigas lutas imperialistas. Ao final, *Kirk* e *Spock* vencem a luta e afirmam para o alienígena que a diferença entre as duas filosofias está no fato de que enquanto o outro grupo queria poder, eles lutavam pela vida dos tripulantes da *Enterprise*. Obviamente no seriado, assim como no Império, os supostos estados de emergência, que se mostram constantes, são utilizados para legitimar a imposição violenta da ordem.

[108] Genghis Khan, por exemplo. E o coronel Green, que liderou uma guerra genocida no início do século 21 na Terra. Zora, que sujeitou tribos a experiências químicas nos seus corpos em Tiburon. Kahless the Unforgettable, o Klingon que estabeleceu o padrão para tiranias de seu planeta.

A mesma divisão pode ser observada no episódio *Mirror Mirror* (T02 E04) no qual alguns tripulantes são transportados para um universo paralelo. Nesse universo, a *Federação* assume uma postura imperialista e pretende subjugar toda a galáxia. Os cenários da*Enterprise* imperialista foram pouco iluminados de forma que contrastassem com os ambientes da nave original. Sarantakes (2005, p. 83) escreve o seguinte sobre a Federação às avessas:

> The empire is thus an example of the imperial domination that so many great powers exercised over peripheral lands – it represents everything that the Federation is not. The lighting of the scenes also helps to communicate the message: The anti-Enterprise is a dark, poorly lit place, whereas scenes aboard the original Starship are much brighter.[109]

Além disso, a concepção de um poder ilimitado que pretende se impor sobre as pessoas e conquistar a galáxia é diversas vezes combatido pela *Enterprise*. Em algunsepisódios um único ser encarna um inimigo que deseja assumir tal condição, o que lembra a figura do Leviatã de Hobbes (2003).

Segundo Hardt e Negri (2000), enquanto a soberania europeia baseava-se na ideia da transcendência, ou seja, o poder era exercido por uma autoridade que se colocava acima do resto da sociedade, no Império a soberania é exercida de forma imanente, o controle se dá em todas as camadas sociais. Nesse sentido, em consonância com a negação das formas de soberania transcendentais, o seriado apresenta os candidatos a "leviatãs" como inimigos a serem combatidos.

Dessa forma, em *Where No Man Has Gone Before* (T1 E2) um campo de força concede fortes poderes a dois tripulantes da nave: o *Tenente-comandante Gary Mitchell* e a psiquiatra *Dr. Elizabeth Dehner*. Ambos tornam-se uma ameaça e acabam morrendo ao final do episódio.

Ainda na primeira temporada, em*Charlie X* (T 1 E 8), C*harlie Evans*, um adolescente que foi criado por uma raça extraterrestre, os *Thasianos*, a qual lhe concedeu enormes poderes psíquicos, embarca na *Enterprise*. *Charlie* começa a impor seus poderes aos tripulantes da nave e acaba tendo que ser devolvido aos *Thasianos*, pois se revela como uma grande uma ameaça para a *Enterprise*.

No episódio *And The Children Shall Lead* (T 03 E 04), crianças que são portadoras e seguidoras de uma entidade transcendental, *Gorgan*, capaz de manipular a mente alheia e que

[109]Nossa tradução: O império é um exemplo de dominação imperial que exerce grande poder sobre terras periféricas – ele representa tudo o que a Federação não é. A luz da cena também ajuda a comunicar a mensagem: A anti-enterprise é escura, pobre, diminuída enquanto que os cenários a bordo da nave original são muito mais brilhantes.

pretende dominar o universo aniquilando seus inimigos, embarcam na *Enterprise*. *Spock* afirma que sem seguidores o mal não pode se espalhar. *Kirk* consegue retirar as crianças do domínio de *Gorgan* e ele se torna inócuo.

Em *Whom Gods Destroy* (T 03 E 04), *Kirk* enfrenta um ex-capitão da *Frota Estelar*, *Garth,* que acometido de loucura deixou-se apoderar pelo desejo de conquistar o universo. O ex-capitão, em alusão às práticas imperialistas, afirma que Cesar, Napoleão e Hitler falharam, mas que ele será bem sucedido.

Kirk, novamente fazendo referência à chegada de uma ordem pacífica, afirma que os tempos de guerra estão superados e contrasta os desejos de *Garth* com a *Federação* a qual permite a união ao invés da guerra. Assim como o Império utiliza a paz para justificar seu controle, *Kirk* utiliza a chegada a uma era pacífica para legitimar a *Federação*. Abaixo, descrevemos sua fala:

> I agree there was a time when war was necessary, and you were our greatest warrior. I studied your victory at Axanar when I was a cadet. In fact it's still required reading at the Academy. Very well. But my first visit to Axanar was as a new fledged cadet on a peace mission. They were humanitarians and statesmen, and they had a dream. A dream that became a reality and spread throughout the stars, a dream that made Mister Spock and me brothers.[110]

Hardt e Negri (2000) afirmam que a noção de antiga ordem internacional europeia baseada na soberania do Estado-Nação e a sua crise inerente podem ser datadas desde o tempo das guerras napoleônicas. Além disso, os autores apresentam o surgimento das Nações Unidas após a Segunda Guerra Mundial como um meio termo entre a antiga ordem e a sua evolução para as estruturas globais:

> De um lado, toda a estrutura conceitual da ONU baseia-se no reconhecimento e na legitimação da soberania de Estados individuais, e está portanto firmemente assentada no velho alicerce do direito internacional definido por pactos e tratados. De um outro lado, entretanto, esse processo de legitimação só é eficaz na medida em que transfere direito soberano para um verdadeiro centro supranacional. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 23)

Hardt e Negri (2000) escrevem que posteriormente, diferente do momento de criação da ONU, o Império não mais concentra sua atenção em dinâmicas que legitimam a sua

[110]Nossa tradução: Eu concordo que houve um momento no qual a guerra era necessária, e você era um grande guerreiro. Eu estudei sua vitória em Axanar quando era cadete. Na verdade, ainda é uma leitura obrigatória na academia. Muito bem. Mas, minha primeira visita em Axanar como cadete em formação foi numa missão pacífica. Eles eram humanitários e estadistas, ele tinham um sonho. Um sonho que virou realidade e se espalhou pelas estrelas, um sonho que fez eu e o senhor Spock irmãos.

atuação, agindo apenas comose sua legitimidade já estivesse constituída. Todos os conflitos que aparecem no globo acabam por demandar uma maior autoridade central que faz necessária uma ordem supranacional. O Império, em resposta aos desejos de unificação global da multidão, não é formado com base na força, mas na capacidade de mostrar a força a serviço da paz. Tal funcionamento do Império se associa fortemente com a resposta dada por *Kirk* a *Garth* sobre a chegada a uma ordem pacífica.

Hardt e Negri (2014) afirmam que o declínio de poder das soberanias nacionais, o qual é observado na fase imperial, não significa que os Estados-nação perderam importância na configuração da ordem global, mas sim, que foram reposicionados abaixo de uma soberania supranacional. (HARDT; NEGRI, 2014). No mesmo sentido,Sassen (2003)afirma que os Estados-nação modificaram sua participação na política global a partir do crescimento da autoridade de instituições não-estatais. "My argument is that we are seeing the incipient formation of a type of authority and a state practice that entail a partial denationalizing ofwhat had been constructed historically as national, including the exclusive territorial authority of the state.[111]" (SASSEN, 2003 p. 242).

Também é possível averiguar um declínio da soberania dos Estados-nação e dos processos de criação de uma estrutura unitária nas organizações políticas que o seriado *Star Trek* apresenta ao encenar o futuro. Acreditamos que aparecem nessas organizações de *Star Trek* afirmações consonantes com as tendências geopolíticas abraçadas pelos Estados Unidos da América no final da década de 60 que, por sua vez, apresenta os desejos de unificação global da multidão. Dessa forma, podemos extrair novamente do seriado a presença do questionamento da ordem estabelecida naquele momento, leitura que reaviva tal objeto e o torna apto para a utilização pela história materialista numa luta em favor dos oprimidos como defende Benjamin (1987).

O episódio *Tomorrow is Yesterday* (T01 E19), transmitido em 26 de janeiro de 1967 e escrito por Dorothy C. Fontana, apresenta um embate muito claro entre a antiga ordem imperialista e as novas possibilidades para a ordem mundial trazidas pela multidão. No episódio, a nave *Enterprise* é atirada de volta no tempo em razão de um acidente e para na órbita da Terra no ano de 1969, próximo à data de exibição do seriado. A base aérea de Nebraska detecta a presença da nave e envia um caça para interceptá-la. O capitão da *Enterprise*, *Kirk*, manda acionar um raio trator com o intuito de parar o caça. O avião não

[111] Nossa tradução: Meu argumento (Sassen 2003) é que nós estamos vendo a formação incipiente de um tipo de autoridade e uma prática de Estado que implica uma desnacionalização parcial do que tinha sido construído historicamente como nacional, incluindo a autoridade territorial exclusiva do Estado.

aguenta o empuxo e acaba sendo destruído. Seu piloto, *John Christopher*, é teletransportado para dentro da *Enterprise*. Num primeiro diálogo entre *Christopher* e *Kirk* é possível observar muito claramente características referentes à nova soberania imperial contemporânea.

Christopher, dentro da *Enterprise*,tenta entender o que está vendo a partir de seus paradigmas políticos e interpela *Kirk* se é a marinha americana que comanda a *Enterprise*:

> *CHRISTOPHER*: I see. Did the Navy
> *KIRK*: We're a combined service, Captain. Our authority is the United Earth Space Probe Agency.
> *CHRISTOPHER*: United Earth?
> *KIRK*: This is very difficult to explain. We're from your future. A time warp placed us here. It was an accident.[112]

Entendemos que a imagem de um futuro no qual existirá uma organização chamada de União Terrestre apresenta uma crítica ao imperialismo moderno, associada à queda da soberania dos Estados-nação e a um desejo de integração mundial. As revoltas que se colocavam contra o imperialismo e o nacionalismo são assim descritas por Hardt e Negri (2000, p.61-62):

> Nesses eventos a humanidade parecia, por um instante mágico, estar unida num desejo comum de libertação, e tínhamos a impressão de enxergar, de relance, um futuro em que os modernos mecanismos de dominação seriam, de vez por todas, destruídos As massas revoltadas, seu desejo de libertação, suas experiências com a construção de alternativas e suas instâncias de poder constituinte apontaram, em seus melhores momentos, para a internacionalização e globalização das relações, para além das divisões de mando nacional, colonial e imperial.

Assim, a união global futurística apresentada por *Star Trek* permite observar a presença dos desejos da multidão contra a organização capitalista imperialista. Acreditamos que essa concepção da Terra Unida permite, ainda que dentro dos holofotes da indústria cultural, a observação daquilo que Didi-Huberman (2011) chama de resistência contra o capital. Por outro lado, *Star Trek* apresenta a Terra Unida sob o comando da *Federação*, uma soberania que apresenta características do Império, uma reorganização do capital que se coloca contra as atuais forças transformadoras da multidão. Como afirma Buck-Morss (2000, p. XIV), em um mundo que é organizado pelo capital global,o qual está liberto das restrições

[112]Nossa tradução:
CHRISTOPHER: Entendo. São da Marinha?
KIRK: Nós somos um serviço combinado, capitão. A nossa autoridade é a Agência de Exploração Espacial da Terra Unida.
CHRISTOPHER: Terra Unida?
KIRK: Isto é muito difícil de explicar. Somos do seu futuro. Um túnel do tempo nos colocou aqui. Foi um acidente.

políticas, as catástrofes não irão desaparecer e, além disso, não será possível indicar os responsavéis por elas.

Um contraste entre a organização internacional moderna baseada na soberania dos Estados-nação e na soberania de escala global também pode ser observada no episódio *The Squire of Gothos* (T01 E17) escrito por Paul Schneider e dirigido por Don McDougall. A nave *Enterprise* viaja com a missão de levar mantimentos à colônia *Beta VI*.Ao se aproximarem de um planeta desconhecido, os tripulantes *Sulu* e *Kirk* desaparecem da nave e são levados para a superfície do planeta por uma força invisível. Três oficiais vão resgatar os dois tripulantes desaparecidos:*DeSalle*, *Jaeger* e *Dr. McCoy*.

Quando chegam ao planeta, encontram *Kirk* e *Sulu* no castelo de um ser alienígena que tinha o poder de alterar a matéria e a energia a sua volta, criando o mundo que quisesse. Este ser denominava a si próprio de *General Trelane* e era um grande admirador da humanidade. No entanto, como seu planeta estava a novecentos anos luz distante da Terra, ele observava o passado humano. *Trelane* tinha estátuas de grandes conquistadores como Napoleão e Alexandre Magno em sua sala de estar. Ele pede para *Kirk* contar sobre suas campanhas, batalhas e missões de conquistas. *Kirk* afirma que as suas missões são pacíficas, não de conquista; apenas lutam quando não há escolha. *Kirk* novamente traz a justificativa da paz para embasar o controle que a *Federação* exerce pela galáxia. Trelane começa a observar, em razão dos nomes, a nacionalidade de alguns oficiais da *Enterprise* que estão presentes. Ao falar de *DeSalle*, francês, ele afirma admirar muito Napoleão. Ao se referir à *Jeager*, alemão, cita um verso militar germânico. Os oficiais, por sua vez, demonstram não valorizar essas identidades da mesma forma que *Trelane*. Hardt e Negri (2009, e-book) afirmam que:

> In the long battles against the institutions that corrupt the common, such as the family, the corporation, **and the nation**, we will spill no end of tears, but still we laugh. And in the struggles against capitalist exploitation, the rule of property, and the destroyers of the common through public and private control, we will suffer terribly, but still we laugh with joy.[113](Grifo nosso).

Como podemos observar, mais uma vez, o seriado aponta para o desejo de superação dos nacionalismos provindos da revoltas da multidão na década de 60, mas que ainda ecoam atualmente uma vez que os Estados-nação passaram a ser instrumentos do Império.

[113] Nossa tradução: Nas longas batalhas contra as instituições que corrompem o comum, tais como a família, a corporação, e a nação, vamos derramar lágrimas sem fim, mas ainda iremos rir. E nas lutas contra a exploração capitalista, as regras da propriedade e as dores destruidoras do comum através do controle público e privado, vamos sofrer terrivelmente, mas ainda riremos com alegria.

3.3.2 Suspensão da História

Em *Space Seed* (E22 T01), escrito por Gene L. Coon e Carey, é novamente perceptível o contraste entre a nova forma de soberania global e o imperialismo. A *Enterprise* encontra uma antiga nave espacial humana da *Classe DY-100* perdida no espaço. A embarcação data da década de 90, ou seja, vem do passado para os personagens do seriado, embora para os telespectadores que o assistem na década de 60, seja de seu futuro.

Em uma fala lamentosa, o oficial *Spock* explica que os meados da década de 90 foram marcados pela última Guerra Mundial, também chamada de as *Guerras Eugênicas*, ocorrida em uma tentativa terrestre de aprimorar a raça humana. *Dr. McCoy* corrige Spock de maneira irritada e ofendida afirmando que essa não foi uma tentativa de toda a Terra, mas apenas de um grupo de cientistas ambiciosos. Na sequência, *Dr. McCoy* começa a insinuar semelhanças entre os tais cientistas e a dedicação à lógica praticada por *Spock*. O *CapitãoKirk* ordena que os oficiais parem esta conversa que poderia levar a uma discussão.

Podemos constatar que o seriado cria um futuro para o final do século XX em consonância com a ordem imperialista que marcou as duas guerras mundiais ocorridas nesse mesmo século: a Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918 e a Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945. O uso da eugenia em seres humanos também é uma clara referência a tais conflitos. *Spock* se refere ao final do século XX como um período à beira da idade das trevas no qual populações inteiras eram exterminadas. Dessa forma, o seriado prevê consequências danosas para a permanência da antiga ordem moderna.

Na sequência do episódio, os oficiais *Kirk, McCoy, Scotty* e *McGivers* descem até a antiga espaçonave, chamada de *SS Botany Bay* e descobrem que ela levava passageiros do século XX mantidos vivos por criogenia. Com a chegada dos tripulantes da *Enterprise*, um processo automático se inicia, despertando um dos passageiros adormecidos:*Khan Noonien Singh*.

Khan havia sido líder de um grupo de soldados superpoderosos provindos das experiências genéticas que acabaram tomando o poder de quarenta Estados-nação e que, depois de algum tempo, começaram a brigar entre si. *Kirk* afirma que o exército formado por tais soldados era um grupo de Alexandres e Napoleões, comparando suas conquistas com antigas guerras. Além disso, o nome *Khan* também é uma referência às vitórias militares do imperador mongol Gengis Khan. Um dos tripulantes que participou da exploração à *SS Botany Bay*, *McGivers*, era uma historiadora em cujo quarto mantinha a estátua de um general

romano e uma pintura de Napoleão. *McGivers* se apaixona por *Khan* e acaba tendo um relacionamento afetivo com ele.

Star Trek coloca todas essas referências históricas como exemplos da antiga humanidade violenta geradora de guerras existentes antes da chegada de uma nova ordem pacífica sobre a terra. Nesse sentido, Hardt e Negri (2000, p. 14) escrevem que o Império se apresenta como um regime que suspende a história:

> [...] o conceito de Império apresenta-se não como um regime histórico nascido da conquista, e sim como uma ordem que na realidade suspende a história e dessa forma determina, pela eternidade, o estado de coisas existente. Do ponto de vista do Império, é assim que as coisas serão hoje e sempre – e assim sempre deveriam ter sido. Dito de outra forma, o Império se apresenta, em seu modo de governo, não como um momento transitório no desenrolar da História, mas como um regime sem fronteiras temporais, e, nesse sentido, fora da História, ou no fim da História.

Star Trek, nesse episódio, repete a noção da ordem imperial história humana. De um lado, mostra como um único período todo o passado sangrento anterior à construção de uma nova organização social. Do outro lado, apresenta a humanidade unida pacificamente após o aparecimento de tal arranjo. Tanto a ordem do Império quanto o futuro apresentado pelo seriado apresentam uma concepção na qual a história é suspensa num período de paz. O processo "evolutivo" da humanidade, que culmina numa ordem pacífica, é apresentado pelo seriado como sendo um padrão que é seguido pelos outros planetas da galáxia, o que intensifica sua noção de universalidade.[114]

O episódio *The City on the Edge of Forever* (E28 T01) também apresenta a história dividida pelo aparecimento de uma organização colocada acima dos Estados-nação que promove a unificação da humanidade pelo viés da paz a qual associamos com os desejos da multidão e o seu uso pelo Império. Além disso, o episódio apresenta a Segunda Guerra Mundial como uma trajetória necessária para a chegada ao período pacífico.

O *CapitãoKirk*, *Dr. McCoy* e *Spock* viajam no tempo e param em Nova Iorque no período da recessão americana da década de 1930. Lá, *Kirk* conhece uma ativista anti-guerra chamada *Edith Keeler* e se apaixona por ela. No entanto, *Spock* descobre que a chegada dos tripulantes da *Enterprise* promoveu uma mudança no curso da história. *Edith Keeler*, que

[114] Em *Spock´s Brain* (T3 E1), os tripulantes precisam identificar entre três planetas do sistema Sigma Draconis, qual deles teria tecnologia suficiente para ter extraído o cérebro de Spock e manter o seu corpo vivo. Todos os três planetas apresentam níveis de desenvolvimento paralelos aos períodos históricos da Terra, pré-história, início da modernidade e o futuro do ano de 2030. Em *Wink Of An Eye* (T03 E11), Spock afirma que o planeta que eles estão visitando está na escala sete de industrialização. Ou seja, existe uma classificação já estabelecida para a evolução o que indica existir uma repetição no desenvolvimento planetário. Já em *Bread e Circuses* (T2 E25), Kirk chega a citar uma lei de desenvolvimento social planetário paralelo, chamada de Lei de Hodgkins.

deveria morrer num acidente de trânsito, acaba sendo salva. Ao longo de sua vida, *Keeler* funda uma organização pacifista que atrasa em dois anos a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Em razão da demora americana, os nazistas criam primeiro a bomba atômica e dominam o globo. Dessa forma, *Spock* afirma que *Keeler* deve ser deixada morrer.

Kirk, ao tomar conhecimento da situação, afirma que *Keeler* estava certa, pois a paz era o caminho. Contudo, *Spock* complementa que ela estava certa no momento errado. O capitão entra num dilema e ao final decide não salvar sua amada do acidente mortal para manter a história em seu curso.

Segundo Weil e Wolfe (2002) o episódio *The City on the Edge of Forever*é constantemente ranqueado como um dos preferidos pelos fãs. O escritor Harlan Ellison, a quem o roteiro de *The City on the Edge of Forever* é creditado, escreveu um livro chamado de *The City on the Edge of Forever: The Original Teleplay that Became the Classic Star Trek Episode* no qual expõe o seu roteiro original e apresenta suas discordâncias com o criador do seriado, Gene Ronddenberry, quanto às alterações realizadas em seu texto. Depois de observarvários escritores[115] alterarem sua história, Ellison cogitou utilizar um nome fictício para constar nos créditos de autoria.

Depois de ser ameaçado por Ronddenberry, o autor desistiu de seu intento. Referindo-se ao episódio, o autor assim o descreve:

> I tried to take my name off it and put on my pseudonym Cordwainer Bird – which everyone in the industry knew, was Ellison behind this crippled thing saying it ain´t my work [...]but Gene called me and made it clear he´d blackball me in the industry if I tried to humiliate him like that; and I went for okeydoke. I let my name stay on it(ELLISON, 2014, e-book).[116]

Após o roteiro inicial de Ellison ter ganhado o prêmio *Writers Guild of America Award*, Ronddenberry, em entrevista, afirmou que a gravação do roteiro em seu primeiro formato demandaria um custo muito alto o que justificava a necessidade de ser reescrito. Além disso, Ronddenberry expressou que Ellison criou certas distorções nas atitudes dos personagens como, por exemplo, a comercialização de drogas realizada pelo engenheiro *Scotty*:

---

[115] São esses escritores: Steven W. Carabatsos, Gene L. Coon, D. C. Fontana e Gene Roddenberry.

[116]Nossa tradução: Eu tentei tirar o meu nome e colocar o meu pseudônimo Cordwainer Bird - já que todos na indústria sabiam que estaria por trás desse enigma Ellison dizendo: não é o meu trabalho [...]mas Gene me ligou e deixou claro que ele me chantagearia na indústria se eu tentasse humilhá-lo assim; e eu fui para o "tudo bem". Eu deixei o meu nome ficar nele.

> He had my Scotty dealing in interplanetary drugs and things like that! Also,he wrote it so it would have cost $222,000 more than I had to spend. He just wrote huge crowd scenes and all sorts of things. I tried to get him to change it and he wouldn´t, so I rewrote it(RONDDENBERRY apud: ELLISON, 2014, e-book).[117]

Ellison se defendeu afirmando que em nenhum trecho de seu roteiro colocou *Scotty* vendendo drogas. Além disso, ele entendia que, durante muitos anos, o criador de *Star Trek* o caracterizou erroneamente como um autor genial mas indisciplinado, que cometeu muitos erros no roteiro de *The City on the Edge of Forever*. Ellison também acusa Ronddenberry de seguir um comportamento pelo qual tentava creditar a si próprio tudo o que havia de bem sucedido no seriado e apontava a culpa para os seus roteiristas do que havia de equivocado(ELLISON, 2014).

Weil eWolfe (2002) escreveram que a maior diferença entre o texto original e o utilizado no episódio reside na personagem *Edith Keeler*. Segundo o roteiro original, ela seria uma assistente social defensora de uma filosofia pacifista. Já no episódio gravado, ela era umaliderança do movimento pacifista. Para os autores, tal modificação ia contra a visão política de Ellison, pois realizava uma crítica aos movimentos pacifistas relativos à Guerra do Vietnã, ocorrida no contexto de produção do seriado.

Discordamos de Weil e Wolfe nesse ponto. Acreditamos que a mudança da profissão de *Keeler* não altera o sentido político do seriado. No roteiro original, ao invés de *Spock* saber com certeza de que forma a sobrevivência de *Keeler* alteraria a história, ele apenas sugere duas possibilidades. A primeira seria a de *Keeler* gerar um filho que se tornaria um ditador. A outra, levava em conta a sua filosofia pacifista que, se fosse divulgada, poderia atrasar a entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial e alterar o resultado do conflito:

> [...] in a few years this planet will have a war, a great war. What if her philosophy spread, and it kept America out of the war for a mere two years longer... and in that time Germany perfected its atomic weapons? The outcome of the war would be reversed(ELLISON, 2014, e-book).[118]

[117] Nossa tradução: Ele tinha o meu Scotty lidando com drogas interplanetárias e coisas assim! Além disso, ele escreveu de uma maneira que teria custado 222.000 dólares a mais do que eu tinha para gastar. Ele escreveu cenas com multidões enormes e todos os tipos de coisas. Tentei fazê-lo mudar e ele não quis, então eu reescrevi.

[118]Nossa tradução: [...] em poucos anos, este planeta terá uma guerra, uma grande guerra. E se a sua filosofia se propagar e mantiver a América fora da guerra por apenas dois anos a mais... E se nesse tempo Alemanha aperfeiçoar as armas atômicas? O resultado da guerra seria invertido.

Dessa forma, é o próprio Ellison que cria a possibilidade de *Keeler*, por sua tendência pacifista, atrasar a entrada dos Estados Unidos da América no conflito mundial. O fato de ela ser uma militante dos movimentos ou de apenas ter uma filosofia pacifista não altera o sentido da crítica sobre as consequências danosas a que os movimentos contra a Guerra do Vietnã poderiam levar. A militância de *Keeler* pode, no máximo, deixar a crítica mais direta.

Para nós é importante observar que, tanto no roteiro original quanto no roteiro alterado pela equipe de Ronddenberry, a forma de compreender a paz, a guerra e a história humana é muito semelhante à da ordem imperial. Como já observamos, segundo Hardt e Negri (2000), o Império é formado na capacidade de mostrar a força a serviço da paz, de demonstrar a necessidade de uma ordem supranacional que garanta a resolução dos conflitos entre os Estados-nação.

Em outras palavras, as guerras são justificadas em nome da paz, da manutenção da ordem. Além disso, a ordem imperial suspende a história. Ela não se apresenta como um período transitório, mas com um regime sem fronteiras no tempo, fora da história ou no fim dela. "Finalmente, apesar de a prática do Império banhar-se continuadamente em sangue, o conceito de Império é sempre dedicado à paz – uma paz perpétua e universal fora da História." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 15).

O Episódio *The City on the Edge of Forever* e o seu roteiro original partilham todas essas características. Tanto o impedimento de *Keeler* em ampliar seus ideais pacíficos quanto à necessária entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial são justificados pela ordem pacífica vindoura que não será apenas mais um período histórico, e sim, o destino final da humanidade. Segundo o seriado, é legítimo banhar-se em sangue desde que isso aconteça em nome da ordem mundial e da paz. Ordem que justifica não só a guerra presente, mas também as guerras do passado, pois ela se coloca fora da história. Embora não utilize o conceito de soberania imperial, Franklin (1994, p.29), estuda este episódio sob o contexto da Guerra do Vietnã e o descreve da seguinte maneira:

> The episode projected the view that sometimes it is necessary to engage in ugly, distasteful action, such as waging remorseless warfare against evil expansionist forces like Nazi Germany or the Communist empire attempting to take over Indochina, even doing away with well‑intentioned, attractive people who stand in the way of such historical necessity. […] had suggested that the Vietnam War was merely an unpleasant necessity on the way to the future dramatized by Star Trek[119]

[119]Nossa tradução: O episódio projetou a visão de que às vezes é necessário se envolver em ações feias e de mau gosto, por exemplo, travar uma guerra implacável contra as forças expansionistas do mal como a Alemanha nazista ou o império comunista que tenta anexar a Indochina, ou até mesmo acabar com os bem-intencionados,

Concordamos com a afirmação de Franklin sobre a visão que o episódio projeta. Acreditamos, contudo,que *The City on the Edge of Forever* (E28 T01), bem como todo o seriado, não se limita a defender ações de combate referentes à Guerra do Vietnã. *Star Trek* está envolvido em uma questão maior que se refere a uma nova forma de pensar a organização global naquele momento, o Império. Por isso, o seriado se refere a um momento histórico distante da Guerra Fria. Na verdade, a concepção universal de valores do Império pretende que ele esteja apto a rever a totalidade da história humana. Temos, nesse sentido, uma lógica messiânica.

Por um lado, o episódio demonstra uma afirmação condizente com o Império e dessa forma reafirma o poder do capital sobre a sociedade, funcionando dentro do que é descrito por Adorno e Horkheimer (1985) sobre a indústria cultural. Por outro, se é apresentada uma vontade de mudança no que tange à soberania moderna, é por que existe o questionamento por parte da multidão. A concepção de história materialista de Benjamin (1987) afirma que esses elementos são valiosos por denotarem a luta contra o capital e por negarem sua vitória completa.

Juliano (2003, p. 6) afirma em sua reflexão sobre a indústria cultural que: "Há nos objetos artísticos um movimento histórico da sociedade, tratá-los em separado da história política é esvaziá-los de poder de força de interferência [...]". Por isso, é imprescindível que consideremos o contexto histórico em que o funcionamento imperial era corroborado pelo seriado: um momento no qual era necessário corresponder aos desejos emancipadores da multidão contra o imperialismo. Dessa forma, ao ser colocada na trilha histórica, podemos observar na narrativa a constatação da existência de lutas da multidão no processo histórico.

No episódio *A Taste of Armageddon* (E 23 T 10), escrito por Robert Hamner e Gene L. Coon, aparece um organismo interplanetário cujas características metaforizam e alargam os desejos da multidão na superação de sua divisão imposta pelo nacionalismo e o imperialismo. Além disso, o funcionamento de tal organismo ressalta outros elementos da ordem imperial como veremos no item seguinte.

---

as pessoas atraentes que se interpõem no caminho de tal necessidade histórica. [...] sugere que a Guerra do Vietnã era meramente um meio necessário e desagradável no caminho para o futuro dramatizado por Star Trek.

3.3.3 Valores universais e a intervenção

Hardt e Negri (2000) utilizam o Império Romano para explicar como o conceito de Império uniu categorias jurídicas a valores éticos. Segundo os autores, qualquer sistema jurídico cristaliza um conjunto de valores específicos, já que a ética faz parte da fundamentação jurídica. A tradição romana de direito imperial, no entanto, levou ao extremo essa coincidência, pois coloca como universal seu modelo ético-jurídico: "no império há paz, no império há garantia de justiça para todos." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 28). A concepção romana envolve duas tendências. A primeira, afirma que a ordem imperial deve envolver a totalidade do espaço; a segunda, a totalidade do tempo. Dessa forma, a organização do Império e seus valores devem se propagar para todo o lugar e para todo o sempre.

Para Hardt e Negri (2000), a noção de direito da pós-modernidade[120] deve ser entendida dentro do conceito romano de Império. Uma prova dessa situação é o reaparecimento da ideia de *bellum justum* (Guerra Justa) segundo a qual uma guerra pode ser travada por uma razão ética. Uma prática contemporânea herdeira dessa concepção pode ser observada no chamado direito de intervenção. Nascida na carta criadora da Liga das Nações, ela permitia que os governantes mundiais interviessem dentro de territórios fora de sua soberania para garantir o cumprimento de tratados internacionais, promovendo a paz. No contexto da ONU, o direito de intervenção é usado até mesmo na ausência de tratados. "Agora as autoridades supranacionais que estão legitimadas não por direito, mas por consenso intervêm em nome de qualquer espécie de trivial emergência e princípios éticos superiores." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 35-36). Dessa forma, estaríamos observando uma ordem que age globalmente em nome de uma ética supostamente universal.

É necessário observar algumas particularidades no funcionamento dessa ordem contemporânea e suas intervenções. Essa ordem não se coloca como algo legalmente e formalmente constituída. Ao contrário, ela aparece a partir do consenso internacional sobre a necessidade de serem resolvidos os conflitos existentes. Assim, uma necessidade do Império é aumentar os consensos que dão apoio ao seu poder (HARDT; NEGRI, 2000). Uma maneira de conseguir os consensos é garantindo que sua ação política compartilhe valores com outras formas de comunicação, entre elas a indústria cultural.

[120] Hardt e Negri (2009) utilizam do conceito de pós-modernidade para enfatizar o aparecimento de novas condições globais, como a hegemonia do modelo de produção imaterial e o declínio das autoridades nacionais.

> A legitimação da máquina imperial nasceu em pelo menos em parte das indústrias de comunicação, ou seja, da transformação em máquina do novo modo de produção. É um sujeito que produz sua própria imagem de autoridade. É uma forma de legitimação que não repousa em nada em fora de si mesma, sendo repetidamente proposta pelo desenvolvimento de sua própria linguagem de autovalidação (HARDT; NEGRI, 2000, p. 52).

Como já observamos, o seriado *Star Trek* compartilha com o Império valores e maneiras de entender a organização mundial e, nesse sentido, pode ser entendido como um produto da indústria cultural que reforça o sistema capitalista como afirmam (ADORNO; HORKHEIMER,1985). Terminar a análise nessa etapa, contudo, seria desconsiderar a presença da multidão que pressiona o sistema e força sua constante adaptação. No contexto da exibição do seriado, a exigência da multidão se fazia na direção de findar com a ordem imperialista que dividia as massas. O Império global foi a maneira do capital de responder a essa exigência e ao mesmo tempo de promover a manutenção das relações baseadas na propriedade privada. *Star Trek*, ao ser entendido como parte da resposta do capital, também apresenta as revindicações da multidão.

Essa análise contextualizada revela aspectos do seriado que o caracterizam como estando além dos simples "despojos atribuídos aos vencedores" (BENJAMIN, 1987, p. 224). Por isso, como afirma Juliano (2003), os objetos da indústria cultural devem ser observados em sua trilha histórica a fim de que sejam mantidas as possibilidades de interferências contrárias ao domínio totalizante do capital.

No episódio *A Taste of Armageddon* (E 23 T 10), é possível observar o aparecimento de organismo interplanetário chamado de *United Federation of Planets* o que, a partir de então, passa a ser colocado como a organização que comanda a *Frota Estelar* da qual a*Enterprise* é uma nave integrante. É possível observar, na maneira como a *Federação* opera, elementos que se assemelham à descrição do Império.

Hardt e Negri (2014, p.11) afirmam que o Império domina uma ordem global baseada numa guerra constante. A concepção de segurança dessa ordem é, na verdade, um mundo ativamente condicionado.

> O estado de guerra é inevitável no Império, e a guerra funciona como um instrumento de domínio. A paz imperial de nossos dias, a *Pax Imperii*, exatamente como na época da Roma antiga, é um arremedo de paz que na realidade preside um estado de guerra permanente.

Podemos sugerir que a ficção do seriado *Star Trek*, ao apontar para questões referentes à ordem imperial que dava seus primeiros passos na data de sua exibição, podia apontar para

essa paz imperial a qual dependia da ordem constantemente regulada pela Federação e suas batalhas.

Também é importante ressaltar a concepção de universalidade com a qual a Federação se alarga pelo universo. Muito além de apresentar a Terra como uma unidade política, a *Federação* abarca, dentro de sua constituição, inúmeros outros planetas numa expansão constante, ampliando sua ordem para os confins do universo. Para o Império, sua ordem e seus valores devem se colocar como universais abrangendo a totalidade do espaço. Dessa forma, o seriado acaba por reforçar as concepções universalistas imperiais ao ampliar o funcionamento da *Federação* para outros planetas.

Já em *A Taste of Armageddon* (E 23 T 10) épossível observar como a paz é utilizada como argumento para a intervenção da *Federação* em planetas ainda fora de sua ordem. O episódio apresenta a *Enterprise* na missão de iniciar relações diplomáticas com as civilizações da aglomeração estelar *NGC 321* e estabelecer um posto de negociação da *Federação* no local. A tripulação da nave envia um sinal de comunicação para o principal planeta do quadrante:*Eminiar VII*. Como resposta, recebeum aviso para não se aproximar sob nenhuma circunstância.

Nesse momento, um embaixador da *Federação, Fox*, adentra a sala de comando da *Enterprise*. Ele é apresentado como o responsável pela missão e, portanto, superior ao capitão *Kirk* no comando. O embaixador *Fox* ordena que não seja considerada a mensagem enviada de *Eminiar VII* e explica que inúmeras vidas já foram perdidas nessa região da galáxia pela ausência de um posto da *Federação*. A aproximação com o planeta, portanto, deve continuar. *Kirk* alerta para o fato de que uma atitude de desrespeito ao aviso de um planeta livre pode gerar uma guerra interplanetária. O embaixador, baseando-se em ordens da *Federação*, responde estar pronto para assumir tal risco. Na sequência, o capitão transmite uma mensagem para toda a tripulação, instituindo condição de alerta amarelo. Além disso, manda acionar os escudos e deixar a equipe das armas de *Feiser* em prontidão. Por fim, fala que espera entrar pacificamente na órbita do planeta, mas caso seja necessário entrar de outro modo, assim ele o fará.

Dessa forma, o seriado constrói uma lógica segundo a qual é razoável a intervenção em qualquer planeta do universo, mesmo naqueles não participantes da *Federação*, se tal intervenção for realizada em razão de valores éticos universais, como a preservação da vida. Podemos observar que a justificativa para a *Federação* desrespeitar a mensagem do planeta *Eminiar VII* baseia-se na mesma concepção do direito de intervenção da ordem imperial. Tais ações não são legitimadas por um direito formalmente constituído. Ao contrário, apenas

fazem uso de uma ética supostamente universal para justificar suas atitudes contrárias à independência dos Planetas.

O *Capitão Kirk* e alguns membros da tripulação descem em *Eminiar VII* e são recebidos pelo seu líder:*Anam*. Nesse momento, os tripulantes são informados que a civilização está enfrentando, há mais de quinhentos anos, uma guerra contra *Vendikar*, um planeta anteriormente colonizado pelos *eminianos*.Essa guerra é a responsável por uma média de um milhão a três milhões de mortes por ano. Observamos, nesse ponto, uma clara referência às lutas colonialistas.

Eminiar VII, entretanto, não apresenta nenhum sinal de destruição porque, em razão de um acordo com os inimigos, os ataques são realizados virtualmente e as pessoas que se encontram nos locais correspondentes se apresentam posteriormente para serem sacrificadas em câmaras de desintegração. Os *eminianos* acreditam que dessa forma é possível manter sua cultura e civilização, uma vez que, apesar das vidas perdidas, o capital material de seu planeta é mantido.

Na sequência do episódio, um ataque virtual é lançado contra a *Enterprise* que se localizava na órbita de *Eminiar VII*. *Anam* tenta convencer *Kirk* da necessidade dos tripulantes se apresentarem às câmaras de desintegração ressaltando o tratado que *Eminiar VII* mantém com *Vendikar* sobre as regras da guerra virtual. *Kirk* responde que uma guerra deve envolver destruição, doença e horror, pois são essas características que a fazem ser evitada. Para o capitão, o motivo da guerra entre *Eminiar VII* e *Vendikar* durar tantas centenas de anos se deve ao fato dela ter se tornado algo “limpo”.

Numa referência ao seriado, sobre essa forma de guerra apresentada nesse episódio, Hardt e Negri (2014, p.75) a associam com a guerra inteligente surgida no contexto da ordem imperial a qual tenta reduzir as baixas de soldados com o uso de tecnologia e por essas razões, assim como a guerra dos eminianos, se coloca como um combate interminável: “Esta aventura da *Enterprise* ilustra uma contradição do sonho de uma guerra civilizada e incorpórea contida no conceito de RMA.

Sem o horror da guerra, é menor o incentivo para acabar com elas, e uma guerra sem fim, como diz *Kirk* é a pior da barbáries.” Sarantakes (2005), por sua vez, entende que essa forma de guerra era uma maneira metafórica do seriado criticar a Guerra Fria na qual as duas potências não entravam em conflito direto, mas perdiam soldados em batalhas indiretas, como na Guerra do Vietnã. Para nossa pesquisa, é importante dar atenção para a forma como o conflito é resolvido, pois ele denota a presença de uma grande ordem acima das disputas, uma lógica imperial.

O capitão conclui que acabará com a guerra entre *Eminiar VII* e *Vendikar*. Ele vai, juntamente com *Spock*, para a sala de controle da guerra virtual e interrompe a comunicação entre os dois planetas, quebrando o tratado. *Anam* pergunta se *Kirk* entende o que ele acabou de fazer. *Kirk* afirma que agora *Anam* tem duas possibilidades: ou enfrentar uma guerra real, com destruição e horror, ou fazer a paz. Para o capitão, os *vendikarianos* devem estar tão assustados quanto os eminianos e aceitarão qualquer oferta. *Anam* segue o conselho de *Kirk* e tenta estabelecer a paz. O embaixador *Fox* se oferece para intermediar as relações. Ao final do episódio, *Fox* comunica a *Enterprise* que as negociações de paz seguem esperançosas.

A solução encontrada por *Kirk* vai ao encontro do funcionamento imperial e da ideia de *bellum justum*. A paz, valor universal, é colocada acima da soberania de qualquer civilização, se transforma em justificativa para que um representante da Federação imponha a quebra de um tratado assinado por dois planetas até então exteriores a essa ordem e assuma a possibilidade de um confronto direto. Não discordamos de Sarantakes (2005) quanto à sugestão de que o episódio estivesse se referindo à Guerra Fria. É importante, no entanto, observar que para a solução do conflito ele, assim como a lógica imperial, aponta para uma grande ordem capaz de englobar todos abaixo de si, nesse caso, a *Federação*.

Lagon (1997), num estudo muito próximo à nossa análise, escreve que o seriado *Star Trek*, ao mesmo tempo em que apresenta o princípio da não interferência da *Federação* dentro dos planetas, chamado de primeira diretriz, demonstra as exceções dentro das quais tal princípio poder ser quebrado. O autor exemplifica tal afirmação com dois episódios: *The Apple* (T02 E05) e *A Piece of Action* (T02 E17), como um desajuste ao modelo considerado normal de evolução planetária pode justificar uma intervenção.

No primeiro exemplo umamáquina provedora de todas as necessidades dos habitantes do planeta *Gamma Trianguli VI*, *Val*,impedia que os nativos buscassem progredir segundos os padrões da *Federação*. No segundo caso, um acidente levou a civilização de *Sigma Iotia II* a basear toda sua organização social numa obra histórica sobre a máfia de Chicago o que impedia o planeta, dividido em gangues, de se unificar sob um único poder.

Concordamos com a afirmação de Lagon no que tange à possibilidade de intervenção apontada pelo seriado corresponder a ações internacionais das décadas que seguiram sua exibição. No entanto, ao contrário do autor, que entende tal intervenção atrelada à política externa e aos valores americanos, compreendemos que esta possa ser associada aos valores e à soberania do Império global.

3.3.4 Manutenção da ordem: guerra, ação policial e medidas humanitárias

> *KIRK*: There's no time for that. It's a matter of policy. Out here, we're the only policemen around. And a crime has been committed. Do I make myself clear?[121]*Arena* (T 01 E 18)

Em razão dessa atuação em nome de valores universais para manter a paz, Hardt e Negri (2000) afirmam que o direito do Império é um direito de polícia, uma vez que atua a partir da necessidade de intervenção destinada à reconstrução do equilíbrio social, semelhante à ação policial. Dessa forma, o título e o exercício do poder se tornam inseparáveis. A legitimação do Império é promovida a partir de sua eficácia na manutenção da ordem, como esclarecem Hardt e Negri (2000, p. 32):

> Todos os conflitos, todas as crises e todas as desavenças fazem avançar, efetivamente, o processo de integração, e demandam uma maior autoridade central. Paz, equilíbrio e o fim dos conflitos são valores para os quais tudo se dirige. O desenvolvimento do sistema global (e, em primeiro lugar, do direito imperial) parece ser o desenvolvimento de uma máquina que impõe métodos de continua contratualização que leva a equilíbrios sistêmicos – máquina que cria um demanda de autoridade. A máquina parece predeterminar o exercício da autoridade e da ação em todo o espaço social.

Decorre desse funcionamento que os inimigos do Império passam a ser banalizados, reduzidos a objeto de uma pura repressão policial que atua a favor dos valores éticos universais. “Esses inimigos são frequentemente chamados de terroristas, crua redução conceptual e terminológica radicada numa mentalidade policial.” (HARDT; NEGRI, 2000, p.56). Outra consequência é a de que a distinção entre uma guerra externa e a ação policial interna se torna cada vez mais nebulosa, assim como a separação entre os organismos estatais que nelas devem atuar: “De fato, a separação das tarefas entre braços externo e interno do poder (entre o exército e a polícia, a CIA e o FBI) é cada vez mais vaga e indeterminada.” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 209).

No episódio *Mudd´s Woman*(E 06 T 01) é possível observar como a *Enterprise* se insere na mistura entre os organismos da guerra externa e da ação policial interna. A *Enterprise* detecta uma pequena nave espacial viajando pelo universo. *Spock* afirma que a nave não possui identificação. A *Enterprise* começa uma perseguição e a pequena nave que tenta escapar. O engenheiro *Scotty* constata que os motores da pequena nave estão sobrecarregados e logo irão explodir. Tal perigo legítima a interferência de *Kirk* que

[121]Nossa tradução: *KIRK*: Não há tempo para isso. É uma questão de polícia. Nós somos os únicos policiais pela redondeza. E um crime foi cometido. Eu me fiz claro?

teletransporta os passageiros para dentro da *Enterprise* antes que a pequena embarcação exploda.

Kirk convoca uma audiência para verificar a conduta do capitão da nave sem identificação, apresentado por si mesmo como *Leo Walsh*. Na audiência, o detector de mentiras descobre que *Leo* não era seu verdadeiro nome. Seu nome era *Harcourt Fenton Mudd*. O arquivo digital da nave informa que *Mudd* era acusado de contrabando, transporte de mercadorias roubadas e compra de nave com moeda falsa. *Kirk* complementa que *Mudd* é também acusado por viajar sem licença de voo e sem identificação, por não responder ao sinal de uma nave estelar e por constituir uma ameaça à navegação. *Mudd* questiona de que maneira sua pequena nave pode se tornar uma ameaça à navegação numa galáxia tão grande. *Kirk* afirma que irá entregar *Mudd* para as autoridades na primeira oportunidade.

A nave *Enterprise*, nessa situação, se ocupa de assuntos comparáveis à ação de polícia. Se em outros episódios a nave estelar atua em grandes conflitos interplanetários, em *Mudd´s Woman* ela persegue uma pequena embarcação cujo capitão viajava em desacordo com as normas de trânsito espacial. O próprio personagem *Mudd* questiona a intensidade de sua contravenção ao discordar que sua ação possa representar uma ameaça à navegação. *Em I, Mudd* (T2 E08), os oficiais da *Enterprise* se ocupam novamente com criminoso *Harcourt Fenton Mudd*, que conseguiu escapar da prisão. Como se pode observar, a gama de atividades realizadas pela *Enterprise* se coaduna com a indefinição promovida pelo Império entre os organismos que lidam com problemas internos e externos

Sobre o controle imperial, Hardt e Negri (2014, p. 43) afirmam que “Só um mundo ativamente condicionado pode ser considerado seguro. Este conceito de segurança é, portanto, uma forma de biopoder, na medida em que encarna a missão de produzir e transformar a vida social em seu nível mais geral e global.”. A *Federação* toma medidas de segurança realizando ações preventivas pela galáxia como em *Wink Of An Eye* (T03 E 11). Nesse episódio, *Kirk* concorda que frente a uma ameaça causada pelo planeta *Scalos*, a *Federação*colocará todo o quadrante da galáxia em quarentena.

Em *The Conscience of the King* (T 01 E 13), escrito por Barry Trivers, é a vez da tripulação da nave agir como uma agência de investigação. A partir da denúncia do cientista *Dr. Thomas Leighton, Kirk* inicia uma investigação para confirmar se o ator de teatro *Anton Karidian* é, na verdade, o ex-ditador *Kodos*, responsável pela execução de milhares de pessoas no planeta *Tarsus IV*. Dentro do seriado, a suspeita levantada pelo cientista sobre a presença de um ex-ditador sanguinário já é suficiente para legitimar o trabalho de

investigação, não sendo necessária a vinda de nenhum comando superior que autorize*Kirk* a realizar tal missão.

Assim como no Império, o seriado apresenta um conjunto de valores éticos já dados os quais legitimam a ação sem a necessidade de uma maior formalidade, o que, no Império, pode ser traduzido como dispensa de um direito internacional formalmente constituído. Ao final do episódio, o capitão da *Enterprise* consegue confirmar a denúncia. Já em *Wolf In The Fold* (T02 E14), o capitão *Kirk* convence as autoridades do planeta *Argelius*a realizar o julgamento de um crime ocorrido dentro do planeta a bordo e com os instrumentos da *Enterprise*.

Hardt e Negri (2000) entendem que de forma diferente do modelo imperialista, o Império diminui a distinção entre interior e exterior. Dessa forma, o poder soberano não confronta um grande antagonista exterior. Ele tenta trazer todo o espaço para dentro de si.

É apenas dentro dessa indistinção entre espaço interno e externo que podemos compreender a ampla gama de atividades exercida pela *Enterprise*. O objetivo de abarcar o todo, sem delimitar um fora, fica emblematicamente claro numa fala de *Kirk* em *Metamorphosis (T02 E09):* "We're on a thousand planets and spreading out. We cross fantastic distances and everything's alive, Cochrane. Life everywhere. We estimate there are millions of planets with intelligent life. We haven't begun to map them."[122]

Dessa forma, é possível perceber, no seriado, a menção a uma série de maneiras de organizar o controle social compatíveis com o Império, o qual tende a equiparar uma grande gama de conflitos, as guerras entre nações, as guerras civis e os crimes, como problemas interiores ao seu domínio. A partir desse concepção também se torna possível compreender a relação da tripulação da *Enterprise* com os seus inimigos de maior destaque na série, os *Romulanos* e os *Klingons*,o que veremos no item 3.4.

3.3.5 Diferenças acima das fronteiras

Segundo Hardt e Negri (2000), para exercer seu mando global, o Império necessita quebraras barreiras nacionais e o ideal de pureza do homem europeu que aponta para o Outro antagonista, o oriental, o africano, o ameríndio, como o contrário de sua constituição. Nesse sentido, os autores afirmam que:

[122]Nossa tradução: Nós estamos em milhares de planetas e se espalhando. Atravessamos distâncias fantásticas e tudo está vivo, Cochrane. Existe vida em todos os lugares. Nós estimamos que existam milhões de planetas com vida inteligente. Nós nem começamos a mapeá-los.

> A soberania imperial precisa, sempre, superar barreiras e limites, tanto dentro de seus domínios como nas fronteiras. Essa superação contínua é que faz o espaço imperial manter-se aberto. As enormes barreiras internas entre brancos e negros, livres e escravos, bloquearam a máquina de integração imperial e esvaziaram a pretensão ideológica dos espaços livres (HARDT; NEGRI, 2000, p. 190).

Em *Plato's Stepchildren* (T 03 E10) é possível ver *Kirk* demonstrando que, no futuro apresentado pelo seriado, em consonância com a tendência imperial, as fronteiras que separam o ideal de homem europeu do Outro, os continentes negros nas palavras de Hardt e Negri (2000), foram eliminadas. *Kirk* emite a seguinte fala para um anão que era escravizado pelos habitantes do planeta *Platonios*, os quais diziam seguir as ideias do filósofo grego Platão e, em razão de seus poderes telepáticos, não exerciam nenhuma atividade física: Alexander, where I come from, size, shape, or colour makes no difference, and nobody has the power.[123] Sobre atitudes como a de *Kirk*, O´connor (2012, p. 191) apresenta uma interpretação que alinha o futuro encenado pelo seriado com a superação das dicotomias modernas baseadas no modelo europeu:

> Their comments and actions suggested that there is something deeply unjust about holding a person's physical characteristics against him/her, and many episodes presented characters offhandedly mentioning the fact that bigotry has been eradicated from twenty-third-century Earth, and is frowned upon throughout the galaxy.[124]

O episódio, no entanto, guarda algumas contradições em relação à erradicação da intolerância. Devemos observar que a maneira como os moradores de *Platonius* vivem demonstra uma crítica às ideias de Platão (2000). O filósofo, em *A República*, apresenta uma definição de cidade utópica na qual cada tipo de habitante tem sua função. Dessa forma, aos trabalhadores caberiam às atividades braçais enquanto que os cidadãos deveriam realizar a reflexão filosófica e a atuação na *práxis* política. A recusa dos telepatas em desenvolver atividades físicas e a sua delegação ao escravo *Alexander* demonstram como pode ser injusta uma aplicação da República de Platão (2000), a qual já guardava uma concepção de superioridade do cidadão grego e propunha a segregação ao contrário da proposta imperial de quebra das fronteiras. Apesar dessa potencial crítica às ideias de Platão inserida no episódio,

[123] Nossa tradução: Alexandre, de onde eu venho, tamanho, forma ou cor não fazem diferença e ninguém tem esse poder.

[124] Nossa tradução: Suas ações e comentários sugerem que existe algo profundamente injusto em utilizar as características físicas de uma pessoa contra ela e muitos episódios apresentam personagens casualmente mencionando o fato de que a intolerância foi erradicada na Terra do século vinte e três, e é desaprovada por toda a galáxia.

Spock se refere diretamente à filosofia platônica como uma proposta justa que foi desvirtuada pelos telepatas: "Plato wanted truth and beauty, and above all, justice."[125]

Outra contradição se refere a uma famosa cena na qual *Uhura* e *Kirk* se beijam. Tal cena ficou conhecida por apresentar o primeiro beijo entre um branco e uma negra na televisão americana. Num primeiro momento, parece ser óbvio considerar a possibilidade de que tal inauguração se alinhe à quebra imperial do segregacionismo pautado no modelo europeu. No entanto, é necessário considerar algumas ressalvas. Em primeiro lugar, os personagens executam o beijo quando estão sendo controlados pelos telepatas, ou seja, não existe desejo por parte dos personagens. *Kirk* e *Uhura* demonstram estar resistindo aos comandos telepáticos de se beijarem. A atriz que interpreta *Uhura*, Nichols (1994), escreve que um dos problemas que via na cena era o fato dos personagens estarem se beijando contra a vontade. Bernardi (1997), por sua vez, afirma que a maneira como o beijo inter-racial foi encenado indica que ele representava algo indesejável, perverso, algo para ser reprimido.

Além disso, os dirigentes do canal questionaram a aceitação de tal beijo por alguns estados americanos e, mesmo após a defesa de Roddenberry, sugeriram que fossem gravadas duas cenas: uma, na qual os atores não encostam os lábios e outra na qual, de fato, se beijam. Shatner (1995, p. 322) afirma que foi ao ar a cena do beijo sem contato: "Por isso, a afirmação amplamente difundida de que Jornada nas Estrelas realizou o primeiro beijo inter-racial da história da televisão é absolutamente inverídica." Já Nichols (1994, p. 196) conta que foi ao ar a cena do beijo, pois a cena sem contato havia ficado muito ruim: "Finally, the guys in charge relented: ´To hell with it. Let´s go with the kiss' I guess they figured we were going to be canceled in a few months anyway".[126]

Independentemente de qual cena tenha ido ao ar, e apesar dos personagens estarem agindo contra a vontade, é importante que observemos como a proposta de substituição do paradigma moderno, calcado na constituição do modelo europeu e na consequente colocação do Outro como inferior, pode encontrar respaldo nas histórias encenadas por *Star Trek*.

Como afirmam Hardt e Negri (2000, p. 156) sobre as teorias pós-colonialistas e pós-modernas que também celebram a diferença e o hibridismo: "Não há necessidade de se por em dúvida os desejos democráticos, igualitários e por vezes até anticapitalistas que motivam vastos seguimentos desses campos de trabalho [...]". O fim das divisões modernas se colocava

[125]Nossa tradução: Platão queria verdade, beleza e, sobretudo, justiça.

[126]Nossa tradução: Finalmente, os rapazes no comando cederam: 'Para o inferno com isso. Vamos com a cena do beijo.' Eu acho que eles lembraram que nós iríamos ser cancelados em poucos messes de qualquer forma.

na década de 60 como uma exigência referente à igualdade e a democracia pertinentes à multidão.

O público, em consonância com tal desejo, apresentou uma boa aceitação da cena enviando várias cartas aos atores e a Roddenberry. Após tal resultado, um dos executivos que havia se colocado contra o beijo acabou elogiando os envolvidos na cena afirmando que ela dera um bravo passo na história da televisão (NICHOLS,1994).

Em *Let That Be Your Last Battlefield* (T03 E 15), a *Enterprise* leva a bordo dois habitantes do planeta *Cheron* que estão envolvidos numa briga racial. O primeiro é *Bele* o qual é negro no lado direito e branco no lado esquerdo. O segundo é *Lokai* que também é branco e negro, mas dos lados diferentes. Obviamente que os tripulantes da nave não dão importância a essa diferença, eles nem a percebem na verdade, são os dois habitantes de *Cheron* que a destacam. O seriado faz uso dessas diferenças raciais alienígenas para demonstrar como as diferenças que marcam o modelo europeu do Outro também podem ser entendidas como insignificantes na ordem global.

Além disso, a alusão ao binarismo do modelo europeu também é apresentada no fato de *Bele*, nome que remete à ideia de beleza, ser caracterizado como um opressor, enquanto *Lokai* pertence a uma raça escravizada. Ao final, *Bele* e *Lokai* voltam a *Cheron* e descobrem que todas as vidas do planeta foram todas eliminadas em razão do conflito entre as duas raças.

SegundoO'Connor (2012), nesse episódio, *Star Trek* zomba da mentalidade racista. Ele também escreve: "The distinction is so trivial that others outside of that culture do not even notice it, yet it has served as the basis for generations of hatred and destruction. This episode argues none too subtly, that all such racial distinctions are equally ludicrous."[127](O'CONNOR, 2012, p. 192).

Outro exemplo de episódio em que as barreiras raciais são criticadas é *The Cloud Minders* (T03 E21). A *Enterprise* visita o planeta *Ardana* em busca do mineral *zenite*. Lá os seus tripulantes descobrem que os habitantes do planeta são divididos. De um lado estão aqueles que moram numa cidade das nuvens, *Stratos*, a qual *Spock* nomeia de uma cidade totalmente intelectual. Também existem os mineradores, chamados de *Troglytes* em referência ao termo terráqueo para troglodita. Os tripulantes da *Enterprise* descobrem que o *zenite* escavado por eles libera, dentro das minas, um gás venenoso causador de disfunção mental. Os efeitos do gás, contudo, são desconhecidos pelos habitantes de *Ardana* e, por isso,

[127]Nossa tradução: A distinção é tão trivial que os outros fora dessa cultura nem sequer a notam, ainda que tenha servido de base para gerações de ódio e destruição. Este episódio argumenta, não muito sutilmente, que todas as distinções raciais são igualmente ridículas.

eles consideram que a disfunção dos *Troglytes* seja genética. *Kirk* age no sentido de mostrar a importância de se usar máscaras protetoras nas minas e de convencer os dirigentes de *Stratos* sobre a igualdade entre eles e os *Troglytes*. Ao final do episódio, com a questão das máscaras já definida, a líder dos *Troglytes* afirma que suas exigências apenas começaram.

Sobre episódios como esses, O'Connor (2012, p. 92) afirma que "*Star Trek* often went beyond allegorical treatments of the late 1960s US racial situation to challenge deep-seated human prejudices that link virtue with beauty, and danger with outward[...]"[128].

Como podemos observar, as críticas sobre os preconceitos raciais e também a rejeição de outros prejulgamentos com relação à beleza e ao externo podem ser considerados como requisições da multidão na década de 60 contra o modelo capitalista baseado na soberania europeia geradora de barreiras entre a humanidade. Contudo, também temos que perceber o quanto essas críticas servem de base para a organização imperial que ao invés de reforçar essas divisões, como por exemplo, entre o que é interior e exterior, tenta quebrá-las abaixo de sua ordem. Como apontam Hardt e Negri (2000, p. 156):

> Em resumo, e se um novo paradigma de poder, uma soberania pós-moderna, tiver substituído o paradigma moderno e estiver exercendo o seu domínio por meio de hierarquias diferencias das subjetividades hibridas e fragmentárias que essas teorias celebram? [...] Quando nos propomos a meditar sobre as ideologias do capital corporativo e do mercado mundial, certamente parece que os teóricos pós-modernistas e pós-colonialistas que defendem uma política de diferença, fluidez e hibridismo para desafiar os binários e essencialismos de soberania, foram flanqueados pelas estratégias do poder.

No episódio *The Devil in the Dark* (T 01 E 25), escrito porGene L. Coon, mais uma vez a Enterprise engaja-se numa prática inclusiva das diferenças. A tripulação é chamada para tentar resolver um mistério no planeta *Janus VI*, uma colônia mineradora. Uma estranha criatura estava atacando os mineiros que a consideravam um monstro.

Kirk e *Spock* começam a investigar o caso dentro das minas. Eles encontram a criatura e *Spock* consegue se comunicar com ela através de um elo mental. O *Vulcano* descobre que a criatura se chama *Horta* e que está cuidando de seus ovos. A cada cinquenta mil anos quase toda a espécie de *Horta* morre, restando apenas um exemplar para cuidar dos ovos. O ataque aos mineiros era apenas uma maneira de proteger suas crianças.

Kirk impede que os mineiros continuem atacando *Horta* e explica que ela é inteligente, pacífica e calma. O capitão também afirma que a criatura não se incomodou em dividir o

[128]*Star Trek* foi muitas vezes além de tratamentos alegóricos referentes à situação racial do final dos anos 1960 dos Estados Unidos para desafiar profundos preconceitos humanos que apontam uma associação da virtude com a beleza e do perigo com o fora [...]

planeta com os mineradores até que seus ovos começaram a ser destruídos. Ao final, observa que é possível ocorrer um acordo entre os mineradores e *Horta* para que ambas as raças vivam bem. *Horta* e seus filhos cavam os túneis e os mineradores coletam os minérios, aumentando exponencialmente os seus lucros.

É possível observar, na narrativa do seriado, a lógica do Império na anexação de novas sociedades.Inicialmente, o Império puxa todos para sua ordem e festeja as diferenças como culturais e, portanto, impossíveis de gerar conflito. (HARDT; NEGRI, 2000). Num mesmo movimento, *Kirk* e *Spock*, ao contrário dos mineradores, tentaram comunicar-se comunicar com a *Horta* para apreender sobre suas particularidades. A dupla chega à conclusão de que *Horta* tem uma postura pacífica e que seus ataques são justificáveis. Depois, o Império administra tais diferenças dentro de soluções efetivas em cada caso. Repetindo tal funcionamento, dentro da narrativa de *Star Trek*, *Kirk* encontrou uma solução para as duas raças conviverem e se ajudarem em *Janus VI*. Assim como no Império, a condição para que tal inserção ocorra é o ingresso na ordem produtiva e na geração de lucros.

Como já salientamos, o desejo de por fim ao ideal de pureza do homem europeuprovém da multidão (HARDT; NEGRI, 2000). Ainda que apresente uma forma de soberania, *Star Treck* encena um futuro que responde positivamente a tal expectativa, ou seja, que permite revelar a presença da multidão em sua narrativa.

3.4 ROMULANOS E KLINGONS, GRANDES ANTAGONISTAS DA GUERRA FRIA OU FUTUROS INTEGRANTES DA ORDEM PACÍFICA?

Worland (1988) em seu artigo *Captain Kirk: Cold Warrior*trabalha com a ideia de que no contexto da Guerra Fria os inimigos da *Enterprise*, *Romulanos* e *Klingons*, simbolizam nações comunistas, respectivamente os chineses e os soviéticos:

> Like the Soviet Union with regard to the United States, the Klingon Empire is a vast system roughly equivalent in power and influence to the Federation. Like China in the two decades following the communist revolution, the Romulons are a secondary but nonetheless formidable regional power. **Its progressive humanism aside**, Star Trek neatly duplicated the configuration of the international Cold War politics of the 1960s.[129](WORLAND,1988, p.109-117, grifo nosso).

[129]Nossa tradução: Como a União Soviética no que diz respeito aos Estados Unidos, o Império Klingon é um vasto sistema mais ou menos equivalente em poder e influência para a Federação. Como a China nas duas décadas seguintes à revolução comunista, os Romulons são uma potência regional secundária, mas ainda assim formidável. **Deixando de lado o seu humanismo progressivo**, Star Trek sistematicamente duplica a configuração das políticas internacionais da Guerra Fria dos anos 1960 (grifo nosso).

Concordamos apenas em parte com a analogia feita por Worland (1988), pois nosso trabalho visa compreender a relação da *Enterprise* com seus inimigos considerando exatamente aquilo que o próprio autor afirma deixar de lado: o humanismo progressivo. Para nós, esse humanismo progressivo deve ser entendido como um conjunto de valores colocados como universais e compartilhados pela ordem imperial que surgiu como resposta aos anseios da multidão de finalizar com as lutas imperialistas entre os Estados-nação, as quais impediam uma maior união global. Esses valores justificam as ações de controle da ordem imperial, inclusive aquelas de caráter militar.

Hardt e Negri (2014, p. 92) interpretam de uma maneira muito semelhante à nossa visão do humanismo no seriado a inserção da lógica dos direitos humanos em posturas americanas referentes a questões internacionais:

> Por outro lado, cada compromisso militar dos Estados Unidos e a orientação de sua política externa em geral também se revestem simultaneamente de uma lógica imperial, que não remete a interesses nacionais limitados, mas aos interesses da humanidade como um todo. A lógica dos direitos humanos é o exemplo mais importante dessa lógica imperial, não correspondendo ao interesse específico de qualquer país ou povo e tendo por definição um caráter universal que diz respeito a toda a humanidade. Em outras palavras, não devemos encarar a retórica humanitária e universalista da diplomacia e das ações militares dos Estados Unidos meramente como fachadas destinadas a mascarar a lógica fundamental dos interesses nacionais.

Entendendo que o humanismo progressivo diz respeito a uma lógica imperial, a qual legitima ações militares, seja em *Star Trek* ou na política externa americana, também nos distanciamos das análises caracterizadas por apresentar tais valores em contradição com as posturas bélicas da *Federação*. São vários os exemplos.

Franklin (1994) em seu artigo, *Star Trek in the VietnamEra*, divide os episódios da série em dois grupos. Um grupo formado, segundo o autor,por episódios que denotam uma concordância da sociedade civil americana com relação à Guerra do Vietnã. O segundo grupo, por sua vez, constituído pelo episódios em que se que revela um posterior descontentamento, e que teriam uma posição mais pacifista. JáSarantakes (2005) escreve em *Cold War pop culture and the image of U.S. foreign policy: the perspective of the original Star Trek series* que os episódios variavam de acordo com a visão de seus produtores em apoiar ou criticar as ações americanas na Guerra Fria.

O`Connor (2012), por sua vez, entende em sua pesquisa, *Liberals in space: the 1960s politics of Star Trek,* que o seriado tentava contraditoriamente abraçar tanto a defesa liberal da guerra fria quanto o pacifismo da contracultura. Observemos suas palavras: “With regard to

Vietnam and the nation's broader anti-communist foreign policy, however, the show spoke in a confusing and contradictory voice that embraced both Cold War liberalism and countercultural pacifism."[130]

Não é nosso intuito camuflar as possíveis contradições apresentadas por *Star Trek*. No entanto, levando em consideração que a lógica imperial tomava forma na década de 60, não podemos concordar com o entendimento de que no seriado a busca da paz e a postura bélica da *Federação* se apresentem de forma contraditória. Aderimos à ideia de que os anseios pacifistas da contracultura, entendidos por nós como desejos da multidão, estivessem sendo respondidos pelo seriado. Essa resposta, porém, não se coloca de forma contraditória às ações bélicas da nave. Assim como no Império, a concepções humanistas e pacifistas servem para justificar a intervenção e as ações militares de produção biopolítica. O humanismo progressivo de *Star Trek* corrobora os torpedos fotônicos a bordo da *Enterprise*. Ao invés de serem contraditórias, tais questões se legitimam dentro da ordem proposta.

Nesse sentido, o artigo deLagon (1993), *We owe it to them to interfere*, é o que mais se aproxima de nossa visão. Em tal estudo, o autor afirma que o seriado apresenta uma legitimação para a intervenção americana nos países do terceiro mundo que não se coloca apenas para o momento de produção da série, mas que sobrevive até os dias em que ele escreve seu texto. Obviamente, não observamos em *Star Trek* apenas uma defesa para talintervenção americana, mas a caracterização de uma ordem global mais ampla. No entanto, Lagon (1993) se distancia da concepção de que a relação entre humanismo e intervenção militar seja contraditória no seriado e entende que a lógica proposta para as ações internacionais sobreviva até os dias atuais. Por esse ponto de vista, Lagon (1993), se aproxima de nosso entendimento que observa na série o funcionamento do Império o qual vige até os dias atuais.

A seguir, faremos a análise das relações da *Enterprise* com seus dois grandes opositores, considerando como tais relações apontam para a ordem imperial que se constituía no momento de produção do seriado. Poderemos explorar mais aprofundadamente as relações entre o humanismo e a intervenção militar.

[130]Nossa tradução: No que diz respeito à Guerra do Vietnã e à política exterior anticomunista mais difundida pela nação, contudo, o show fala numa confusa e contraditória voz que tenta abraçar ambos, o liberalismo da Guerra Fria e o pacifismo da contracultura.

3.4.1 Romulanos

A primeira aparição dos *Romulanos* no seriado ocorre no episódio *Balance of Terror* (T 01 E 14). O capitão *Kirk* está realizando uma cerimônia de casamento a bordo da *Enterprise* quando é obrigado à interrompê-la por causa de um alerta de emergência. Os oficiais da ponte de comando avisam o capitão que um posto de patrulha terráqueo estava sendo atacado. O posto ficava situado numa zona neutra estabelecida num acordo fechado há mais de um século ao final do conflito entre a Terra e *Romulos*.

Spock avisa aos tripulantes da nave que o conflito anterior contava com armas atômicas e naves espaciais primitivas que não permitiam a captura e nem a comunicação visual com o inimigo. Dessa forma, os terráqueos pensam que os *Romulanos* são belicosos, cruéis e traiçoeiros. Além disso, não é possível saber o que os *Romulanos* pensam sobre os terráqueos. Por fim, *Spock* explica que, pelo tratado, a violação da zona neutra constituiria um ato de guerra.

Nesse momento, o capitão *Kirk* toma a palavra e avisa que sobre esse assunto as suas ordens serão precisas e invioláveis. Avisa que nenhum ato ou provocação será considerado razão sensata para entrar na zona neutra. Explica que a *Enterprise* pode se defender, mas somente se for necessário. Por fim, expõe que, para evitar uma guerra espacial, tanto a *Enterprise* como qualquer posto é passível de destruição.

Ao final dessas palavras, o oficial *Stiles* questiona *Kirk* se não seria mais correto interceptar e destruir a nave *Romulana*. *Kirk* pergunta se o oficial sabe identificar uma nave inimiga após cem anos do último combate. *Stiles* afirma que como seus antepassados lutaramnessa guerra, ele sabe que os *Romulanos* constroem naves parecidas com aves de rapina. *Kirk* responde que essa guerra era dos antepassados de *Stiles* e não da humanidade atual.

Nesse trecho, mais uma vez, podemos observar a divisão binária da História a partir da constituição de uma ordem pacífica eterna (HARDT; NEGRI, 2000). A guerra de cem anos atrás era a guerra do imperialismo a qual colocava o inimigo como um Outro que deve ser dominado. Dessa forma, *Spock* afirma que, em função da falta de comunicação na guerra anterior, os terráqueos rotulam os *Romulanos* com várias características negativas. *Stiles*, por sua vez, a exemplo de seus antepassados, quer partir para a perseguição da nave inimiga ignorando a manutenção da paz.A invasão e o ataque à zona neutra representariam no modelo anterior atos quase que inescapáveis de guerra. Buck-Morss (2000, p.23) escreve que no sistema territorial dos Estados-nação, toda a política é geopolítica. As fronteiras nacionais

estabelecem divisões entre os que são amigos e inimigos. A transgressão dessa fronteira se torna caso de guerra.*Kirk* apresenta, em sua fala, a nova guerra do Império. A *Enterprise* deve apenas agir no caso do estado de exceção para se defender. Além disso, o capitão aceita que sua nave seja destruída para que a situação com os *Romulanos* permaneça como sendo um pequeno conflito dentro da nova ordem e não uma guerra espacial com dois grandes antagonistas.

Depois de o*Romulanos* destruírem mais um posto terráqueo, a *Enterprise* consegue interceptar imagens de dentro da nave inimiga. Os tripulantes descobrem que os *Romulanos* têm o mesmo aspecto físico da raça de *Spock*, os *Vulcanos*. *Stiles* acusa veladamente *Spock* de ser um traidor. Nesse momento, *Kirk* puxa a cadeira de *Stiles* e lhe ordena que guarde suas intolerâncias para si, pois a *Enterprise* não é o lugar para isso. Em razão dessa cena, Worland (1988), escreve que *Balance of Terror* tem um importante subenredo contrário ao racismo. O autor associa a situação de *Spock*a orientais, principalmente japoneses, que não deveriam ser identificados à China Comunista.

Para nós, esse trecho deve ser associado ao funcionamento do Império que, por meio de seu alargamento, propõe a quebra dos binarismos: Eu e o Outro; o branco e o negro; o do dentro e o de fora. Segundo Hardt e Negri (2000), o mercado mundial foi libertado das divisões binárias modernas com o declínio das fronteiras nacionais, fazendo surgir um novo espaço livre dentro do qual inúmeras diferenças aparecem. Tais diferenças são arregimentadas em redes globais de poder como, por exemplo, as organizações produtivas pós-modernas:

> Pessoas de todas as raças, de ambos os sexos e de todas as orientações sexuais devem, potencialmente ser incluídas na corporação; a rotina diária de trabalho precisa ser rejuvenescida com mudanças inesperadas e uma atmosfera de diversão. Derrubem-se as velhas fronteiras e deixem-se umas centenas de flores vicejarem. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 209).

Dessa forma, quando o capitão da *Enterprise* não admite que seu oficial tenha uma atitude de preconceito contra *Spock* a partir de um raciocínio biológico binário (nós,osterráqueos e os outros, os de orelhas compridas), ele coloca a tripulação de sua nave em consonância com as organizações pós-modernas que abolem tal maneira de observar o mundo. Lembramos que a exigência de acabar com os nacionalismos e colonialismos partiu da multidão.

Nesse sentido, O'Connor (2012) afirma que *Star Trek* defendia a igualdade racial e se opunha a qualquer forma de segregação.

> Star Trek never downplayed the claims of those who suffer from discrimination. Having the advantage of a fictional, created universe, the Star Trek writers were able to pit their egalitarian, color-blind ideal against an overtly bigoted alternative in order to make a statement against racism, segregation, and stratification.[131]

Hardt e Negri (2000) também afirmam que embora as diferenças baseadas em binarismos e essências biológicas sejam abolidas, na passagem para o Império surge outra maneira de marcar hierarquias: através de fatores sociais e culturais. Nesse sentido, "De acordo com a teoria imperial, portanto, a supremacia e a subordinação raciais não são uma questão teórica, mas surgem da livre competição, uma espécie de mercado meritocrático da cultura." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 211). Quanto ao aspecto da segregação dentro de *Star Trek*, Bernardi (1997)declara que:

> Contrary to what is commonly said about this science-fiction series, I will argue that Star Trek´s liberal-humanist project is exceedingly inconsistent and at times disturbingly contradictory, often participating in and facilitating racist practice in attempting to imagine what Gene Roddenberry called 'infinite diversity in infinite combinations.'[132]

Tal questão poder ser observada no desenrolar do episódio. *Spock* teoriza que os *Romulanos* são descendentes dos *Vulcanos* que permaneceram numa antiga filosofia de colonização agressiva. A partir disso, sugere que, para evitar uma guerra contra esse povo, será necessário não demonstrar fraqueza. Será preciso, portanto, atacar a nave deles.

Essa filosofia de colonização agressiva pode ser associada à permanência dos *Romulanos* na antiga ordem imperialista. Tal constatação é corroborada pelo fato de os*Romulanos* usarem nomeslatinos e se vestirem de maneira similar aos legionários de Roma Antiga. Dessa forma, embora *Vulcanos* e *Romulanos* tenham a mesma constituição genética, são desiguais em sua evolução cultural. Os primeiros aderiram à ordem pacífica, ao contrário dos segundos.

Kirk segue o conselho de *Spock* e faz uma batalha para prevenir uma guerra em consonância com a ideia de guerra justa. Ao final, quando a nave *Romulana* já está com severas avarias e imobilizada, seu comandante nega a rendição e afirma lamentar ter conhecido *Kirk* dessa maneira, pois em outra realidade poderia ter se tornado seu amigo. *Kirk*

[131]Nossa tradução: Star Trek nunca minimizou os clamores de quem sofria discriminação. Tendo a vantagem de ser uma ficção que criava um universo, os escritores de Star Trek podiam apontar seu igualitarismo e o seu ideal de daltonismo contra uma alternativa abertamente preconceituosa a fim de fazer afirmações contra o racismo, segregação e estratificação.

[132] Contrariamente ao que é comumente dito sobre séries de ficção científica, eu irei argumentar que o projeto humanista liberal de Star Trek é extremamente inconsistente e às vezes perturbadoramente contraditório, muitas vezes participando e facilitando a prática racista na tentativa de imaginar o que Gene Roddenberry chamou de 'infinita diversidade em infinitas combinações.'

pergunta qual o propósito de morrer. O comandante afirma que eles são criaturas com deveres e que morrer seria apenas mais um dever a seguir.

Para nós, a opção pela morte é uma maneira de ressaltar a cultura imperialista na qual ainda permaneciam os *Romulanos* e distingui-los dos oficias da *Enterprise* já inseridos numa nova ordem pacifista. A possibilidade levantada pelo comandante sobre a amizade entre ele e *Kirk* metaforiza a esperança de que um dia os *Romulanos* possam, evoluindo culturalmente, se inserir voluntariamente na ordem pacífica. Esse aspecto se associa ao Império por sua ausência de fronteiras e o consequente abarcamento da totalidade do espaço, além de sua apresentação se colocar fora de um regime histórico nascido da conquista mas sim, como uma organização que suspende a história e se localiza no seu fim (HARDT; NEGRI, 2000). Os *Romulanos*, em razão de sua evolução, serão parceiros dos Terráqueos no futuro.

Em *The Enterprise Incident* (T3 E2) novamente os tripulantes da *Enterprise* entram em confronto com os *Romulanos*. Dessa vez, *Kirk* ordena que a *Enterprise* invada o espaço *Romulano*. No desenrolar do episódio, o comandante consegue cumprir a missão que o levou a adentrar a área inimiga. Ele e *Spock* entram na nave romulana e conseguem roubar o seu dispositivo de camuflagem que é capaz de tornar as embarcações espaciais invisíveis. A apropriação dessa tecnologia pela *Federação* restabelece um equilíbrio entre as força militares oponentes capaz de assegurar a paz.

Segundo Sarantakes (2005), esse episódio foi uma maneira dos produtores do seriado apresentarem de maneira positiva a conduta americana num caso ocorrido em 23 de janeiro de 1968 o qual envolveu um navio de sua marinha, o *USS Pueblo,* e a Coréia do Norte. Os tripulantes da *USS Pueblo* foram mantidos prisioneiros pelo governo da Coréia do Norte por onze meses sob a acusação de espionagem. Em 23 de dezembro de 1968 os marinheiros foram libertados. Leiamos as palavras de Sarantakes (2005, p. 97):

> [...] the writers and producers were more than willing to support and reaffirm American actions when they believed the United States was in the right. A good example of this comes in “The Enterprise Incident,” an episode that aired in the final season of the series. The inspiration for the show was the North Korean seizure of the USS Pueblo, an American electronic surveillance ship operating in waters off the eastern coast of the Korean peninsula in January 1968.[133]

[133]Nossa tradução: [...] os escritores e produtores foram mais do que dispostos a apoiar e reafirmar as ações americanas quando eles acreditavam que os Estados Unidos estavam corretos. Um bom exemplo disso vem em "The Enterprise Incident", um episódio que foi ao ar na temporada final da série. A inspiração para o show foi a apreensão norte-coreana do USS Pueblo, um navio de vigilância eletrônica americana que operava em águas ao largo da costa oriental da península coreana em janeiro de 1968.

Acertadamente, Sarantakes (2005) afirma que o episódio *The Enterprise Incident* (T3 E2) indica que ações como espionagem e roubo podem ser moralmente aceitáveis se forem utilizadas para prevenir sofrimento e a morte em larga escala. Como já observamos, práticas como essas se coadunam com mecanismos da ordem imperial, como o estado de exceção. Discordamos, contudo, da análise de Sarantakes (2005) a qual divide os episódios de *Star Trek* entre aqueles que são utilizados para criticar a política externa americana e aqueles que a elogiam.

Ao considerarmos que *Star Trek* se baseava em justificativas análogas às da ordem imperial, podemos afirmar que as possibilidades de crítica e elogio à conduta americana podem estar inclusas num mesmo episódio. Nesse sentido, podemos observar o diálogo final entre *Spock* e a comandante *Romulana* a qual, durante o episódio *The Enterprise Incident* (T3 E2), se mostra apaixonada por ele.

> *SPOCK*: All the Federation wanted was the cloaking device.
> *COMMANDER*: The Federation. And what did you want?
> *SPOCK*: It was my only interest when I boarded your vessel.
> *COMMANDER*: And that's exactly all you came away with.
> *SPOCK:* You underestimate yourself, Commander.
> *COMMANDER:* You realize that very soon we will learn to penetrate the cloaking device you stole.
> *SPOCK:* Obviously. Military secrets are the most fleeting of all. I hope that you and I exchanged something more permanent.
> *COMMANDER:* It was your choice.
> *SPOCK:* It was the only choice possible. You would not respect any other.
> *COMMANDER:* It will be our secret.[134]

Esta fala demonstra outro elemento do Império apresentado pelo seriado. Como observamos, a tentativa inicial do Império é que todos sejam arrastados para sua ordem pacífica, sendo que o conflito se coloca como possibilidade secundária a partir do estado de exceção (HARDT; NEGRI, 2000). A fala acima e a relação entre *Spock* e a Comandante

[134] Nossa tradução:
SPOCK: Tudo o que a Federação queria era o dispositivo de camuflagem.
COMMANDER: A Federação. E o que você queria?
SPOCK: Era o meu único interesse quando embarquei em sua nave.
COMMANDER: E foi exatamente com o que você saiu.
SPOCK: Você está se subestimando, comandante.
COMMANDER: Você sabe que logo iremos aprender a penetrar no dispositivo de camuflagem que você roubou.
SPOCK: Obviamente, os segredos militares são os mais fugazes de todos. Eu espero que tenhamos trocado algo mais permanente.
COMMANDER: Foi sua escolha.
SPOCK: Foi a única escolha possível. Você não respeitaria qualquer outra.
COMMANDER: Este será o nosso segredo.

metaforizam exatamente a preferência pela possibilidade de união entre *Romulanos* e a *Federação*, uma troca mais permanente do que a disputa militar nas palavras de *Spock.*

Quando essa união não se coloca como possível, a rivalidade militar pode ser aceita como um meio passageiro para a chegada a uma ordem pacífica futura. A manutenção de um inimigo com forças equiparadas, sem que se caianum conflito direto não é a melhor alternativa, mas é preferível ao desencadeamento de um conflito declarado e generalizado. Essa busca pela paz é ainda mais imprescindível num momento em que a humanidade tem a capacidade de destruir a si própria:

> Quando o genocídio e as armas atômicas colocam a própria vida no centro do palco, a guerra torna-se propriamente ontológica.
> Assim é que a guerra parece caminhar ao mesmo tempo em duas direções opostas: por um lado, ela é reduzida a formas de ação policial, e por outro, elevada a um nível absoluto, ontológico, por tecnologias de destruição global. Mas esses dois movimentos não são contraditórios: *a redução da guerra a ação policial não priva de sua dimensão ontológica, e na verdade a confirma.* O definhamento da função guerreira e o espessamento da função policial mantêm os estigmas ontológicos da aniquilação absoluta: a ação policial de guerra preserva a ameaça de genocídio e destruição nuclear como seu derradeiro fundamento (HARDT; NEGRI, 2009, p. 41).

É dessa forma que *Star Trek* aborda as questões relativa à Guerra Fria: a partir de uma concepção de paz que se pretende universal a qual nascia naquele momento juntamente com a ordem imperial, com seus valores, com suas formas imanentes de produção e controle da vida e com suas formas ontológicas. A ameaça de uma destruição nuclear legitima ainda mais tal controle. Dessa forma, vários episódios fazem referência ao perigo de destruição nuclear e apresentam a necessidade de uma ordem que possa dar fim desse perigo. Em *The Changeling* (T02 E02) e em *The Doomsday Machine* (T02 E06), por exemplo, a *Enterprise* luta contra máquinas que saíram do controle de seus criadores e ameaçam toda a galáxia. Já em *Return To Tomorrow* (T02 E20) e *The Omega Glory* (T02 E23), a tripulação conhece os últimos sobreviventes de civilizações que se autodestruíram pela guerra. No segundo caso, os opositores se chamavam de *Kohms* e *Yangs*. A esse fato *Spock* se refere como um paralelo entre *Yanks* e Comunistas. Por fim, em *Assignment: Earth* (T02 E26), a *Enterprise* volta à década de 60 e atua para que não seja declarada uma terceira guerra mundial.

Sarantakes (2005) não considera a relação entre o *vulcano Spock* e a Comandante da nave *romulana* em sua análise. Acreditamos que lhe falta a concepção de ordem imperial para perceber que o seriado, ao mesmo tempo em que legitima a ação americana como necessária naquele momento, também demonstra serem preferíveis outras possibilidades de paz se os oponentes aceitarem unir-se ao mando do Império.

Além disso, consideramos que a falta do conceito de Império acarrete em outro problema na análise de Sarantakes (2005). O autor afirma que a *United Federation Plantes* representa apenas os Estados Unidos da América e não uma ordem supranacional. “The Federation is a collection of diverse worlds and cultures that respect, tolerate, and celebrate their differences—it represents an idealized version of the United States.”. A própria descrição de Sarantakes é contraditória,pois, se a Federação é um coletivo de vários mundos e culturas, como ela pode representar apenas uma nação?

Em *Spectre of the Gun* (T3 E 6), a *Enterprise* encontra uma raça alienígena, *Melkotianos*, capaz de acessar informações na memória de seus tripulantes e criar ilusões com base nesses dados. No primeiro aviso dado pelos*Melkotianos*, requisitando que a nave se afaste de seu planeta, cada tripulante ouve a mensagem em sua língua natal. *Uhura* ouve em suaíli;*Spock,* em *Vulcano*;*Kirk*, em inglês e *Chekov,* em russo. Justificando os fins pacíficos da *Federação*, o capitão não obedece ao pedido. Ao final do episódio, *Kirk* afirma: “I speak for a vast alliance of fellow creatures who believe in the same thing. We have sought you out to join us.”[135] Tal descrição confirma a ideia de que a *Federação* não pode ser resumida a apenas uma nação. Ela corresponde a uma ordem maior que atua pelos confins do espaço assim como o Império, que tenta abarcar o todo.

Apesar dessa associação entre *Federação* e Estados Unidos, Sarantakes (2005), diferente de Worland (1988), considera que o seriado sugere novos valores para a resolução dos conflitos que metaforiza. Nesse sentido, o autor se aproxima de nossa constatação com relação à ordem imperial a qual impõe seus valores como universais. Sobre os produtores, Sarantakes (2005, p. 77) afirma que “Their view was that the United States should support democratic values abroad and should be restrained in using its power.”.

Concordamos com a afirmação de Sarantakes (2005) no que se refere ao fato do seriado transmitir a ideia da propagação de valores democráticos. Essa tarefa, entretanto, não pode ser diretamente entendida com sendo concedida aos Estados Unidos. *Star Trek* transmite a concepção de ordem universal que deve ser compreendida dentro da noção do Império e sua abrangência pela totalidade do espaço.

[135]Nossa tradução: Eu falo em nome de uma vasta aliança de criaturas amigas que acreditam nas mesmas coisas. Eu venho convidá-lo para que se junte a nós.

3.4.2 *Klingons*

Os *Klingons*, por sua vez, têm sua primeira aparição no episódio *Errand of Mercy* (T 01 E 26), escrito por Gene L. Coon. Segundo Worland (1988), as batalhas entre os *Klingons* e a *Federação* seriam metáforas para o seriado abordar os conflitos entre a OTAN e os seus adversários. *"*In short, the Klingons and the Federation were firmly established as two ideologically opposed superpower blocs that compete for the hearts and minds of Third World planets."[136](WORLAND,1988, p.110).

Não discordamos do fato de que *Star Trek* estivesse utilizando seus episódios para tratar das questões internacionais de seu contexto de produção, a Guerra Fria. Acreditamos, entretanto, que, além de representar as potências militares daquele momento, o seriado propunha uma nova organização mundial que respondesse às exigências da multidão. O próprio Worland (1988) indica uma associação da *United Federation of Planets* a valores, mais do que a uma organização politicamente instituída quando, ao recusar ser comparada à ONU entende que a *Federação* seria mais semelhante a uma concepção de mundo livre. Embora, em seguida, tente associá-la a instituições formais atuantes no período:

> The Federation was not, therefore, an outer space United Nations, after all, the Soviet Union, Cuba, Libya, and other American adversaries are U.N. members - but was more akin to the Cold War conception of "the Free World," with Starfleet as Its NATO.[137](WORLAND,1988, p.110).

Worland (1988) associa a *Frota Estrelar* à OTAN porque tenta apenas observar como os personagens da Guerra Fria eram dramatizados pelo seriado. Para nós, as associações entre os organismos políticos formalmente constituídos na década de 60 e o seriado permanecerão sempre incompletas se a nova ordem mundial proposta por ele não for considerada. Os *Klingons* podem representar a União Soviética, mas também podem ser qualquer outra nação que atue com uma postura imperialista. *Star Trek* propunha soluções para a Guerra Friadefendendo uma nova organização e novos valores para o mundo o qual associamos ao Império descrito por Hardt e Negri (2000).

---

[136]Nossa tradução: Em suma, os Klingons e a Federação foram firmemente estabelecidos como dois blocos de superpotências ideologicamente opostas que competem pelos corações e mentes dos planetas do Terceiro Mundo.

[137] Nossa tradução: A Federação não foi, portanto, uma Organização das Nações Unidas espacial -, até porque, a União Soviética, Cuba, Líbia e outros adversários americanos são membros da ONU -, mas era mais parecida com a concepção de "Mundo Livre" da Guerra Fria com a Frota Estelar como sua OTAN.

É desta maneira que o seriado tematiza a Guerra Fria. Em vez de representar os Estados Unidos e seus aliados como a *Federação*, ele apresenta uma ordem universal, pacífica e democrática como a grande heroína, valores do Império. É por isso que Worland (1988, p. 117) descreve como contraditórias as perguntas que coloca ao final de seu artigo:

> But it is precisely at this juncture that Star Trek´s appeal becomes contradictory: Does the series stir a progressive desire to look ahead and unite disparate people to solve our problems for a brighter future, or is it simply reactionary nostalgia for the continuing desire to mold or force the world into patterns suitable only to Americans?[138]

Tanto *Star Trek* quanto o Império propoem unir as pessoas num futuro "melhor" em padrões que não necessariamente precisam ser americanos. Basta que tais padrões remetam a valores considerados universais, como a paz, e que permitam o estabelecimento de uma ordem capitalista global.

A própria descrição de Worland (1988, p.110) sobre os *Klingons*, em comparação com a *Federação*, apresenta uma dualidade que se assemelha muito mais à prática imperial e imperialista do que ao grupo aliado e opositor aos Estados Unidos da América durante a Guerra Fria:

> Although roughly equal to the Federation in political and military power, the Klingons represent its every antithesis - military dictatorship and glorification of war, conquest of weaker planets, and murder of civilians. Klingons are cunning amoral schemers who use spies, sabotage, proxies, propaganda, or, as last resort, direct military force to bedevil the peaceful Federation.[139]

Governos militarizados, glorificação da guerra, conquistas de planetas mais fracos e a matança da população civil são todas práticas que podem ser associadas a uma maneira de o seriado caracterizar a ordem imperialista a qual era rejeitada pela multidão. Além disso, devemos considerar que na segunda temporada aparece um personagem russo a bordo da *Enterprise*, *Checov*, o qual faz constantemente referências positivas a sua terra natal. Esse fatodificulta a associação da *Enterprise* com apenas um lado da Guerra Fria e a coloca muito

[138]Nossa tradução: Mas é precisamente neste momento que o apelo de Star Trek se torna contraditório: Será que a série cria o desejo progressivo de olhar em frente e unir pessoas diferentes para resolver os nossos problemas em direção a um futuro melhor, ou é simplesmente a nostalgia reacionária do desejo contínuo de moldar ou forçar o mundo em padrões adequados apenas para os americanos?

[139] Nossa tradução: Apesar de mais ou menos igual à Federação no poder político e militar, os Klingons representam a sua total antítese - ditadura militar, glorificação da guerra, conquista de planetas mais fracos e assassinato de civis. Os Klingons planejam com astúcia imoral, usam espiões, procuradores, sabotagem e propaganda, ou, como último recurso, força militar direta para atormentar a pacífica Federação.

mais em sintonia com o desejo de uma forma de superação do conflito que passe por uma ordem supranacional.

Roddenberry e Whitfiled (1975) escrevem, durante a terceira temporada, que o motivo para a escolha da nacionalidade de *Checov* foi uma crítica da revista russa *Pravda* a qual alegava que os soviéticos no futuro deveriam ter alguma participação na exploração espacial. No entanto, Brioux (2008) salienta que provavelmente o artigo nunca tenha existido, pois nem o próprio Roddenberry afirma ter tido acesso a ele diretamente. Shatner (1995), por sua vez, escreve que tal história foi apenas uma estratégia do departamento de relações públicas da Desilu.

Independente da verdade sobre o artigo, o que mais importa para nós é como Roddenberry se apresenta preocupado para o público norte americano acerca da aceitação de seu seriado pelos russos. Ele mostrava que *Star Trek*,ao encenar um futuro de paz, deveria agradar aos dois lados da Guerra Fria. Essa maneira de abordar o seriado caminha novamente na direção da superação dos conflitos entre os Estados-nação.

Já a primeira aparição dos *Klingons* em *Errand of Mercy* apresenta, de maneira bem clara, sua defesa pelo valor universal da paz. O primeiro diálogo do seriado apresenta *Kirk* e *Spock* lendo uma mensagem lamentosa sobre o insucesso da negociação entre *Federação* e o *Império Klingon*. A mensagem também afirma que a *Enterprise* deve prosseguir até o primitivo planeta de *Organia*, pois há desconfiança que ele seja dominado pelos opositores. Na sequência imediata da cena, *Kirk* e sua tripulação são atacados por uma nave *Klingon*. Caracteriza-se já no inicio do episódio o estado de exceção contra a ordem pacífica produzida pelos inimigos, o que permite a ação de polícia. Hart e Negri (2000, p. 36) descrevem o funcionamento de tal prática: “O que está por trás dessa intervenção não é um permanente estado de emergência e exceção, um permanente estado de emergência e exceção justificado pelo apelo universal a valores essenciais de justiça.”. Nesse sentido, após o ataque, *Kirk* afirma para *Spock* que puxaram o gatilho e agora eles precisam chegar à *Organia* antes que ocorra a explosão.

Kirk também diz a*Spock* que eles não queriam a guerra, mas mesmo assim ela acabou acontecendo. *Spock* reflete como os humanos várias vezes conseguem aquilo que eles não querem. Nesse trecho, a ordem pacífica, que parecia ser uma conquista histórica do futuro nos episódios anteriores, parece ficar abalada, como se o seriado voltasse para trás e apresentasse a paz como algo ainda a ser conquistado. Nesse caso, a suspensão e o fim da História abordado pelo Império ainda não teriam sido conquistados. Ao fazer esse movimento, o seriado se torna apto para metaforizar o problema da Guerra Fria sem abdicar do

valoruniversal da paz. O fato de *Spock*, um extraterrestre, fazer o comentário final reforça a universalidade de tal valor e a importância de sua busca pela humanidade. Ao final do episódio, a narrativa afirma ainda mais categoricamente tais concepções.

Já em *Organia*, *Kirk* tenta convencer os habitantes a respeito da importância de aderiram à *Federação* para serem protegidos da invasão *Klingon*. Os *Organianos*, contudo, se negam a proceder dessa forma. *Kirk* avisa os líderes do planeta sobre a diferença entre o modo de procedimento da *Federação* e do *Império Klingon*:

> *KIRK*: With the Federation, you have a choice. You have none with the Klingons. The Klingons are a military dictatorship. War is their way of life. Life under the Klingon rule would be very unpleasant. We offer you protection.[140]

Na sequência, os organianos continuam se negando a aceitar a ajuda da *Federação* e os *Klingons* iniciam a invasão. *Kirk* ordena que a *Enterprise* busque reforços. Ele e *Spock* iniciam sozinhos, dentro do planeta, atitudes de resistência. Dessa forma, explodem um depósito de armas e munições *Klingon*. Os líderes *organianos* lamentam a destruição provocada. *Kirk* compara os organianos a carneiros e os acusa de não terem coragem de se defender. O capitão começa a ser tomado pelo desejo de guerrear e resistir contra os inimigos. Os *organianos* apenas pedem para que ele não destrua mais.

Os *Klingons* descobrem a presença de *Kirk* e *Spock* no planeta, prendem-nos e afirmam que irão matá-los. *Kirk* responde que não tem medo, mas que não quer morrer por pessoas como os organianos, que não querem batalhar por sua liberdade. Tal fala demonstra como o Capitão *Kirk* acaba se deixando levar pelo desejo de guerra.

Kirk e *Spock* conseguem fugir da prisão e vão atrás do comandante *Klingon*, *Kor*. No momento em que eles estão prestes a entrar em luta armada, os *organianos* revelam sua natureza. Eles são seres tão evoluídos que não possuem mais corpos e não toleram qualquer espécie de violência. Os *organianos* desarmam todos no planeta e neutralizam as naves de ambas as frotas para impedir a batalha. *Kirk* questiona o líder dos organianos, *Ayelborne*,a respeito do que lhes dá o direito de interferem frotas inteiras. Eles respondem que entendem ser inapropriado interferir em assuntos alheios, mas que a *Federação* e os *Klingons* os deixam sem escolha. *Kirk* e *Kor* reafirmam o questionamento sobre o que lhes dá o direito de intervir:

> *KIRK:* Even if you have some power that we don't understand, you have no right to

[140]Nossa tradução: KIRK: Com a Federação, vocês têm uma escolha. Você não têm nenhuma com os Klingons. Os Klingons são uma ditadura militar. A guerra é o seu modo de vida. A vida sob o governo Klingon seria muito desagradável. Nós oferecemos proteção.

> dictate to our Federation
> *KOR:* Or our Empire!
> *KIRK:* How to handle their interstellar relations! We have the right
> *AYELBORNE:* To wage war, Captain? To kill millions of innocent people? Todestroy life on a planetary scale? Is that what you're defending?
> *KIRK:* Well, no one wants war. But there are proper channels. People have a right to handle their own affairs. Eventually, we would have.
> *AYELBORNE:* Oh, eventually you will have peace, but only after millions of people have died. It is true that in the future, you and the Klingons will become fast friends. You will work together.[141]

As respostas dadas por *Ayelborne* apresentam vários conceitos do Império já discutidos anteriormente: o direito de intervenção, a ação de polícia, o valor universal da paz e a guerra como geradora de paz futura. Hardt e Negri (2014, p. 83) explicam que a confusão filosófica que se dava entre guerra e paz na legitimação dos valores imperiais atualmente está inserida até mesmo dentro das estratégias militares das guerras de biopoder:

> As missões atribuídas aos militares alternam entre fazer a guerra e fazer a paz, impor a paz ou construir uma nação – e às vezes é com efeito difícil saber a diferença entre cada uma delas. A tendência para que seja cada vez menor a diferença entre guerra e paz que reconhecemos anteriormente de uma perspectiva filosófica ressurge agora como elemento da estratégia militar.

A grande diferença nesse episódio, entretanto, é que a ordem imperial deixa de ser associada à*Enterprise* e às organizações nas quais se insere para ser vinculada com uma raça alienígena superior na ordem evolutiva. Dessa forma, a suspensão da história, anteriormente colocada como algo anterior à*Enterprise*, agora é deslocada para o futuro. A afirmação final de *Ayelborne* sobre o fato de que, no futuro, a *Federação* se unirá aos *Klingons* demonstra tal questão. Nesse sentido, O´Connor (2012, p. 199) escreve sobre o final desse episódio:"Kirk is positioned as the hero not because he is willing to fight for Federation values, but because he grows beyond that position, which is to say, beyond Cold War liberalism."[142]

Ao trazer e levar o período de paz no tempo, deslocando a *Federação* entre o ente que intervém ou o que sofre a intervenção, *Star Trek* transforma sua proposta política em valores e

[141]Nossa tradução:
KIRK: Mesmo que você tivesse um poder que nós não entendemos, você não tem o direito de ditar a nossa federação
KOR: Ou nosso Império!
KIRK: Como lidar com nossas relações interestrelares! Nós temos o direito
AYELBORNE: De fazer guerra, capitão? De matar milhões de pessoas inocentes? De destruir a vida numa escala planetária? É isso que você defende?
KIRK: Bem, ninguém quer guerra, Mas há outros meios. As pessoas têm o direito de cuidar da próprio vida. Um dia, talvez...
AYELBORNE: Talvez um dia tenham paz, mas apenas depois que milhões de pessoas tenham morrido. É verdade que no futuro vocês e os Klingons se tornarão amigos. Vocês irão trabalhar juntos.

[142] Nossa tradução: Kirk está posicionado como herói não porque ele está disposto a lutar por valores da Federação, mas porque ele cresce além dessa posição, o que quer dizer, além do liberalismo da Guerra Fria.

funcionamentos universais sem precisar vincular ao longo de toda série tais características a algum personagem ou instituição específica. Dessa forma, antes de se perguntar a que organismos da política internacional o seriado associa os seus personagens e instituições, é necessário compreender que regras do jogo o seriado propõe como legítimas. Em nossa análise, entendemos que são as regras do Império, a resposta criada para os anseios de terminar com as lutas entre Estados-nação. Ao conseguirmos constatar no seriado uma tentativa de corresponder aos desejos potencialmente revolucionários, observamos mais uma vez as possibilidades de emancipação dos objetos da indústria cultural ao serem confrontados com as tensões sociais de sua época.

Por fim, os *organianos* afirmam que há milhões de anos já tiveram corpos de humanóides, mas que por sua evolução não necessitam mais de existência material. Eles se desmaterializam na frente de *Kirk* e *Kor*. *Spock* afirma que os organianos estão na escala evolutiva acima dos Terráqueos, *Vulcanos* e *Klingons*, como eles estão para as amebas. Observamos aqui mais um conceito do Império já trabalhado: o da hierarquização pela cultura e não por fatores biológicos. Os *organianos* já foram humanóides cuja sociedade evoluiu para uma ordem pacífica e tão avançada que não mais necessita da constituição material. Nesse trecho, não é possível associar qualquer raça humana especifica aos organianos, pois eles estão acima de todas. A única afirmação conclusiva passada por *Star Trek* é que essa hierarquia existe.

Novamente, o importante é observar a regras em consonância com os conceitos do Império. A partir dessa regra evolutiva, é possível considerar que a *Federação* esteja ligeiramente mais avançada dos que os *Klingons* pela descrição inicial de ambos no episódio. Os *vulcanos* estariam acima dos dois, já que *Spock* comenta sobre o problema humano de muitas vezes conseguir aquilo que não quer e por não se deixar levar pelo desejo de batalha como o capitão *Kirk*. Os *organianos* não são os únicos seres extraterrestres evoluídos com atitudes pacifistas apresentas pelo seriado. Dedicaremos o próximo item a esse tema.

Ainda sobre o episódio *Errand of Mercy* (T 01 E 26), Sarantakes (2005) afirma, a nossover, corretamente, que ele apresenta uma visão segundo a qual existe uma linha fixa de desenvolvimento e amadurecimento democrático cujas sociedades devam seguir. O autor, assim como nós, associa tal concepção com as proposta de Woodrow Wilson em expandir internacionalmente características da constituição americana. Apesar disso, Sarantakes (2005), sem utilizar o conceito de Império, ainda se prende à ideia de que o seriado estivesse representando uma supremacia dos Estados Unidos em comparação com outras nações. Como podemos observar em suas palavras:

> The writers, producers, and directors of the show worked with these allegories in future episodes to demonstrate that American principles were different from the values of other countries seeking power and that these values should allow the United States to promote democracy and show tolerance for the values of other cultures and peoples. (SARANTAKES, 2005, p. 82).

Como já salientamos, acreditamos que mais do que propor a soberania dos Estados Unidos sobre o mundo, o seriado apresenta a ideia de uma ordem que se sobrepõe aos estados nação, até mesmo aos Estados Unidos. Ainda assim, tal ordem toma emprestadas concepções gestadas na constituição americana, como o poder disposto em rede.

Em *The Trouble With Tribbles* (T02 E15), o episódio faz referência a um tratado estabelecido entre os *Klingons* e a *Federação* chamado de *Tratado de Paz de Organia* o qual intermedeia a relação entre os integrantes dos dois grupos. Nesse episódio, a Federação permite que uma tripulação de *Klingons*passeas férias em uma de suas bases. Além disso, o tratado rege como cada planeta da galáxia pode ser revindicado pelas respectivas organizações. Seguindo tal tratado, a *Federação* e os *Klingons* rivalizam quem pode desenvolver melhor o planeta *Sherman*. Em *Friday's Child* (T02 E11), ambos disputam quem poderá estabelecer negociações com os habitantes de *Capella* para conseguir o direito de mineração no planeta.

Em *A Private Little War* (T 02 E 19) podemos observar uma clara referência à Guerra do Vietnã. Os tripulantes da *Enterprise* visitam um planeta considerado pacífico e descobrem que os *Klingons* estão fornecendo armas para um grupo de aldeões, com o intuito de que eles possam dominar o resto do planeta e aderir ao *Império Klingom*. Sarantakes (2005) afirma que: “The villagers, who represent the official U.S. view of the North Vietnamese, have been attacking and attempting to conquer the peaceful "hill people," who represent the official U.S. view of the South Vietnamese.”.[143]

Kirk, fazendo menção à Guerra Fria, entende que a *Federação* deva fornecer armas para as pessoas do monte afim de que se estabeleça um equilíbrio de poder o qual seja capaz de conservar os dois lados. Leiamos suas respostas a McCoy:

> *KIRK:* Bones, do you remember the twentieth century brush wars on the Asian continent? Two giant powers involved, much like the Klingons and ourselves. Neither side felt could pull out.
> *MCCOY:* Yes, I remember. It went on bloody year after bloody year.

[143] Os aldeões, que representam os Vietnamitas do Norte pela visão oficial dos E.U.A., têm tentado atacar e conquistar as pacíficas "pessoas do monte" que representam, pelo ponto de vista oficial dos E.U.A., os vietnamitas do sul.

> *KIRK*: What would you have suggested, that one side arm its friends with an overpowering weapon? Mankind would never have lived to travel space if they had. No. The only solution is what happened back then. Balance of power.[144]

Para Sarantakes (2005), embora a fala acima indique que o seriado estivesse demonstrando uma defesa da atuação americana na Guerra do Vietnã, outros elementos do episódio, como o seu desfecho, dão certo tom ambíguo sobre a postura americana. Para nós, como já afirmamos anteriormente, *Star Trek*, por vezes, apresenta que uma paz baseada num equilíbrio de forças como a única alternativa para evitar uma guerra maior, embora tal situação seja entendida como passageira para a chegada numa ordem de paz e união. Podemos observar esse desejo de superação do equilíbrio de forças num episódio posterior no qual também a *Enterprise* enfrenta os *Klingons*.

Em *The Day Of The Dove* (T 03 E 07), podemos encontrar uma crítica à intolerância e à própria manutenção da Guerra Fria. Um grupo de *Klingons*é teletransportado a bordo da nave e, em segredo, tanto para os *Klingons* quanto para a tripulação da *Enterprise*, uma criatura promotora do ódio e segregação sobe juntamente com eles. Sua influência sobre ambos os grupos gera uma batalha interna e uma postura de intolerância. A criatura cuida para que exista constantemente um equilíbrio de poderes de modo que não acha um ganhador e que a luta permaneça interminável, pois é da discórdia que ela se alimenta.

Assim como Sarantakes (2005) chama a atenção parauma metáfora da Guerra Fria em *A Taste of Armageddon* (E 23 T 10), nesse episódio também podemos entender que a disputa balanceada e interminável entre os dois grupos se refere a tal conflito. Ao final, novamente a possibilidade de uma ordem pacífica que una os dois opositores é apresentada em consonância com a paz imperial a qual se apresenta prolongada no espaço e no tempo (HARDT; NEGRI, 2000). *Kirk* e *Spock* descobrem a presença e a influência da criatura dentro da nave, convencem os *Klingons* de sua existência e é feita uma trégua. *Kirk* expulsa a criatura de sua nave fazendo referência à chegada da era pacífica, diferente da anterior:

> Get off my ship. You're a dead duck here. You're powerless. We know about you, and we don't want to play. Maybe there are others like you around. Maybe you've

[144] Nossa tradução:
KIRK: Bones, você se lembra das guerras do século XX no continente asiático? Dois gigantes poderosos envolvidos, bem como os Klingons e a nós mesmos. Nenhum dos lados sentia que podia sair.
MCCOY: Sim, eu me lembro. Elas prosseguiram anos após anos sangrentos.
KIRK: Você iria sugerir que um lado arme seus amigos com uma arma irresistível? A humanidade nunca teria vivido para viajar no espaço se eles tivessem feito. Não. A única solução é o que aconteceu naquela época. Equilíbrio de poder.

> caused a lot of suffering, a lot of history, but that's all over. We'll be on guard now, ready for you. So ship out! Come on! Haul it![145]

O episódio também deixa claro que os *Klingons* ainda não aderiram a essa ordem pacífica, pois seu general afirma que não precisa de motivos para odiar os humanos e que apenas não irá lutar nessas condições. Aos membros da *Federação*, ao contrário, cabe apenas o cuidado para que a criatura da intolerância não volte a comandar suas ações.

Em *Elaan of Troyius* (T03 E13), a diferença entre os *Klingons* e a *Federação* em relação à sua chegada ou à proximidade de uma ordem pacífica novamente se apresenta. *Kirk* e sua nave tentam promover a paz entre os planetas *Tróius* e *Elas*, os quais se localizam numa área controlada pela *Federação*, colaborando para que ocorra um casamento entre membros de seus respectivos governos. Os *Klingons*, por sua vez, não se importam com o fato dos planetas inimigos já terem capacidade para se destruírem mutuamente. Sua intenção é a de gerar discórdia entre os dois planetas para que, posteriormente, possam oferecer apoio a algum deles, o que facilitaria manter o controle sobre aquela área do universo, rica em minérios.

3.5 A PAZ DAS SOCIEDADES EXTREMAMENTE EVOLUÍDAS

Uma maneira de o seriado Star Trek apresentar, em consonância com o Império (HARDT; NEGRI. 2000), a ordem pacífica como um destino colocado ao final da História é inserindo, em algumas das narrativas, civilizações que sejam mais avançadas do que a humanidade e cujo maior sinal de superioridade estaria no cultivo da paz. Um exemplo disso é o episódio *The Corbomite Maneuver* (T 01 E 10). Nele, a *Enterprise* começa a ser seguida por um cubo cuja emissão de uma perigosa radiação obriga o capitão *Kirk* a ordenar sua destruição. Podemos, mais uma vez, observar a *Enterprise* agindo de acordo com a ordem contemporânea descrita por Hardt e Negri (2000), segundo a qual a intervenção militar é justificável em razão da excepcionalidade da situação e cujo objetivo é o reestabelecimento do equilíbrio social. Nesse exemplo, o estado de exceção era o perigo à vida proporcionado pela radiação.

---

[145]Nossa tradução: Saia da minha nave. Você é um pato morto aqui. Você é impotente. Nós sabemos sobre você, e nós não queremos jogar. Talvez existam outros como você ao redor. Talvez você tenha causado muito sofrimento, muita história, mas está tudo acabado. Nós vamos estar em guarda agora, prontos para você. Então vá para fora! Vamos! Transporte-se!

Na sequência, uma gigantesca nave se aproxima da *Enterprise* e entra em contato com a tripulação. A nave apresenta-se como*Fesarius*, uma embarcação pertencente à Primeira Federação. Seu comandante, *Balok*, acusa a *Enterprise* de ter atravessado a fronteira de seu sistema solar e destruído um cubo demarcador. Além disso, chama os tripulantes de selvagens. Também comunica que será escolhida uma punição para a tripulação capitaneada por *Kirk*. A nave de *Balok* trava o funcionamento da *Enterprise* de uma forma que leva *Spock*a concluir que sua tecnologia seja extremamente sofisticada.

Na segunda mensagem enviada pela *Fesarius*, o comandante *Balok* informa que a *Enterprise* será destruída e a sua tripulação morta. Ele concede dez minutos para que os tripulantes façam suas últimas orações. Hardt e Negri (2000, p. 207) afirmam que:

> Os primeiros teóricos sociais modernos, por exemplo, de Hobbes a Rousseau, entenderam a ordem civil como um espaço limitado e interior, oposto à ordem externa da natureza ou em contraste com ela. O espaço confinado da ordem civil, seu lugar, é definido pela separação dos espaços externos da natureza.

Dessa forma, podemos entender que *Balok*, ao demarcar o espaço interno no qual a entrada da *Enterprise* é proibida e ao chamar sua tripulação de selvagem, age em semelhança à soberania moderna a qual demarca as fronteiras espaciais e estabelece importantes diferenças entre o interno e o externo.

O capitão *Kirk* envia uma mensagem para a tripulação, duvidando da destruição da *Enterprise* respaldado na associação entre a evolução tecnológica da sociedade de *Balok*, capaz de viajar pelo espaço e a sua aptidão para entender os motivos das viagens de sua nave:

> Captain to crew. Those of you who have served for long on this vessel have encountered alien lifeforms. You know the greatest danger facing us is ourselves, an irrational fear of the unknown. But there's no such thing as the unknown, only things temporarily hidden, temporarily not understood. In most cases we have found that intelligence capable of a civilisation is capable of understanding peaceful gestures. Surely a lifeform advanced enough for space travel is advanced enough to eventually understand our motives.[146]

Podemos observar um embate entre a soberania moderna e a imperial no contraste entre as falas de Balok e Kirk. Segundo Hardt e Negri (2000, p. 206-207):

[146]Nossa tradução: Capitão para a tripulação. Aqueles de vocês que têm servido por muito tempo nesta embarcação já encontraram formas de vida alienígenas. Você sabem que o maior perigo que enfrentamos é nós mesmos, um medo irracional do desconhecido. Mas não há tal coisa como o desconhecido, apenas coisas temporariamente escondidas, temporariamente ainda não entendidas. Na maioria dos casos, descobrimos que a inteligência capaz de uma civilização é capaz de entender gestos pacíficos. Certamente, uma forma de vida avançada o suficiente para a viagem espacial é avançada o suficiente para, eventualmente, entender os nossos motivos.

> Na passagem do moderno para o pós-moderno, e do imperialismo para o Império, é cada vez menor a distinção entre o dentro e o fora. [...] A moderna dialética do dentro e fora foi substituída por um jogo de graus e intensidades, de hibridismo e artificialidade.

Percebemos como na fala de *Kirk* a diferença entre o exterior e o interior se desmancha. O que existe é apenas aquilo que ainda é desconhecido, mas que deve, sem medo, ser englobado. Ao contrário da postura de *Balok, Kirk* expõe uma postura política compatível com o funcionamento do Império.

Kirk tenta convencer *Balok* de suas intenções pacíficas, mas o comandante da *Fesarius* não muda de ideia e continua contando os minutos para o extermínio. *Kirk* cria uma estratégia para pausar o processo de destruição e envia a*Balok* o falso comunicado de que a *Enterprise* carrega uma matéria chamada de *Corbomite,*a qual provocará a destruição de tudo o que estiver ao seu redor quando for atingida, incluindo a *Fesarius*. *Balok* não realiza o ataque no tempo informado. *Balok* informa que a destruição da nave foi adiada. Comunica que uma nave menor, guiada por ele, irá rebocar a *Enterprise* e os membros de sua tripulação para um planeta no qual eles serão presos. A *Enterprise* tenta escapar do raio trator e consegue. Sua fuga deixa, aparentemente, a nave de *Balok* inoperante.

Apesar de ser questionado por *Dr. MCcoy*, o capitão *Kirk* envia uma equipe de resgate à pequena nave, afirmando ser seu primeiro objetivo conhecer e contatar novas formas de vida. Ao desembarcarem, *Balok* revela que sua nave estava em perfeitas condições e que toda a situação havia sido apenas um teste para saber da real postura pacifista da *Enterprise* a qual passou na prova ao oferecer ajuda. *Balok* e *Kirk* combinam que o tenente *Bailey*ficará junto a*Balok* para troca de conhecimentos entre as duas civilizações. “Com efeito, o Império também está empenhado em abolir essas formas modernas de soberania e em permitir que diferenças atuem através de fronteiras.” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 160). O final do episódio caracteriza o funcionamento do Império que atrai todos para a sua ordem pacífica e cujas diferenças são primeiramente festejadas como culturais para depois serem administradas numa economia geral de comando. O’Connor(2012, p. 196) se refere a esse episódio como demonstrando uma oposição à violência por parte dos personagens:

> More centrally, Star Trek’s characters often express oppositional attitudes toward violence and war itself. Episodes such as “Arena” or “The Corbomite Manuever” find Kirk refusing to kill an adversary who has threatened to destroy the Enterprise, even offering assistance to one in the latter case.[147]

[147]Nossa tradução: Centralemente, os personagens de Star Trek oferecem atitudes de oposição em relação à violência e guerra em si. Episódios como "Arena" ou " The Corbomite Manuever " encontram Kirk se recusando

Em *Arena* (T 01 E 18), também citado por O'Connor acima, *Kirk* persegue, mais uma vez em razão de um estado de exceção, uma nave alienígena que destruiu um posto terráqueo no planeta *Cestus III*. *Kirk* expõe sua pretensão de atacar a nave inimiga. *Spock* questiona se realmente é necessário destruir os inimigos. Como já observamos em *Errand of Mercy*(T 01 E 26), por vezes, o *Vulcano* aparece como um ser de cultura mais pacífica e, portanto, mais avançada. *Kirk* responde que se eles não atacarem, os inimigos podem destruir outras instalações da *Federação*. O capitão utiliza a mesma justificativa usada para atacar os *Romulanos* em *Balance of Terror* (T01 E14)e remete-se à ideia do Império segundo a qual a guerra é utilizada como meio para a manutenção da ordem e da paz, transformando a ação militar numa atividade de polícia. Tal comparação é realizada pelo próprio *Kirk* na continuação dessa fala:

> *KIRK*: If the aliens go unpunished, they'll be back, attacking other Federation installations.
> *SPOCK*: I merely suggested that a regard for sentient life
> *KIRK*: There's no time for that. It's a matter of policy. Out here, we're the only policemen around. And a crime has been committed. Do I make myself clear?
> *SPOCK*: Very clear, Captain.[148]

Quando a *Enterprise*está, finalmente, pronta para abrir fogo, seres chamados de *Metrons* interferem no conflito, paralisam as duas naves e convocam seus dois comandantes para resolverem suas diferenças de outra maneira. Avisam que as duas naves entraram em seu espaço em missão de combate, o que justifica sua intervenção. Expressam que, pela atitude de ambos, é possível perceber que são seres violentos e limitados. Finalmente, os *Metrons* propõem uma solução que, no seu entendimento, irá satisfazeros desejos das naves em conflito. *Kirk* e o comandante inimigo, *Gorn*, serão levados para um planeta e terão que lutar um contra o outro. O ganhador poderá levar sua tripulação ilesa e o outro terá sua nave destruída. Dessa forma será mantida paz.

Na luta, *Kirk* consegue imobilizar *Gorn*.Todavia, no momento em que pode dar o golpe fatal, desiste de matá-lo. Em sua fala, o capitão revê a decisão que tomou em perseguir

---

a matar um adversário que ameaçou destruir a Enterprise, até mesmo oferecendo a assistência a um no último caso.

[148]Nossa tradução:
KIRK: Se os alienígenas não forem punidos, eles voltarão atacando outras instalações da Federação.
SPOCK: Eu simplesmente sugeri considerar vida consciente.
KIRK: Não há tempo para isso. É uma questão de policia. Por aqui, nós somos os únicos policiais. Um crime foi cometido. Eu me fiz claro?
SPOCK: Muito Claro, Capitão.

a nave inimiga. *Kirk* reflete sobre a possibilidade de *Gorn* achar que estivesse defendendo a si próprio quando resolveu atacar o posto no planeta *Cestus III*. Nesse momento, um *metron* aparece e afirma estar surpreendido com o fato de *Kirk* ter demonstrado o avançado sentimento de piedade ao ter preservado a vida de seu inimigo. Portanto, os *metrons* passaram a entender que possa haver esperança para a humanidade. Ele pergunta se *Kirk* quer que a nave de Gorn seja destruída. *Kirk* afirma que não será necessário, pois eles podem conversar e talvez chegar a um acordo. O *metron* afirma que talvez daqui a milhares de anos a humanidade e o seu povo se encontrarão para instituir um acordo também.

Podemos observar a forma imperial de compreender a paz sendo compartilhada pelo episódio. As diferenças entre *Metrons* e *Humanos* não surgem de características biológicas, mas em razão de descompassos culturais que podem ser eliminados na evolução e no contato das sociedades. O avanço de cada civilização é medido por sua capacidade em manter a paz instituída por uma ordem superior. No Império, as diferenças biológicas também são trocadas por indicadores culturais. "As diferenças são, portanto, não fixas e imutáveis, mas efeitos contingentes da história social." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 211).

Além disso, tanto os *Gorn* quanto os *Metrons* podem ser unidos sob uma mesma organização pacífica desde que alcancem graus semelhantes de desenvolvimento. Não importa que o façam em momentos diferentes, pois a ordem sempre estará lá. Essa é uma lógica muito semelhante à da ordem imperial, que tenta atrair todos para sua ordem pacífica, posicionando-a no final da História.

Em *The Empath* (T03 E 12), novamente uma raça alienígena altamente evoluída testa seres de outros planetas sobre questões associáveis à paz. Os *Vianos* podem salvar apenas os habitantes de um planeta da galáxia *Minara*,cujo sol está prestes a explodir. Dessa forma, eles realizam um teste com a personagem *Gem* para saber até que ponto ela é capaz de exercer o altruísmo e assim provar que seu planeta é merecedor de resgate.

Ao instituir a paz com sendo um valor universal, o Império estava dando uma resposta aos anseios da multidão em terminar com as guerras nacionalistas. Estava, dessa forma, reconhecendo o poder da multidão. Esse mesmo movimento pode ser observado em *Star Trek*. O'Connor(2012, p. 196) escreve que: "Yet the show also bore the mark of pacifist anti-war countercultural liberalism in simultaneously lamenting, and at times rejecting, violence itself"[149].Tal questão demonstra uma leitura do seriado que o revela para além de simples "despojos atribuídos ao vencedor" (BENJAMIN,1987, p. 224).

[149] Nossa tradução: No entanto, o show também tinha a marca do liberal pacifismo antiguerra da contra cultura quando lamentava e por vezes rejeitava a violência em si.

3.6 A PRODUÇÃO IMATERIAL

Uma característica fundamental do Império é o fato de seu controle ocorrer em todos os níveis da ordem social, descendo às profundezas de sua organização e atingindo a produção das subjetividades. Dessa forma, Hardt e Negri (2000, p. 15) afirmam que

> O Império não só administra um território com uma população mas também cria o próprio mundo que ele habita. Não apenas regula as interações humanas como procura reger diretamente a natureza humana. O objeto de seu governo é a vida social como um todo, e assim o Império se apresenta como uma forma paradigmática de biopoder.

Para apresentar a maneira com a qual o Império age na totalidade de vida social, os autores reúnem conceitos de diferentes pensadores. A primeira obra utilizada para caracterizar o mando imperial é o trabalho de Michel Foucault.

Segundo Hardt e Negri (2000), Foucault tentou compreender a questão do poder e da reprodução social dentro do terreno da produção, ao contrário de versões do materialismo histórico que consideravam tais problemas como referentes à ordem da superestrutura. Dessa forma, o terreno da produção não seria definido apenas por termos econômicos, mas também por termos culturais e subjetivos. Foucault apresenta a concepção de biopoder segundo a qual a vida social é regulada por dentro. Podemos observar na citação abaixo como, para ele, são produzidos corpos submissos com o intuído de atender à determinada ordem social:

> Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas,à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.(FOUCAULT, 1987, p. 29).

Para Hardt e Negri (2000, 42), alémde apresentar a ação do biopoder sobre os corpos em direção às subjetividades, a obra de Foucault permite observar, ainda que implicitamente, "[...] uma transição histórica, de época, nas formas sociais da sociedade disciplinar para asociedade de controle", dentro da qual se organiza o Império."

Segundo Hardt e Negri (2000), toda a primeira fase de acumulação capitalista seguiu o paradigma disciplinar. Foucault (1988, p. 132-133) descreve da seguinte forma o surgimento desse modelo:

> Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar; se o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado, como instituições de poder, garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de bio-política, inventados no século XVIII como técnicas de poder presentes em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o Exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração das coletividades), agiram no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e os sustentam[...]

Na sociedade disciplinar o comando social é realizado por uma rede de instituições que regulam os costumes e as práticas produtivas. Instituições como a prisão, a fábrica e a escola prescrevem a disciplina a ser seguida.

Já na sociedade de controle, os mecanismos de comando se tornam cada vez mais imanentes, distribuídos pelos corpos e cérebros dos cidadãos, ou seja,

> O poder agora é exercido mediante máquinas que organizam diretamente o cérebro (em sistemas de comunicação, redes de informação etc.) e os corpos (em sistemas de bem estar, atividades monitoradas etc.) no objetivo de um estado de alienação independente do sentido da vida e do desejo de criatividade. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 42)

Dessa forma,os aparelhos de disciplinaridade e normalização se intensificam ao mesmo tempo em que se estendem para fora das instituições formais da sociedade disciplinar. Na sociedade de controle, segundo Pelbart (2003, p. 20), o capital "[...] não só penetra nas esferas as mais infinitesimais da existência, mas também as mobiliza, ele as põe para trabalhar, ele as explora e amplia.".

Os resultados das tecnologias de biopoder permaneceram parciais na sociedade disciplinar. Os indivíduos eram fixados dentro das instituições mas, fora delas, ainda havia espaço para que as consciências e os corpos não fossem totalmente absorvidos. A sociedade disciplinar não chegou a tratar e organizar os indivíduos na totalidade de suas atividades. Em contrapartida, na sociedade de controle, todo o corpo social é abrangido pelos mecanismos de poder.

Embora Foucault tenha trazido todas as contribuições aqui elencadas para o entendimento da ordem imperial, Hardt e Negri (2000) afirmam que sua obra mantém umaepistemologia estruturalista que sacrifica a dinâmica real da produção na sociedade, a produção do ser social que pode se mostrar de maneira criativa, não calculada.

Os autores diferenciam a tentativa de produção controlada de um ser social de acordo com as exigências da ordem imperial, a qual eles chamam de biopoder, e a produção de uma

subjetividade que se recusa a abrir mão de sua liberdade, a qual se constitui através da cooperação social, da linguagem, dos afetos e é chamada de biopolítica. “O biopoder situa-se acima da sociedade, transcendente, como uma autoridade soberana, e impõe a sua ordem. A produção biopolítica, em contraste, é imanente à sociedade, criando relações e formas sociais através de formas colaborativas de trabalho.” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 135).

Pelbart (2003), por sua vez, afirma que as subjetividades expropriadas pelo capital não se colocam numa postura passiva com relação aos seus mandos, mas realizam estratégias contra a ordem. O autor afirma que surgem novas formas de relações humanas não comandadas pelo capital que rivalizam com as redes dominantes.

Hardt e Negri trazem os pensamentos de Deleuze e Guatarri, apresentando um entendimento apoiado na questão da produção do ser e na substância ontológica da dinâmica social. Podemos observar a produção do ser na concepção de produção de subjetividades apresentada por Guatarri e Rolnik (2000,p.22): “[...] Eu oporia essa máquina de produção de subjetividade a idéia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de ‘processos de singularização’: uma maneira de recusar todos esse modos de codificação pré-estabelecidos [...]”.

Apesar da preocupação de Guatarri e Deleuze com a produção do ser, Hardt e Negri afirmam que eles apenas conseguem conceber a potência dos movimentos contínuos e fluxos absolutos mantenedores da ordem social. Os movimentos criativos e transformadores, por sua vez, permanecem débeis.

> Deleuze e Guatarri descobrem a produtividade da reprodução social (produção criativa, produção de valores, relações sociais, afetos, formações), mas conseguem articulá-la apenas superficial e efemeramente, com um horizonte caótico e indeterminado, marcado pelo evento inalcançável. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 46)

Ao contrário da perspectiva de impotência sobre a criatividade da reprodução social, Virno(2013) apresenta a dimensão biopolítica a partir de uma nova natureza do trabalho produtivo que atualmente se torna cada vez mais imaterial e possibilita formas de insubordinação e revolta. O autor usa o termo intelectualidade de massa para se referir às transformações associadas às novas formas de trabalho: “Denomino ‘intelectualidade de massas’ ao conjunto do trabalho vivo pós-fordista (atenção, já não só aqueles setores particularmente qualificados do terciário) enquanto depositáriode competência cognitiva e comunicativa não objetável no sistema de máquinas.” (VIRNO, 2013, p.71).

Dessa forma, a produção de mais-valia vem sendo preenchida por uma força de trabalho intelectual e comunicativa capaz de gerar novas subjetividades (HARDT; NEGRI, 2000). Virno (2002) afirma que uma ampla variedade de fenômenos como jogos linguísticos, formas de vida, tendências éticas e características do modo de produção denotam pluralidades não passíveis de convergência, as quais necessitam da categoria de multidão para ser tornarem compreensíveis:

> Para Espinosa, a multidão representa uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, na atenção dos assuntos comuns, sem convergir no Uno, sem evaporar-se em um movimento centrípeto. A multidão é a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos: forma permanente não episódica nem intersticial. (VIRNO, 2013, p.04).

Apesar de Virno destacar como a produção de subjetividades pode se apresentar de forma autônoma e transformadora, Hardt e Negri (2000, p. 48-49) ainda guardam algumas ressalvas sobre a sua análise. Segundo os autores, ao demonstrar como as mudanças nos processos produtivos no âmbito do trabalho formal agem sobre a constituição social, Virno acabou por isolar esse fator como o único responsável por promover alterações criativas na reprodução social.

> Eles atuaram como se a descoberta de novas formas de forças produtivas – trabalho imaterial, trabalho intelectual massificado, e trabalho de "intelecto geral" – bastasse para compreender concretamente as relações dinâmicas e criativas entre a produção material e a reprodução social. (HARDT; NEGRI, 2000, p.48)

Por isso, Hardt e Negri (2000) propõem discorrer de maneira mais aprofundada sobre potencial transformador da produção biopolítica unindo as características observáveis do contexto imperial à questão da produção do ser social. Os autores afirmam que o contexto de sua análise é o próprio desenrolar da História, o denso complexo da experiência. Dessa forma, eles pretendem identificar a nova figura do corpo biopolítico coletivo, a qual também chamam de multidão.

O último modelo de sociedade disciplinar foi gestado nos Estados Unidos da América após a Crise de 1929, durante o período conhecido por *New Deal*. O modelo capitalista propagado a partir de então se baseava num regime de altos salários e alto consumo, sendo composto por uma tríade teórica: o taylorismo, na organização do trabalho; o fordismo, noregime salarial e o keynesianismo na regulação macroeconômica. Sobre essa fase, à qual Bauman (2000) chama de modernidade sólida, o autor afirma que:

> O fordismo era a autoconsciência da sociedade moderna em sua fase "pesada", "volumosa", ou "imóvel" e "enraizada", "sólida". Nesse estágio de sua história conjunta, capital, administração e trabalho estavam, para o bem e para o mal, condenados a ficar juntos por muito tempo, talvez para sempre - amarrados pela condenação de fábricas enormes, maquinaria pesada e força de trabalho maciça (BAUMAN, 2000, p.69).

Esse modelo produziu a mais alta forma de governo disciplinar segundo o qual a sociedade progressivamente se tornava uma sociedade-fábrica, subordinada ao capital e ao Estado, sendo guiada exclusivamente pelo critério da produção capitalista (HARDT; NEGRI, 2000). Quanto às subjetividades formadas nessa sociedade, Hardt e Negri (2000, p.264) afirmam que

> Nessa nova sociedade-fábrica, subjetividades produtivas são forjadas como funções unidimensionais do desenvolvimento econômico. As figuras, estruturas e hierarquias da divisão do trabalho social tornam-se cada vez mais generalizadas e minuciosamente definidas enquanto a sociedade civil é cada vez mais absorvida pelo Estado: as novas regras de subordinação e os regimes capitalistas disciplinares são estendidos por todo o terreno social.

Após a Segunda Guerra Mundial o modelo do *New Deal* se espalhou pelo mundo como uma solução para a crise dos países imperialistas europeus. “Do ponto de vista do capital, o sonho desse modelo era que todo trabalhador, suficientemente disciplinado, fosse permutável no processo produtivo mundial – uma sociedade fábrica global e um fordismo global.” (HARDT; NEGRI, 2000, p. 268).

Contudo, a partir da década de 60, período de produção de *Star Trek,* os países capitalistas dominantes observaram um ataque de seus trabalhadores contra os regimes disciplinares de trabalho capitalista. Esse ataque foi principalmente expresso por uma recusa ao trabalho de fábrica, fato que podemos entender como atitudes transformadoras da multidão. A universalização do modelo do *New Deal* criou uma margem de liberdade, ampliou os poderes sociais dos trabalhadores, aumentou valor da sua força de trabalho e redesenhou o conjunto de necessidade e desejos que deveriam ser respondidos pelo salário e o bem-estar social (HARDT; NEGRI, 2000).

> O regime disciplinar claramente já não conseguia conter as necessidades e desejos dos jovens. A perspectiva de conseguir um emprego que garanta um trabalho regular e estável por oito horas diárias, cinqüenta semanas por ano, a vida inteira, a perspectiva de entrar no regime regulado da fábrica social, que fora um sonho para muitos pais, agora parecia uma espécie de morte. (HARDT; NEGRI 2000, p. 294)

No Brasil, mesmo sob a vigência da ditadura militar, Guimarães (2012, p.16) afirma que: “[...] a juventude estadunidense e a juventude brasileira compartilharam, na década de

1960 principalmente, dúvidas, inquietações, repressões, que as impulsionaram a lutar a favor dos seus ideais.". Hardt e Negri (2000, p. 284) escrevem que: "O proletariado no terreno imperialista estava, agora, organizado, armado e era perigoso. Havia, portanto, uma tendência à união do proletariado internacional ou multinacional, num ataque comum ao regime disciplinas capitalista.".

O capital teve de enfrentar uma nova produção de subjetividade proletária que lutava por um novo modo de vida pautado na valorização da dinâmica de criatividade e de formas de trabalho imaterial. "As únicas configurações de capital capazes de prosperar no novo mundo são as que se adaptarem à nova composição de força de trabalho imaterial, cooperativa, comunicativa e afetiva – e a governarem." (HARDT; NEGRI, 2000, p. 297).

Para Hardt e Negri (2000), a adaptação do capitalismo a essas novas formas de subjetividade fez com que um novo paradigma econômico surgisse. De acordo com esse paradigma, os serviços e o manuseio da informação se colocam no centro da produção. Os empregos no setor de serviços são caracterizados pelo papel central desempenhado pelo conhecimento, informação, afeto e comunicação. Por isso, a economia pós-moderna pode ser considerada uma economia da informação.

As novas formas de trabalho geraram novas liberdades e também novas formas de controle. O trabalho pautado na atividade informacional possibilitou o surgimento de aptidões cooperativas entre os seres. Tal fato permitiu que os trabalhadores descartassem a concepção de que o capital era necessário para organizar a força de trabalho. Ao contrário da organização fabril, que definia os circuitos de cooperação dos trabalhadores por meio de sua ordenação física, a economia informacional utilizou a rede como modelo para organização da produção a qual permite a comunicação de qualquer local sem um centro de controle (HARDT; NEGRI, 2000).

No que tange ao consumo, para Bauman (2000), a transição para a pós-modernidade, chamada por ele de modernidade líquida, faz com que a vida organizada em torno da produção seja trocada pela vida organizada em torno do consumo. Assim sendo, "A vida organizada em torno do consumo, por outro lado, deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quereres voláteis - não mais por regulação normativa." (BAUMAN,2000, p. 90).

Por outro lado, a possibilidade de dispersão geográfica dos pontos de comunicação gerou uma centralização correspondente do controle da produção. As redes e tecnologias dainformação permitem um monitoramento constante e individualizado da produção em rede

(HARDT; NEGRI, 2000). Bauman (2000, p.70), por sua vez, afirma que o capital tornou-se fluido e livre das amarras espaciais enquanto o trabalho permanece imóvel:

> Hoje o capital viaje leve - apenas com a bagagem de mão, que inclui nada mais que pasta, telefone celular e computador portátil. Pode saltar em quase qualquer ponto do caminho, e não precisa demorar-se em nenhum lugar além do tempo que durar a satisfação. O trabalho, porém, permanece tão imobilizado quanto no passado - mas o lugar em que ele imaginava estar fixado de uma vez por todas perdeu sua solidez de outrora; buscando rochas, as âncoras encontram areias movediças.

Na produção subjetiva, tais contradições entre a liberdade e o controle se apresentam no paradoxo de cada indivíduo precisar se submeter às redes gerais de controle ao mesmo tempo em que deve ser um agente criativo e independente de produção e consumo:

> De fato, a condição fundamental da existência da rede universal, que é a hipótese central desse cenário, é que ela seja híbrida, e que, para nossos intentos, que o sujeito político seja efêmero e passivo, enquanto o agente de produção e consumo seja presente e ativo.(HARDT; NEGRI, 2000, p. 341-342).

Eis uma tensão que cabe ao materialismo histórico cristalizar numa mônada (BENJAMIN, 1987).Segundo Hardt e Negri (2000), a disjunção entre o aspecto passivo e ativo da subjetividade da ordem imperial é impedida de se tornar um campo de luta e transformação em função dos novos mecanismos que tentam controlar as redes de participação.

Propomos observar até que ponto é possível relacionar o seriado *Star Trek*com as novas subjetividades contestadoras da sociedade industrial, as quais exigiam mudanças nas formas de produção e trabalho.

The Menagerie (T01 E11 e E12) é o único episódio de *Star Trek* dividido em dois capítulos. Ele foi escrito pelo próprio criador do seriado, Gene Roddenberry. O autor tinha o intuito de criar um roteiro que pudesse aproveitar as cenas do episódio piloto, intitulado de *The Cage*, para baratear os custos de produção (SOLOW; JUSTMAN, 1996). Dessa forma, o episódio narra duas histórias. A primeira utiliza gravações feitas especificamente para esse episódio e encena uma corte marcial. A segunda é exibida como prova dentro do julgamento e utiliza as gravações do episódio piloto.

O episódio inicia com *Mr. Spock* comunicando ao capitão *Kirk* que recebeu um pedido urgente do capitão anterior da Enterprise, *Christopher Pike*, para se direcionar à *Base Estelar XI*. Quando a *Enterprise* chega ao destino, o *Comodoro Mendez* afirma que é impossível que o *Capitão Pike* tenha enviado a mensagem pois, em razão de um acidente, ele ficou

confinadoa uma cadeira de rodas, comunicando-se com o mundo apenas pordois sinais luminosos: um significa sim e o outro, não.

Na sequência, *Spock* começa a agir de maneira contrária à sua personalidade de oficial obediente, apresentada pela grande maioria dos episódios. Veremos, contudo, que essa atitude desordeira é apenas aparente, diferente do já citado episódio *The Mark Of Gideon* (T03 E16) no qual *Spock* realmente infringe as ordens superiores. Numa fala reservada com *Pike*, ele afirma que pretende levá-lo a um local proibido pela *Frota Estelar*, mesmo sabendo que isso significa traição e motim. Posteriormente, invade o centro de comunicações da base e envia uma programação de viagem para a *Enterprise*,fazendo-se passar pelo *Capitão Kirk*. *Spock* embarca na *Enterprise* com *Pike*, deixa *Kirk* na base e assume o comando da nave estelar. A viagem programada se inicia.

O *Capitão Kirk* começa a seguir a *Enterprise* dentro de uma nave auxiliar. Quando o combustível da nave auxiliar chega perto do término, *Spock* revela sua traição aos outros oficiais da *Enterprise*. *Dr. McCoy* assume o comando, manda prender *Spock* e traz *Kirk* a bordo da *Enterpise*. *Kirk* não consegue alterar a programação de viagem efetuada por *Spock* que está levando-os para o planeta *Talos IV*. Uma corte marcial para o julgamento de*Spock* é realizada durante o caminho em obediência às regras da *Frota Estelar.*

Como explicação para seu desejo de levar *Pike* até o planeta *Talos IV*, *Spock* apresenta um vídeo. Nessa gravação, é revelado o fato de que *Pike*, antes de seu acidente, já esteve numa missão naquele planeta com o intuito de resgatar os sobreviventes da nave *Columbia*. Quando *Pike* desceu no planeta, encontrou-os vivendo num acampamento. No entanto, no decorrer do episódio, descobre-se que o sinal enviado pelos sobreviventes era falso, assim como a sua presença física e o seu acampamento. Os *Talosianos* são capazes de criar ilusões mentais fazendo que com a percepção da realidade seja completamente alterada. Na descrição de *Kirk*:

> *KIRK:* Why? Why does Spock want to take to that forbidden world his former captainmutilated by a recent space disaster, now a shell of a man, unable to speak or move? The only answer Spock would give was on the hearing-room screen. How Spock could do this he refused to explain, but there before our eyes, actual images from thirteen years ago of Captain Pike as he was when he commanded this vessel, of Spock in those days, and of how the Enterprise had become the first and only starship to visit Talos Four. They had received a distress signal from that planet and discovered there, still alive after many years, the survivors of a missing vessel, only to find it was all an illusion. No survivors, no encampment, it was all a trap set by a race of beings who could make a man believe he was seeing anything they wished him to see, and Captain Pike was gone, a prisoner for some unknown purpose.[150]

[150]Nossa tradução: *KIRK*: Por quê? Por que Spock quer levar para um mundo proibido o seu antigo capitão. Mutilado por um recente desastre espacial, agora ele é um homem numa concha, incapaz de falar ou se mover?

Posteriormente, é revelado que nem todos os sobreviventes da *Columbia* avistados por *Pike* eram uma ilusão. Uma única tripulante da *Columbia* continuou a viver após a queda da nave:*Vina*. Os *Talosianos* desejam que *Pike* fique em *Talos IV* e acasale com *Vina* para que, dessa forma, possam criar uma colônia de trabalhadores em seu planeta. *Vina* explica que quando os *Talosianos* começaram a se dedicar à criação de ilusões, a fantasia se tornou mais importante do que a realidade. Aos poucos, eles pararam de construir e criar no mundo real:

> *VINA*: But they found it's a trap, like a narcotic, because when dreams become more important than reality, you give up travel, building, creating. You even forget how to repair the machines left behind by your ancestors. You just sit, living and reliving other lives left behind in the thought record.[151]

Podemos compreender as ilusões criadas pelos *Talosianos* como uma metáfora do novo modelo hegemônico de trabalho imaterial cujo estabelecimento é contemporâneo ao seriado *Star Trek*. As novas formas de trabalho surgem a partir da negação dos trabalhadores à disciplina da sociedade fabril e valorizam as atividades relacionadas à produção e ao manejo de informações. Numa forma muito parecida, os *Talosianos* deixaram o trabalho das máquinas de seus ancestrais para se dedicar às ilusões que os insere numa ação uniforme de sentar e viver outras vidas sem a possibilidade de alterar, construir ou criar no mundo material.

Ao fazermos tal relação, poderíamos entender, até aqui, que *Star Trek* critica as consequências da sociedade de controle ao apontar a história dos *Talosianos* como radical na medida em que todo o mundo material é esquecido e eles precisam encontrar outras espécies para criarem e produzirem. Na verdade, ao consideramos o desenrolar do seriado, poderemos perceber que essa conclusão é precipitada.

Pike nega o pedido *talosiano* para permanecer no planeta. Uma série de jogos mentais é iniciada com o intuito de mudar a ideia de *Pike*. As realidades virtuais variam de

---

A única resposta dada por Spock está na tela da sala de audiência. Como Spock poderia fazer isso? Ele se recusou a explicar, mas mostra diante de nossos olhos imagens reais de 13 anos atrás, tanto do capitão Pike, como ele era quando comandou esta embarcação, quando de Spock, naqueles dias, e de como a Enterprise tornou-se a primeira e única nave estelar que visitou Talos IV. Eles tinham recebido um sinal de socorro daquele planeta. Acharam ter encontrado depois de muitos anos os sobreviventes de uma nave desaparecida. No entanto, depois descobriram que era tudo uma ilusão. Não havia sobreviventes e nenhum acampamento, era tudo uma armadilha preparada por uma raça de seres que podem fazer um homem acreditar que ele está vendo tudo o que desejam que ele veja.

[151] Nossa tradução: *VINA*: Mas eles perceberam que isso era uma armadilha, como um narcótico. Por que quando os sonhos se tornam mais importantes que a realidade, você desiste de viajar, construir e criar. Você até esquece de como era para reparar as máquinas deixadas pelos seus ancestrais. Você apenas senta, vive e revive outras vidas deixadas na memória.

encontrosem cenários paradisíacos com *Vina*, a qual pode assumir a forma de qualquer mulher, a castigos infernais usados como ameaça para o caso de *Pike* continuar não colaborando.

Ao final, os *Talosianos* se convencem de que não podem usar os humanos, já que os mesmos, apesar das ilusões, mostram um ódio mortal pelo cativeiro. Portanto, deixarão *Pike* ir embora. O capitão pede para *Vina* ir com ele. No entanto, ela responde que não pode. Para convencer *Pike* do real desejo de *Vina*em querer permanecer em *Talos IV*, os *talosianos* revelam que ela é portadora de uma horrível deformação relacionada com a queda da *Columbia* a qual apenas pode ser escondida pelas ilusões mentais. Dessa forma, *Pike* pede que os *Talosianos* mantenham *Vina* com a fantasia de ter um corpo perfeito:

> *VINA*: You see why I can't go with you.
> *TALOSIAN*: This is the female's true appearance.
> *VINA*: They found me in the wreckage, dying, a lump of flesh. They rebuilt me. Everything works, but they had never seen a human. They had no guide for putting me back together.
> *TALOSIAN*: It was necessary to convince you her desire to stay is an honest one.
> PIKE: You'll give her back her illusion of beauty?
> *TALOSIAN*: And more.[152]

Esse é o término do vídeo transmitido por *Spock* e também da narrativa do episódio piloto, *The Cage*. Podemos observar que, ao final, as fantasias não são totalmente negadas por *Pike*. O próprio capitão pede que elas sejam utilizadas no caso de *Vina*. As criações mentais devem ter seu lugar como forma legítima. A intensidade necessária a elas ainda permanece incógnita. O exemplo dos *Talosianos* demonstra que seu radicalismo deve ser temido.

Por fim, a conclusão de *The Menagerie*, após a exibição de toda a prova audiovisual de *Spock*, também legitima o lugar das criações mentais. O *Capitão Pike*, em função de sua atual condição, aceita a proposta de viver com *Vina* em *Talos IV*. *Spock* é inocentado de todas as acusações pelo seu ato lógico em consonância com os princípios da *Federação*, como fica claro na mensagem transmitida por *Uhura*: "Message from Starbase Eleven, sir. Received images from Talos Four. In view of historic importance of Captain Pike in space exploration,

[152]Nossa tradução:
VINA: Você vê porque eu não posso ir com você.
TALOSIANO: Está é a verdadeira aparência da fêmea.
VINA: Eles me acharam nos destroços, morrendo, uma massa de carne. Eles me reconstruíram. Tudo funciona, mas eles nunca tinham visto um humano. Eles não tinham um guia para me reconstruir.
TALOSIANO: Isto foi necessário para convencer você que o desejo dela ficar é honesto.
PIKE: Você irá devolver para ela a sua beleza.
TALOSIANO: E mais.

General Order Seven prohibiting contact Talos Four is suspended this occasion. No action contemplated against Spock."[153]

Novamente, e com mais força, as criações dos *talosianos* aparecem como uma forma legítima. A última fala do episódio, uma afirmação *talosiana* para *Kirk*, deixa, mais uma vez, em aberto a intensidade necessária: *"*Captain Pike has an illusion, and you have reality. May you find your way as pleasant."[154]

Shore Leave (T01 E15) também aborda o tema da fantasia. O episódio inicia com um diálogo entre *Mr. Spock* e *Kirk*. O capitão indica sinais de cansaço, como dor nas costas e coceira nos olhos. *Spock* afirma que o relatório de *Dr. McCoy* está correto sobre a necessidade de umas férias para a tripulação. *Kirk* pede para ler tal relatório em seus aposentos, dando a entender que irá se deitar.

Na cena seguinte, em uma paisagem verde e floral, *Dr. McCoy* e *Sulu*discutem sobre a possibilidade de o capitão permitir um descanso para a tripulação nesse planeta, situado no sistema *Omicron Delta*, que parece ser perfeito para o propósito. *Dr. McCoy* compara o local a um cenário de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* já que todo o planeta parece ser um grande jardim. No romance original de Lewis Carroll, Alice observa por uma pequena porta a entrada do país das maravilhas a qual é descrita como um maravilhoso jardim. (CARROLL, 2014) Na sequência, aparece um coelho tirando um relógio do bolso e Alice correndo atrás dele numa remissão à história.

Dr. McCoy comunica *Kirk* do ocorrido, mas ele não acredita. Imagina que é uma estratégia do médico para forçá-lo a descer no planeta e descansar. *Spock* relata para *Kirk* um trecho do relatório de *McCoy* que descreve um tripulante apresentando sinais de estresse, fadiga e irritação, mas que se recusa a descansar. *Kirk* afirma que irá ordenar que o oficial entre em descanso e pergunta quem é ele. *Spock* revela que o oficial é próprio Capitão. Dessa forma, *Kirk* se convence da necessidade de descer ao planeta. Ao chegar, *Kirk* fala que depois de tudo o que a *Enterprise* passou, é difícil acreditar que exista um lugar como aquele.

Novas situações estranhas começam a ocorrer. *Sulu* encontra um antigo revólver. *Kirk* revê um colega da academia espacial, *Finnegan*, com quem mantinha desavenças. Os dois entram em luta corporal. Depois, *Kirk* encontra uma namorada do passado, *Ruth*. A oficial *Barrows* começa a gritar e quando outros oficiais vão socorrê-la, afirma, com as roupas rasgadas, ter sido atacada por *Don Juan*, após ter pensado nesse personagem.

---

[153]Nossa tradução: Mensagem da Base Estelar XI, senhor. Recebidas as imagens de Talos IV. Em consideração a importância histórica do Capitão Pike na exploração espacial, a ordem geral sete que proibia contato com Talos IV está suspensa nessa ocasião. Nenhuma acusação recai sobre Spock.

[154] Capitão Pike tem uma ilusão. Você tem realidade. Que você considere o seu caminho tão agradável quanto.

O *Capitão Kirk* relata em seu diário que nesse planeta os tripulantes estão vendo coisas que não podem existir: "Investigation of this increasingly unusual planet continues, and we are seeing things that cannot possibly exist, yet they are undeniably real."[155] Na sequência, *Spock* detecta a presença de atividade industrial no planeta e chega à conclusão de que todos os seres daquele planeta são fabricados. Após bombardeios de aviões da Primeira Guerra Mundial, lutas com samurais e cavaleiros medievais, *Spock* e *Kirk* percebem que as situações ocorrem com base nos pensamentos dos oficias. Assim sendo, o capitão manda que todos esvaziem suas mentes.

Ao final, um ser que se intitulava zelador do local surge e explica que as experiências foram feitas para divertir os tripulantes. Afirma que basta imaginar qualquer coisa nesse planeta para que ela aconteça. *Spock* compara tal funcionamento a um parque de diversões. O zelador fala que todo o planeta foi construído para sua raça poder brincar. *Sulu* questiona se uma raça tão avançada tem a necessidade de brincar. *Kirk* responde: "Yes, play, Mister Sulu. The more complex the mind, the greater the need for the simplicity of play."[156]*Dr. McCoy* aparece afirmando ter conhecido a incrível fábrica subterrânea produtora das ilusões enquanto era medicado: *"*I was taken below the surface for some rather remarkable repairs. It's amazing. They've got a factory complex down there you wouldn't believe. They can build or do anything immediately."[157]

As referências sobre a atividade fabril que ocorre no subterrâneo do planeta, citadas três vezes no episódio, denotam a passagem para o modelo de trabalho imaterial. Em consonância com a rejeição do trabalho fabril, o seriado apresenta uma fábrica subterrânea na qual ninguém trabalha, apesar dela produzir todo o necessário para atender às fantasias do visitantes os quais, por sua vez, se ocupam de formas muito mais imateriais de trabalho na nave. Tal forma de entretenimento vai ao encontro do que Pelbart (2003, p.20) afirma sobre a sociedade de controle e o seu consumo:

> O fato é que consumimos, mais do que bens, formas de vida - e mesmo quando nos referimos apenas aos estratos mais carentes da população, ainda assim essa tendência é crescente. Através dos fluxos de imagem, de informação, de conhecimento e de serviços que acessamos constantemente, absorvemos maneiras de viver e sentidos de vida, consumimos toneladas de subjetividade. Chame-se como se quiser isto que nos

[155] Nossa tradução: As investigações nesse planeta incrivelmente incomum continuam. Nós estamos vendo coisas que não são possíveis de existir, no entanto, elas são inegavelmente reais.
[156] Nossa tradução: Sim, brincar Senhor Sulu. Quanto mais complexa a mente, mais ela precisa da simplicidade da brincadeira.
[157] Nossa tradução: Eu fui levado ao subterrâneo para alguns reparos notáveis. É incrível. Vocês não acreditariam, eles têm um complexo fabril lá em baixo. Eles podem construir ou fazer qualquer coisa imediatamente.

> rodeia, capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade de espetáculo, era da biopolítica, o fato é que vemos instalar-se nas últimas décadas um novo modo de relação entre o capital e a subjetividade.

Acreditamos que uma forma de observar a sintonia do biopoder imperial com o seriado é estudando a divergência entre Harlan Ellison, escritor do roteiro original de *The City on the Edge of Forever* e o criador do seriado,Gene Roddenberry. No roteiro original, a chegada até o portal que levaria os oficias para a década de 30 se dava em razão da necessidade de promover a execução de um tripulante da *Enterprise, Richard Beckwith*, num planeta inabitado. *Beckwith* traficava drogas dentro da nave e matou outro oficial, *LeBeque*, que era seu cliente. Rondenberry exigiu que este trecho fosse alterado pois, segundo Ellison, o criador do seriado não permitia que nenhum membro da tripulação multinacional da *Enterprise* fosse um vilão.

No episódio que foi ao ar, *Dr. McCoy,* em razão de um acidente médico, injeta em si próprio uma substância tóxica causadora de loucura. Após o ocorrido, *McCoy* se teletransporta para o planeta dentro do qual está o portal do tempo. Embora Roddenberry tenha alterado o roteiro, Ellison conseguiu fazer com que sua história original fosse disseminada ao participar de concursos com o seu roteiro e, posteriormente, publicar uma obra que apresenta o texto sem alterações.

Tal discordância indica o apontado porCanclini (2008, p.261) com relação à impossibilidade de se observar os meios de comunicação massivos como "[...] blocos de estruturas institucionais, impostas verticalmente.". Ao contrário, a produção das narrativas televisivas pode ser estudada considerando-se relações de forças variadas dentro das quais existe espaço para divergência entre os que tomam parte do processo.

Ellison (2014, e-book) discordava da ideia de uma embarcação daquele tamanho ter uma tripulação formada apenas por bons oficiais. Segundo o autor, *"*It always struck me as nonsense that the network could try to pass off a space battlecruiser of that size, with a complement of many hundreds of people, without a few rotten apples in the barrel."[158]

Podemos entender que Rondenberry pretendia apresentar a *Enterprise* como uma organização de trabalho exemplar, pautada no trabalho imaterial, cujas subjetividades eram todas bem construídas dentro da sociedade de controle. Por isso, era inadmissível que algum oficial praticasse uma atividade contrária à ordem imperial. Já Ellison (2014), ao criar a possibilidade de tripulantes praticarem o comércio e consumo de drogas ilícitas, atividades

[158]Nossa tradução: Sempre me pareceu um absurdo o canal tentar passar a ideia de que um cruzador espacial de batalha daquele tamanho, composto por muitas centenas de pessoas, não tivesse algumas maçãs podres no barril.

que, segundo Hardt e Negri (2000), na década de 60 eram associadas com a busca por novas formas de subjetividade, tentava trazer para dentro da nave subjetividades potencialmente ameaçadoras à ordem da sociedade de controle que tentava se firmar.

Constatar tais contradições na produção do seriado é reavivar na trilha histórica tal objeto da indústria cultural. É poder lê-lo para além de simples “despojos atribuídos ao vencedor” (BENJAMIN, 1987, p. 224) e utilizá-lo como exemplo da presença e força da multidão (HARDT; NEGRI, 2000).

4 HEROES E A MULTIDÃO QUE DESAFIA O CONTROLE DO IMPÉRIO

4.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO

4.1.1 A televisão americana frente à internet no contexto da produção de Heroes

Roman (2005) escreve que, com o aparecimento da internet, surgiu uma tendência de convergência entre a televisão e o computador. A NBC, canal que transmitiu o seriado *Heroes*, foi um dos primeiros canais a criar sites que serviam de complemento para a informação passada aos telespectadores. Nesse sentido, o autor esclarece que:

> Broadcasters have also created ancillary platforms, referring viewers to their Web sites and cable channels for additional information on items they present on their broadcast networks and affiliated stations. The NBC television network work was one of the first to embrace the use of alternate platforms, with cable stations (CNBC, MSNBC) and related Web sites.(ROMAN, 2005, e-book)[159]

Nguyen eWestern (2006), ao pesquisare publicar, no ano de lançamento de *Heroes*, um artigo sobre a relação entre a internet e outros meios, chamados de comunicação de massa, também constataram a relação de complementação que os usuários faziam da internet e da televisão. Para os pesquisadores, embora se tivesse falado muito em "morte da televisão" por causa da internet, o que se observou foi uma simbiose dos meios no uso pelas pessoas. A este respeito, pode-se dizer que

> However, we argue that more attention needs to be paid to how people use different media to satisfy their needs. No medium can be seen as an absolute functional alternative to another: each medium has its distinctive features to serve different human beings in different contexts and thus complements other media in satisfying their diverse media-related needs(NGUNYEN; WESTERN, 2006).[160]

Correspondendo a esse contexto de convergência entre mídias, houve uma tentativa de que *Heroes* também apresentasse conteúdo pela internet. Porter (2007) escreve que a NBC precisava revitalizar sua programação uma vez que as séries apresentadas na temporada que precedeu *Heroes* não foram bem recebidas pelo público. Para tal feito, a aposta consistiria em

[159]Nossa tradução: Os canais também criaram plataformas auxiliares, remetendo os espectadores para seus sites e canais a cabo para obter informações adicionais sobre os itens que apresentam em suas redes de transmissão e estações afiliadas. O canal NBC foi um dos primeiros a abraçar a utilização de plataformas alternativas como estações de cabo (CNBC, MSNBC) e web sites relacionados.

[160] Nossa tradução: No entanto, argumenta-se que mais atenção deve ser dada à forma como as pessoas usam diferentes meios de comunicação para satisfazer as suas necessidades. Nenhum meio pode ser visto como uma alternativa funcional absoluta para o outro: cada meio tem suas características distintivas para servir diferentes necessidades dos seres humanos em diferentes contextos e, portanto, um complementa o outro para a satisfação das diversas necessidades relacionadas à mídia.

integrar os seriados ao conteúdo de web sites. Assim sendo, “The first step in revamping and revitalizing the once number-one Peacock Network´s struggling line of programming was to enhance viewer interactivity, primarily through integrated, enhanced Web content.” (PORTER, 2007, e-book).[161] Nguyen e Western (2006) escrevem que as mídias são utilizadas em associação pelo fato delas ou suprirem diferentes necessidades. Dessa forma, o telespectador que tivesse interesse em aprofundar suas informações sobre o seriado poderia acessar seu web site para obter mais informação.

Porter (2007) escreve que, de forma simultânea às chamadas dentro da programação da NBC para a divulgação do lançamento de *Heroes*, foi disponibilizado o acesso para o web site oficial do seriado. Porter (2007, e-book) assim descreve o site:

> At the same time, NBC launched Heroes' official Web site (www.nbc.com/heroes). The basic black background incorporates the trademark image of a total solar eclipse complemented by a subdued color scheme that gives a modern, yet mildly creepy, feeling to the site.[162]

Ainda na época de promoção do lançamento do seriado, a NBC lançou um segundo site sobre *Heroes*: o *9th Wonders* (www.9thwonders.com). Nesse site, Porter (2007) esclarece que era possível acessar notícias, entrevistas e discussões sobre o seriado. Porter (2007, e-book) destaca o resultado de tais esforços afirmando que

> Word of mouth, or viral, marketing has become a mainstay for the success of contemporary television series largely due to the Internet. The capacity for global communication at superfast speeds means that promising news of a forthcoming series can help to launch a relative unknown into the spotlight, and NBC's combined promotional efforts worked: ten million viewers would tune in to the pilot's on-air debut.[163]

Além das atividades realizadas para o lançamento, durante a exibição do seriado novas formas de disponibilizar conteúdo foram elaboradas. Em janeiro de 2007 foi lançada a plataforma *Heroes* 360 para a web e *smartphones*. Tal plataforma apresentava conteúdo expandido como novos personagens e narrativas inéditas. Além disso, ela apresentava

[161]Nossa tradução: O primeiro passo para renovar e revitalizar a outrora competitiva linha de programação do canal foi aumentar a interatividade dos telespectadores, principalmente através da integração de conteúdo expandido na Web.

[162] Nossa tradução: Ao mesmo tempo, a NBC lançou o site oficial de Heroes (www.nbc.com/heroes). O fundo preto básico incorporou as imagens da marca de um eclipse solar total complementado por um esquema de cores suave que dava um sentido moderno, mas levemente assustador, para o site.

[163] O marketing do boca a boca ou viral tornou-se um dos pilares para o sucesso das séries de televisão contemporânea em grande parte devido à Internet. A capacidade de comunicação global em velocidades super-rápidas significa que a notícia da chegada de uma próxima série pode ajudar a lançar um programa desconhecido no centro das atenções e esforços promocionais combinados da NBC funcionaram: dez milhões de telespectadores estavam sintonizados para o episódio piloto que estriou no ar.

material inédito como o blog de alguns personagens e mapas relativos ao seriado. Por fim, *Heroes* 360 também continha um jogo virtual, o *Heroes 360 alternate reality game (ARG)*. Porter (2007) aponta que o jogo aumentava a interatividade dos fãs com o programa. Essa utilização da internet como um meio de aumentar a experiência dos telespectadores do seriado demonstra como *Heroes* estava em sintonia com as tendências de convergência de meios que apareceram no seu contexto de produção.

Infelizmente não foi possível integrar os sites acima citados à análise desta pesquisa, haja vista a impossibilidade de acesso. A NBC reformulou os sites para abordarem um novo seriado baseado em *Heroes* chamado de *Heroes Reborn*, exibido a partir de novembro de 2015 nos Estados Unidos da América. Por outro lado, em dezembro de 2007 foi lançada a revista oficial do seriado. Tal revista contou com 12 edições e foi publicada até janeiro de 2010. Ao contrário do que aconteceu com o site, foi possível utilizar edições dessa revista no desenvolvimento desta tese. Foram selecionadas, especificamente, as revistas que continham informações sobre a produção do seriado, como poderemos observar no próximo item.

4.1.2 A produção de *Heroes*

Heroes foi transmitido pelo canal NBC e produzido por sua subsidiária, a Universal Media Studio, em parceria com a Tailwind Productions, pertencente ao criador do seriado, Tim Kring. Ele e sua produtora já haviam trabalhado com a NBC no seriado *Crossing Jordan*[164].

Em uma entrevista para o site SuperHeroHype!em 29 de agosto de 2006, antes do lançamento da série em 25 de setembro daquele ano, Kring relatou como surgiu a ideia de *Heroes*. Ele descreveu três narrativas que o inspiraram a criar um seriado no qual pessoas aparentemente ordinárias teriam superpoderes. A primeira foi uma cena do seriado que estava produzindo, *Crossing Jordan,* na qual uma personagem luta e revela ser conhecedora de artes marciais, fato até então por ela desconhecido.

A segunda é o filme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* escrito por Charlie Kaufman e que trata do romance entre Joel Barish e Clementine Kruczynski. O casal, após ter terminado sua relação, resolveu passar por um processo que apagou cada um da memória de seu parceiro. No entanto, o casal se reencontra e novamente os personagens se sentem atraídos um pelo outro.

[164] O programa, transmitido de 2001 a 2007, é uma série de investigação policial. Apresenta a médica Jordan Cavanaugh como uma perita que resolve casos criminais.

Por fim, Kring citou a animação *The Incredibles* que trata de uma família com superpoderes, mas que tenta levar uma vida ordinária. (DOUGLAS, 2015b). Kring também relatou, numa entrevista para a revista oficial de *Heroes,* que umas das heroínas do filme era uma garota em idade colegial que desejava levar uma vida normal apesar de seu poder. Tal personagem o teria inspirado para a criação de Claire. (BERNSTEIN, 2008).

Como já foi dito, Kring também afirmou em entrevista que parte de sua inspiração para o seriado veio da tentativa de imaginar uma solução para os problemas globais fora das instituições políticas formais. (HEISLER, 2010).

O roteirista e co-produtor do seriado, Jeph Loeb, que já havia trabalhado em histórias em quadrinhos e narrativas de super-heróis conta, numa entrevista, também realizada antes do lançamento do seriado, que recebeu a visita de Tim Kring na época em que ele estava pensando sobre o novo seriado. Kring o conheceu por meio do roteirista Damon Lindelof que trabalhava com ele no seriado *Crossing Jordan.* Loeb, por sua vez, escrevia para um seriado criado por Lindelof: *Lost*[165].

Kring procurou Loeb para se inteirar um pouco mais sobre o universo de pessoas com superpoderes. Os dois fizeram uma longa caminha e Kring contava com detalhes como seria o episódio piloto embora ainda não tivesse escrito nada do roteiro. Segundo Loeb, nesse encontro ficou claro que Kring não tinha um grande conhecimento sobre o tema de super-heróis e que procurava apresentar algo novo. (DOUGLAS, 2015a).

Abaixo, um trecho de uma entrevista concedida por Loeb:

> What was revealed to me was that Tim had absolutely no knowledge of comic books. My favorite moment was when he talked about how one of the characters would have the powers of a magnet and could lift up a car with a wave of his hand and throw it. I said, "That's Magneto," and Tim's reaction was that he didn't know whether "Magneto" was a person or a power. […]In hindsight, it made him all that more determined not to do any more research by reading comics or graphic novels or seeing comic book movies. He didn't want to be influenced by anything.[166](DOUGLAS, 2015a).

Loeb também afirmou que embora Kring não tivesse muito conhecimento sobre o universo de super-heróis, seus personagens tinham aquilo que era necessário para fazer com

[165]O seriado transmitido de 2004 a 2010 narra a vida atual e pregressa de sobreviventes de um acidente aéreo ocorrido numa ilha tropical.

[166] Nossa tradução: O que foi revelado para mim foi que Tim não tinha absolutamente nenhum conhecimento de histórias em quadrinhos. Meu momento favorito foi quando ele falou sobre como um dos personagens teria os podere de um ímã e poderia levantar um carro com um aceno de mão e jogá-lo. Eu disse: 'Isso é Magneto', e a reação de Tim era que ele não sabia se 'Magneto' era uma pessoa ou um poder. [...] Em retrospectiva, isso fez ele ficar totalmente determinado a não fazer mais pesquisa lendo quadrinhos ou vendo seriados ou filmes de quadrinhos. Ele não queria ser influenciado por mais nada.

que a audiência se interessasse por eles: todos traziam histórias que iam além de suas habilidades,eram únicos. (DOUGLAS, 2015a). Sobre seus personagens, Kring afirmou na entrevista citada acima que pretendia apresentar vários tipos espalhados pelo mundo os quais iam descobrindo seus poderes e aprendendo a lidar com eles aos poucos. Além disso, o escritor queria problematizar como os personagens conciliavam os aspectos de suas vidas, até então ordinárias, com tal descoberta. (DOUGLAS, 2015b).

Após Kring ter apresentado a concepção do seriado para a NBC e ganhado seu aval, ele começou a procura do elenco para gravar o episódio piloto. Kring relata que o roteiro piloto agradou a vários atores talentosos o que facilitou a escolha dos intérpretes. O criador do seriado também afirma que a escolha de determinados atores acabou acarretando em mudanças na concepção inicial dos personagens. Por exemplo, o personagem *Suresh*, que inicialmente deveria ser um cientista na faixa dos cinquenta anos, teve sua idade diminuída para que o personagem pudesse ser interpretado por Sendhil Ramamurthy.

Depois de o ator ter sido apresentado aos produtores, foi resolvido que *Suresh* seria o filho de um cientista falecido o qual seguia os passos da pesquisa do pai. (BERNSTEIN, 2008). Em entrevista, Ramamurthy, conta que Kring, numa festa realizada com os atores após a escolha do elenco, afirmou que seu teste inspirou novas ideias para o seriado. (BERNSTEIN, 2008).

Outro exemplo é o do policial *Matt*. Inicialmente o personagem deveria ter a aparência de um galã. Contudo, quando o ator Greg Grunberg se candidatou para trabalhar no seriado, Kring repensou o personagem e entendeu que a vida familiar do personagem policial deveria receber mais destaque do que sua vida profissional. Assim sendo, o mais adequado seria a escolha por um ator com aparência de homem comum (BERNSTEIN, 2008). Grunberg, por sua vez, contou que inicialmente se candidatou para interpretar o personagem *Peter Petrelli* e que foram os produtores que lhe apontaram o papel do policial. (BERNSTEIN, 2008).

Ainda sobre a escolha do elenco, Kringafirmou que nenhum dos personagens foi inicialmente pensado para um intérprete em particular. O escritor comentou também que deu preferência para atores que ainda não eram muito famosos. Ele achava que seria mais verossímil para a audiência ver um rosto até então desconhecido apresentar um poder extraordinário. Além disso, seu seriado partia do princípio que os personagens poderiam ser trocados com frequência. As pessoas com poderes especiais poderiam morrer ou perder suas habilidades e novos personagens ingressariam na série. Kring intencionava passar a ideia de que havia milhares de pessoas com habilidades especiais espalhadas pelo mundo. (BERNSTEIN, 2008).

Após a escolha do elenco iniciou-se o processo de escrita e gravação dos roteiros. Kring afirma que a grande questão dos roteiristas era saber quantos dias de gravação cada episódio teria, pois era a partir dessa informação que se tornava possível estabelecer o tamanho dos textos. De acordo com produtor, o seriado contava com vários ângulos não usuais de filmagem. Era comum, por exemplo,que as cenas mostrassem os tetos dos cenários internos. Tal questão se mostrou um complicador para a montagem das instalações, pois todas precisavam apresentar tetos (BERNSTEIN, 2008).

Outro desafio apontado pelo produtor era ter um certo número de roteiros já prontos, em antecedência ao que estava sendo gravado. Kring conta que a NBC aceitou *Heroes* em maio de 2006 e que já em setembro daquele ano o primeiro episódio foi ao ar. Dessa forma, quando as gravações da primeira temporada estavam ocorrendo ainda havia vários roteiros a serterminados (DOUGLAS, 2015b).

Em razão dos arcos narrativos que se estendiam ao longo dos episódios, os roteiristas passavam muito tempo reunidos para combinar as histórias em conjunto. Era difícil dividir os episódios entre os roteiristas para que eles trabalhassem individualmente em cada um deles. Kring descreve da seguinte forma o processo de criação entre os escritores na primeira temporada:

> We have been writing these scripts as a group for the most part, which is also not that common in drama, where usually a writer goes off, writes a draft and comes back in. […]Whereas in a normal drama, you feel very attached to your episode, and you hope that everybody else around you doesn't screw it up. On this, everybody has ownership and feels connected to it. (DOUGLAS, 2015b).[167]

Loeb refere-se à forma bastante coletiva com que cada episódio era escrito afirmando que todos os roteiristas tinham trabalhado em cada personagem e, portanto, não queriam que um deles tivesse uma história ruim. Além disso, Loeb conta que o nome colocado nos créditos como o do roteirista do episódio era, na verdade, o da pessoa que tinha ficado responsável por unir os vários trechos criados pelos diferentes escritores, tornando-oscoerentes. Por fim, Kring faria a revisão final (PORTER, 2007).Segundo Bernstein (2008, p. 30), havia um aspecto democrático com o qual as decisões eram tomadas pelos roteiristas em suas reuniões:

[167]Nossa tradução: Nós escrevemos esses roteiros como um grupo na maior parte do tempo, o que também não é tão comum nos dramas, onde normalmente um escritor sai, escreve uma parte e volta. [...] Considerando que, em um drama normal, você se sente muito colado ao seu episódio e espera que os outros em torno de você não estraguem tudo. No nosso caso, todos tinham propriedade sobre os episódios e se sentiam ligados a ele.

> The writers' room is a kind of giant democratic messy free-for-all and ideas get changed constantly. Now, that's not to say that there aren't certain things that we've stuck to, and certain ideas that we've kept all the way along the way, but I can't stress enough how organic the process is.[168]

Ao final da primeira temporada, em maio de 2007, *Heroes* figurava como um programa de grande sucesso entre a audiência, com números que superavam seriados dos últimos cinco anos da NBC (PORTER, 2007). Além disso, o seriado havia recebido nomeações e premiações. Em janeiro de 2007, *Heroes* foi eleito o melhor novo drama de televisão na premiação do People's Choice Awards (TODAY CELEBRITIES, 2007.) A série também recebeu oito indicações para o Primetime Emmy Awards.

Enquanto aguardava-se o início da segunda temporada, o elenco partiu numa excursão mundial para divulgar o lançamento em DVD da primeira temporada. O elenco foi dividido em três grupos. O primeiro grupo visitou países europeus. O segundo viajou para a Ásia e o último viajou por cidades dos Estados Unidos. (BERNSTEIN, 2008).

Nesse entremeio de temporadas,Kring deu uma entrevista para o site SuperHeroHype!em 23 de julho de 2007 sobre as novidades que iriam aparecer no seriado. Em razão do sucesso inicial de *Heroes*, o jornalista Edward Douglas (2007) o apresenta da seguinte maneira:

> Last year, when Superhero Hype! spoke with Tim Kring, creator of the NBC drama "Heroes," he seemed like a pretty smart guy–you can read that interview here if you missed it–but talking to him a year later, he might as well be a genius. Without having a background as a comic book reader, Kring assembled a team of writers and an amazing cast that's been able to recapture the spirit and quality of the writing in today's comic books in a way that Hollywood has seemingly been unable to duplicate in most of the feature films based on comic book characters produced so far. On top of that, he took such an unlikely premise and turned it into a hugely popular show that's even been nominated for Emmys and Golden Globes![169](DOUGLAS, 2007)

Sobre a turnê, Kring salientou que o seriado não tinha apenas um elenco multinacional e uma mensagem global, mas que também havia se tornado um fenômeno mundial.Kring

[168]Nossa tradução: A sala dos roteiristas é uma espécie de bagunça democrática gigante livre para todos e as ideias mudam constantemente. Agora, isso não quer dizer que não houve certas coisas nas quais nós ficamos atados a certas ideias que mantivemos por todo o caminho ao longo do caminho, mas eu não posso enfatizar o suficiente o quão orgânico foi o processo.

[169] Nossa tradução: No ano passado, quando Superhero Hype! Falou com Tim Kring, criador do drama "*Heroes*" da NBC, ele parecia um cara muito inteligente, você pode ler essa entrevista aqui se a perdeu, mas falando com ele um ano depois, ele pode muito bem ser considerado um gênio. Sem ter uma profunda experiência como leitor de quadrinhos, Kring montou uma equipe de escritores e um elenco incrível que tem sido capaz de recuperar o espírito e a qualidade da escrita nas atuais histórias em quadrinhos de uma forma que Hollywood tem aparentemente sido incapaz de duplicar na maior parte dos filmes baseados em personagens de quadrinhos produzidos até agora. Em cima disso, ele definiu uma improvável premissa e transformou-a em um seriado muito popular que foi até mesmo nomeado para *Emmys* e Globos de Ouro!

revelou que a segunda temporada daria mais ênfase a uma geração anterior de pessoas com habilidades especiais: os pais dos protagonistas da primeira temporada (DOUGLAS, 2007). O criador do seriado também disse que um dos temas principais da segunda temporada seria o de arrumar os erros cometidos por tal geração de pais (BERNSTEIN, 2008).

Apesar da expectativa inicial quanto ao lançamento da segunda temporada, que se deu em 24 de setembro de 2007, os resultados alcançados em relação à audiência não foram positivos. A respeito desse fato, Kring deu uma entrevista ao jornalista Jeff Jensen, da revista Entertainment,em 7 de novembro de 2007. Na ocasião, ele admitiu algumas questões equivocadas na segunda temporada e propôs mudanças para os novos episódios.[170] De acordo com Jensen (2007), foram apontados vários erros por Kring.

Em primeiro lugar, Kring afirmou que ele e os roteiristas imaginavam que a audiência estaria interessada em saber mais sobre os dramas dos personagens com relação à descoberta de seus poderes. Isso teria deixado a narrativa lenta e com pouca ação. Em seguida, Kring observou que, na primeira temporada, a ameaça de uma explosão nuclear inserida nos primeiros episódios gerou um grande pano de fundo para as tramas que se passaram no decorrer do seriado. Já na segunda temporada, embora também existisse uma grande ameaça, ela foi apresentada muito tarde, apenas no sétimo episódio (JENSEN, 2007).

Na sequência, Kring salientou que os novos personagens com poderes especiais foram apresentados a partir de linhas narrativas próprias. O produtor passou a considerar que inseri-los desde o começo nas histórias dos personagens anteriores seria a forma mais coerente para o público. Como quarta questão, Kring apontou que o personagem *Hiro*, que ao final da primeira temporada se teletransporta para o Japão feudal, permaneceu por episódios demais no passado. Por fim, Kring apresentou como equivocada a inserção de dois romances dentro da temporada, afirmando que histórias de romance não combinavam com a sua série. A reportagem também apontava que provavelmente em 3 de dezembro de 2007, no décimo primeiro episódio, ocorreria o desfecho do volume *Generations* (JENSEN, 2007). A segunda temporada foi inicialmente planejada para ter dois volumes e dezenove episódios (HEISLER, 2010).[171]

A entrevista de Kring coincidiu com o início de uma greve de roteiristas nos Estados Unidos, representados pelo sindicato Writers Guild of America, a qual durou até 12 de

[170] Posteriormente, Kring manifestou que a forma como a entrevista foi publicada, um pedido de desculpas dele aos fãs, não foi de seu acordo (HEISLER, 2010).

[171] Embora Kring intentasse separar o seriado por volumes, apenas a terceira temporada foi dividida em dois volumes. As outras tiveram apenas um volume de forma a tornar indistinta a duração da temporada e do volume. Kring, ao final do seriado, se mostrou arrependido por não ter separado a primeira temporada em dois volumes, a qual teve apenas o volume *Genesis* (HEISLER, 2010).

fevereiro de 2008. Dessa forma, o episódio apresentado em 3 de dezembro de 2007, além de fechar um volume, também foi o último episódio da segunda temporada. Após sua exibição, Kring e os atores do seriado passaram a demonstrar seu apoio à greve dos roteiristas. Numa manifestação a favor dos escritores, Kring concedeu uma entrevista na qual relatou as mudanças ocorridas no seriado em razão da greve.

O produtor afirmou que o volume seguinte do seriado, que seria intitulado de *Exodus*, foi suprimido e que o último episódio de *Generations* foi modificado para dar sequência ao volume *Villains*, pertencente à terceira temporada(GOLDMAN, 2007). Nessa entrevista, Kring novamente falou de melhorias quanto aos próximos episódios de *Heroes*, os quais apareceriam na terceira temporada: "The fans should just know that Volume 3, "Villains", when we hit the ground running is going to be pretty high velocity. While that doesn't mean action so much, it means tension and all that kind of stuff. It's going to be the cranked up version of our show." (GOLDMAN, 2007).[172]

Em 20 de dezembro de 2007, Kring deu mais uma entrevista citando equívocos da segunda temporada e propondo modificações. O jornalista Kiel Phegley (2007), descrevia sua situação da seguinte maneira: "Tim Kring wants another chance, and if you won't give it to him and his "Heroes"—well, maybe the villains will have better luck."[173]Em 13 de fevereiro de 2008, após o término da greve de roteiristas, foi anunciado que a NBC renovou o contrato de *Heroes* para mais uma temporada. (THE FUTON CRITIC, 2008).

Apesar das falas de Kring quanto às mudanças para a terceira temporada, o volume *Villains* também recebeu críticas e comparações negativas com relação à primeira temporada. Dessa forma, no meio da terceira temporada, antes de iniciar a gravação do volume seguinte:*Fugitives*, Kring teve mais uma vez que considerar novas tomadas de direção. Em novembro de 2008, dois roteiristas e produtores foram afastados do seriado: Jesse Alexander e Jeph Loeb. No mês seguinte, Bryan Fuller, que havia trabalhado na primeira temporada, foi contratado para completar o quadro de escritores (ANDREEVA, 2008). Em entrevista, Bryan Fuller afirmou que sempre acompanhou o seriado como um fã no período em que estava fora da produção. Dessa forma, estava apto para apontar alguns erros cometidos após sua saída (BENNET, 2009a).

[172]Nossa tradução: Os fãs devem apenas saber que o terceiro volume, *Villians*, quando aterrissar no chão vai ser em velocidade bastante alta. O que não significa que haverá tanta ação, significa tensão e tantas outras coisas. Será a versão intensificada de nosso show.

[173] Nossa tradução: Tim Kring quer uma nova chance, e se você não quiser dar isso a ele ou aos seus "Heroes" – Bem , talvez os vilões terão melhor sorte.

Em 15 de janeiro de 2009, o jornalista Tim Molloy (2009) anunciava que *Heroes* retornaria às raízes no meio da temporada. Nessa repostagem, Kring declarava que em *Fugitives* o seriado começaria a partir do zero e que não haveria muitas coisas que a audiência precisaria saber dos volumes passados para acompanhar a narrativa.

Além de Kring, a presidente da NBC, Angela Bromstad, também aparecia na reportagem. Ela afirmava que havia conversado com Kring sobre a necessidade de o seriado voltar a se concentrar em sua proposta inicial: pessoas ordinárias tendo que lidar com poderes extraordinários (MOLLOY, 2009). A fala de Bromstad dá a entender que a tentativa de Kring para arrumar os equívocos da segunda temporada, não mais se concentrando nos dramas dos personagens com relação a seus poderes, não foi bem aceita. Em 2 de fevereiro de 2009 era lançado o volume *Fugitives*.

O co-produtor executivo e roteirista, Adam Armus, concedeu uma entrevista, ao final da terceira temporada, para a revista oficial de *Heroes*. Na ocasião, ele faz uma avaliação do volume. A repórter Tara Bennet (2009a) afirma que após uma temporada tumultuada o seriado, com *Fugitives,* parece ter voltado a se encaixar.

Armus, por sua vez, explica que ter os personagens como fugitivos possibilitou aos roteiristasse concentrar novamente nos personagens, tentando apresentar os aspectos de sua personalidade que vão além de ter poderes especiais. Como vimos, essa era a grande característica a que Kring atribuía o sucesso de seu seriado ao final da primeira temporada. Armus associou o apego aos personagens ao roterista Bryan Fuller que, como já citamos, voltou a trabalhar na produção de *Heroes* (BENNET, 2009a).Ainda nessa entrevista Armus se referia ao volume *Redemption*, da quarta temporada, afirmando que o modo como *Fugitives* terminoudaria ensejo para grandes histórias (BENNET, 2009a).

A quarta temporada e seu volume único, *Fugitives,* começaram a ser transmitidos em 21 de setembro de 2009. Na edição da revista oficial de *Heroes*,referente a outubro e novembro de 2009, Tim Kring deu uma entrevista na qual fazia um retrospecto das temporadas passadas e apresentava o novo volume. A entrevistadora Tara Bennet (2009b), que como vimos já havia entrevistado Adam Armus, novamente citou a pouca aceitação das temporadas anteriores. Leiamos suas palavras:

> Like all TV series, *Heroes* has had a pretty dramatic four years on screen and off. *Heroes* made its triumphant debut season in 2006, where it garnered fantastic ratings, a worldwide fan base, and the praise of those ever-crusty critics. But in the years since, the everyday superheroes have taken some blows to the gut from fans

> and critics alike, who miss the sparkle and clarity of its freshman season.[174](BENNET, 2009b)

Na sequência, Bennet (2009b) se refere à tentativa de Kring em voltar aos aspectos da primeira temporada no volume *Fugitives.* Kring, por sua vez, explicou que no volume *Redemption* os produtorestentaram continuar na direção que tomaram no volume anterior, ou seja, dar atenção aos personagens e aos seus conflitos pessoais. O produtor também afirmou que todos os personagens teriam algum conflito pessoal para superar.

No último dia de exibição da quarta temporada, 8 de fevereiro de 2010, Kring concedeu uma entrevista para o site A. V. Club. Nessa entrevista, Kring parece tentar justificar problemas que o seriado teve após sua primeira temporada. O produtor se referiu ao fato de já ter respondido todas as perguntas interessantes sobre o seriado na primeira temporada. Também mencionou ter tido dificuldades para tomar certas decisões no seriado, como retirar e inserir personagens ou alterar seu padrão de comportamento por pressão dos fãs e do canal (HEISLER, 2010). Tal problema teria sido intensificado pela popularidade inicial de *Heroes*.

De acordo com o produtor: "It gets more complicated when you have a show that gets more popular, not just with your audience, but with your own network. We were very free to do whatever we wanted until people had opinions."[175]Kring também lamentou a exigência de que as temporadas tivessem muitos episódios. Apesar das reclamações, Kring ainda não citava a possibilidade do seriado não ser mais produzido. Ao final da entrevista, se referia a novas ideias para o seriado (HEISLER, 2010).

Em maio de 2010, contudo, a NBC anunciou que não renovaria *Heroes* para uma quinta temporada. A jornalista Lynette Rice apontava a baixa audiência como causa da decisão (RICE, 2010). Kring apresentou a seguinte fala sobre o cancelamentoda série: "I personally have had 12 great years with my friends at NBC, and with 'Heroes,' they providedme a rare opportunity to put a message of hope, interconnectivity and global consciousness into the world(ANDREEVA, 2010)."[176]

---

[174] Nossa tradução: Como todas as séries de TV, Heroes teve quatro anos bem dramáticos na tela e fora dela. Heroes fez uma temporada de estreia triunfal em 2006, onde ganhou classificações fantásticas, fãs em todo o mundo e elogios de críticos cada vez mais duros. Mas, nos anos seguintes, os super-heróis do cotidiano têm levado alguns golpes no estômago de fãs e críticos por terem perdido o brilho e a clareza de sua temporada inaugural.

[175] Nossa tradução: Fica mais complicado quando você tem um seriado que fica popular, não apenas com sua audiência, mas também com seu canal. Nós éramos muito livres para fazer o que queríamos até as pessoas começarem a dar opiniões.

[176] Eu, pessoalmente, tive doze grandes anos com meus amigos na NBC e com *Heroes*, eles me propiciaram uma rara oportunidade de passar uma mensagem de esperança, interconectividade e consciência global pelo mundo.

Nas próximas páginas analisaremos até que ponto a "esperança, a interconectividade e a consciência global", citadas por Kring, podem ser observadas no seriado *Heroes* e relacionadas com o que entendemos por dissensos da multidão.

4.2 PODERES ESPECIAIS E FACULDADES GENÉRICAS

Sharp (2009) escreveu um texto intitulado de "*Above The Social Contract? How Superheroes Break Society"* no qual questiona se os personagens com habilidades especiais do seriado *Heroes* poderiam encaixar-se em sociedades organizadas pela teoria do contrato social, as quais transferem o poder para um ente soberano.

Segundo Sharp (2009), umas das premissas básicas do contrato social é a de que os seres humanos por ele regidos estejam numa certa faixa de igualdade. A relativa equidade levaria cada indivíduo a entender os outros como possíveis ameaças e, portanto, todos concordariam em transferir o poder para um ente soberano que garantisse sua segurança. De fato, Hobbes (2003, p. 106) escreve sobre tal premissa em *Leviatã*:

> A natureza fez os homens tão iguais, quanto às faculdades do corpo e do espírito, que, embora por vezes se encontre um homem manifestamente mais forte de corpo, ou de espírito mais vivo do que outro, mesmo assim, quando se considera tudo isto em conjunto, a diferença entre um e outro homem não é suficientemente considerável para que um deles possa com base nela reclamar algum benefício a que outro não possa igualmente aspirar. Porque quanto à força corporal o mais fraco tem força suficiente para matar o mais forte, quer por secreta maquinação, quer aliando-se com outros que se encontrem ameaçados pelo mesmo perigo.

Diante dessa questão, Sharp (2009) entende que os poderes especiais apresentados pelo seriado dificilmente seriam compatíveis com a manutenção de uma ordem regida por tal teoria já que os portadores de tais habilidades não sentiriam necessidade de buscar proteção num ente soberano. O autor escreve: "This equality forms the starting point for Hobbes´s society; it is why we enter into the social contract. [...] Their reliance on basic, innate equality among human beings means that their theories can´t easily deal with such issues"[177]. (SHARP, 2009, e-book).

Assim como os personagens com habilidades especais de *Heroes* apresentam características conflitantes com a teoria de Hobbes, a multidão, descrita por Virno (2002) também é definida como colidente com a concepção de igualdade e união sob a tutela de um

[177]Nossa Tradução: Esta igualdade constitui o ponto de partida para a sociedade de Hobbes; é por isso que celebramos o contrato social. [...] A sua dependência do básico, a igualdade inata entre os seres humanos, significa que as suas teorias não podem lidar facilmente com tais questões.

poder soberano. Segundo Virno (2002, p.04), a "[...] multidão é a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos: forma permanente, não episódica nem intersticial.". A existência de uma organização social com essa característica se torna possível porque o ponto de união da multidão não é um ente soberano, mas sim as faculdades comuns do gênero humano como a linguagem e o intelecto. Essas faculdades são a base que permitem a diferenciação entre os indivíduos e a sua existência social:

> A unidade não é algo mais (o Estado, o soberano) para onde convergir, como era no caso do povo, mas algo que se deixa às costas, como um fundo ou um pressuposto. Os muitos devem ser pensados como individuações do universal, do genérico, do indiviso. E assim, simetricamente, pode-se conceber um Uno que, longe de ser um porquê concludente, seja a base que autoriza a diferenciação, que consente a existência político-social dos muitos enquanto muitos. [...] Para não proclamarestribilhos de tipo pós-moderno ("a multiplicidade é boa, a unidade é adesgraça a evitar"), é preciso reconhecer que a multidão não secontrapõe ao Uno, mas que o re-determina. Também os muitosnecessitam de uma forma de unidade, um Uno: mas, ali está o ponto,essa unidade já não é o Estado, senão que a linguagem, o intelecto, asfaculdades comuns do gênero humano.(VIRNO, 2002, p.07)

No mesmo sentido, Bascetta (2004) escreve que:

> [...] moltitudine è appunto la molteplicità in quanto irriducibile ma anche in quanto dimensione collettiva che non confluisce in nessuna volontà generale, in nessuna trascendenza incarnata in uma sovranità separata, quindi non è un traguardo o un risultato, la dimensione collettiva è la premessa. Questa premessa è dapprima l'appartenenza alla specie, poi le sue facoltà comuni di relazionarsi, di comunicare, di produrre linguaggio azione e pensiero [...][178]

Embora considerem que a questão da multidão não se refira à dialética do uno e dos muitos, Hardt e Negri (2009) apontam para uma dinâmica próxima dos autores quandodescrevem a existência de um comum compartilhado no qual se baseiam as subjetividades múltiplas da multidão:

> Nós compartilhamos corpos com dois olhos, dez dedos nas mãos, dez dedos nos pés; compartilhamos a vida neste planeta; compartilhamos regimes capitalistas de produção e exploração; compartilhamos sonhos de um futuro melhor. Além disso, nossa comunicação, colaboração não só se baseiam no que existe de comum com por sua vez também produzem comum. (HARDT; NEGRI, 2014, p. 174).

[178]NossaTradução: [...] a multidão é precisamente a multiplicidade irredutível, também como dimensão coletiva que não conflui em qualquer vontade geral, em nenhuma transcendência encarnada numa soberania separada, por isso a dimensão coletiva é sua premissa, não é um objetivo ou resultado. Esta premissa é a primeira pertencente à espécie, em seguida, suas faculdades comuns de se relacionar, de se comunicar, de produzir a linguagem em ação e pensamento [...]

Bascetta (2004), Hardt e Negri (2009) e Virno (2002) indicam Espinosa como o autor renascentista italiano a trazer inicialmente o conceito de multidão. Bascetta (2004), por exemplo, escreve que para Espinosa, a multidão é a seivadas liberdades civis cuja potência não é transferível para um ente transcendental. *"*Una concezione immanente della potenza sociale che non rinvia ad un trasferimento, ad una trascendenza."[179]

Negri (1981), por sua vez, escreve em *Anomalia Selvagem* como para Espinosa a multidão permanecia como uma potência não transferida para o poder soberano a qual podia sempre ameaçar o Estado, independentemente de seu modelo. Para Negri (1981), isso demonstra como Espinosa sentia o desejo de liberdade plena da multidão que nunca se continha totalmente abaixo da soberania. Segundo o autor, "Estes significados são anotados por Spinoza na constituição do movimento estrutural da multidão. Representam um desejo desta: do governo absoluto, da absolutez da liberdade." (NEGRI, 1981, p. 266).

Podemos observar essas constatações nas próprias palavras de Espinosa (2009a, p.90):

> Contudo, na medida em que este estado aristocrático jamais torna a multidão (como há pouco mostramos), nem há nele alguma consulta à multidão, pelo contrário, absolutamente toda a vontade do conselho é direito, deve-se considerá-lo como totalmente absoluto e, por conseguinte, os seus fundamentos devem assentar só na vontade e no juízo deste conselho, não há vigilância da multidão, uma vez que ela está afastada tanto das deliberações como das votações. A razão pela qual, na prática, não é um estado absoluto não pode ser, portanto, senão no fato de a multidão meter medo aos que mandam e, desse modo, conseguir alguma liberdade para si, a qual revindica e mantém, se não expressamente na lei, ao menos tacitamente.

Para Espinosa os limites para um governo soberano estavam na potência e na liberdade que a multidão guardava para si. A liberdade compartilhada pela multidão era um antídoto contra o absolutismo.

Hobbes (2003), ao contrário de Bascetta (2004), Hardt e Negri (2009) e Virno (2002), não considerava a existência de uma base comum na multidão. Para Hobbes (2003), amultidão era apenas geradora de caos e deveria constituir-se como uma unidade, povo, na medida em que os indivíduos, e não um coletivo, transferissem sua liberdade para um ente soberano. Hobbes (2003, p.141) não reconhecia a multidão como um ente anterior ao soberano capaz de exercer o compartilhamento de vontades e liberdades:

> Uma multidão de homens se torna uma pessoa quando é representada por um só homem ou pessoa, de maneira que tal seja feito com o consentimento de cada um dos que constituem essa multidão. Porque é a unidade do representante , e não a

[179] Nossa tradução: Uma concepção imanente de potência social que não se presta para uma transferência, para uma transcendência.

> unidade do representado, que faz a pessoa ser una. E é o representante o portador da pessoa, e só de uma pessoa. **E não é possível entender de nenhuma outra maneira a unidade numa multidão.** (Grifo nosso).

Entendemos que a descrição da multidão e os personagens apresentados pelo seriado são incompatíveis com o estado hobbesiano. Assim sendo, levantamos a hipótese de que os fenômenos da multidão e a dinâmica dos personagens no seriado compartilham características.

Acreditamos que as semelhanças entre a multidão e os personagens do seriado podem ser observadas já no primeiro episódio, *Gênesis* (T01 E1), como apontamos na introdução. Na cena inicial, uma fala do narrador sobre sujeitos com habilidades especiais afirma que eles irão provocar uma alteração no mundo. Na sequência, o personagem, *Prof. Dr. Mohinder Suresh*, apresenta uma aula em que aponta para o fato das aptidões serem fruto de elementos genéricos da raça humana.

O posicionamento de capacidades humanas genéricas como sendo a base para a constituição de indivíduos com habilidades diferenciadas é compartilhado com as descrições de Virno (2002 ano), Bascetta (2004), Hardt e Negri (2009) sobre a relação entre as individuações e as faculdades genéricas do gênero humano.

Acreditamos ser possível associar as habilidades especiais do seriado com as individuações da multidão. Estamos cientes de que, diferente do seriado, não se faz referência, aqui, a mutações genéticas geradoras de poderes especiais, mas sima possíveis subjetividades da multidão capazes de se opor à ordem do capitalismo global. Kring (2010), no entanto, pensou nessas habilidades especiais como maneiras de superar problemas políticos e sociais da contemporaneidade. Tal questão fica clara na fala de Dr. Suresh em *Collision* (T1 E4):

> Look at what's happening to our planet: overpopulation, global warming, drought, famine, terrorism. Deep down, we all sense something's not right. My father always talked about how an entire species will go extinct while others, **no more unique or complex**, will change and adapt in extraordinary ways. **He had a romantic take on evolution.**[180] (Grifos nossos).

A colocação da evolução como a solução para problemas do mundo contemporâneo, em sua grande maioria de cunho social e político, nos induz à possibilidade de associar esses poderes como formas inovadoras de se colocar perante a ordem imperial, semelhantes às

[180] Nossa tradução: Olhe para o que está acontecendo com o nosso planeta: superpopulação, aquecimento global, seca, fome, terrorismo. No fundo, todos nós sentimos que algo não está certo. Meu pai sempre falou sobre como uma espécie inteira é extinta, enquanto outras, **não mais exclusivas ou complexas**, mudam e adaptam-se de forma extraordinária. **Ele tinha uma visão romântica sobre a evolução.** (Grifo nosso).

faculdades que derivam do comum da multidão. Além disso, o seriado deixa claro, como destacado na fala apresentada acima, que não se trata de indivíduos que teriam alguma diferença dos outros, além da manifestação da evolução em seus genes. Em entrevistas, Kring afirmou que o seriado tem por premissa básica o fato de as manifestações de poderes especiais ocorrerem a inúmeras pessoas espalhadas pelo globo (DOUGLAS, 2007), e que muitos desses poderes são metáforas para as características da personalidade dos personagens que compõem o seriado (DOUGLAS, 2015b).

Tais questões apoiam nossa associação entre a evolução no seriado e as faculdades comuns da humanidade. A força da evolução, assim como as faculdades genéricas de Virno (2002), não são uma exclusividade de alguns indivíduos, elas pertencem à humanidade. Quando essas habilidades afloram em alguém, permitem o desenvolvimento de individuações. Podemos observar abaixo a narração introdutória do episódio final da terceira temporada, *An Invisible Thread* (T03 E25):

> There are nearly seven billion people on this planet. Each one, unique, different. What are the chances of that? And why? Is it simply biology? Physiology that determines this diversity? A collection of thoughts, memories? Experiences that carve out our own special place? Or is it something more than this?[181]

Tal fala afirma que a multiplicidade é uma característica referente a toda a humanidade e não apenas aos portadores de poderes especiais. Essa premissa nos permite associar o conceito de multidão com as questões apresentadas pelo seriado. Kring, como vimos, trabalha com a ideia de que poderia haver milhares de pessoas espalhadas pelo globo com habilidades especiais (BERNSTEIN, 2008). Tais questões afastam os personagens de *Heroes* de um grupo seleto e fechado.

Além disso, os personagens nunca se unem no sentido de criar uma soberania que dite suas ações como o próprio criador do seriado, deixou claro em uma de suas entrevistas:

> Well, the characters are beginning to cross fairly soon. We point to it in the pilot. A couple actually start to cross in Episode 2 and by Episode 4, many of them have crossed, but there is never going to be a sense of forming a Justice League. They will come together, they'll be torn apart, they'll group in small groups and then be driven apart somehow, but all with the idea that there is something larger that they're being drawn to.[182](DOUGLAS, 2015b).

[181] Nossa tradução: Há quase sete bilhões de pessoas neste planeta. Cada um, original, diferente. Quais são as chances disso ocorrer? E por que? É simplesmente biologia? Fisiologia que determina essa diversidade? Uma coleção de pensamentos, memórias? Experiências que esculpem nosso lugar especial? Ou é algo mais do que isso?

[182] Nossa tradução: Bem, os personagens começarão a se encontrar muito em breve. Nós apontamos isso no piloto. Um casal realmente começa a se encontrar no Episódio 2 e no Episódio 4, muitos deles vão se unir, mas

No nosso entendimento,esse algo maior que os atrai não é a criação de uma soberania transcendental, mas um ponto comum do qual os heróis partem. Tal forma de organização é muito paralela ao que é descrito na concepção de multidão que vimos afirmando.

4.2.1 A evolução natural, o destino e as novas soluções para questões globais

Devemos observar que muitas vezes *Heroes* apresenta a evolução darwiniana como a grande força guiadora dos acontecimentos na narrativa. A clássica obra sobre a evolução natural de Charles Darwin, *Origem das Espécies*, é citada em alguns momentos como em *Don't Look Back*(E2 T1), quando *Mohinder Suresh* ganha um exemplar da primeira edição do livro. Segundo Darwin (2002, p.94), a evolução é fruto de um comportamento da natureza chamado de seleção natural pelo qual os indivíduos mais adaptados ao meio perpetuam a espécie enquanto os menos adaptados sucumbem: "É a essa preservação das variações favoráveis e eliminação das variações nocivas que dou o nome de Seleção Natural." Tal questão contradiz nossa associação dos poderes especiais com as individuações da multidão, pois a seleção natural tende a privilegiar um grupo de seres humanos mais adaptados em detrimento do resto da humanidade.

Em *One Giant Leap* (E3 T1), a narração introdutória do episódio destaca o poder da evolução e da seleção natural sobre os personagens enquanto a personagem *Niki Sanders*, dotada de superforça, enterra suas vítimas: "When evolution selects its agents, it does so at a cost. It makes demands in exchange for singularity. And you may be asked to do something against your very nature."[183]O mesmo ocorre na narração que inicia e é repetida ao término do episódio *Better Halves* (E6 T1): "Evolution is an imperfect and often violent process. A battle between what exists and what is yet to be born. In the midst of these birth pains, morality loses its meaning."[184]

Em outros momentos, no entanto, as leis da seleção natural são afastadas para que outras forças ditem a ação dos personagens, como o destino. O seriado, muitas vezes, utiliza da concepção de um destino obrigatório, acima de qualquer outra determinação, o qual deve fundamentar as ações humanas. *Heroes* repete, nessas características, a noção de destino da

---

nunca vai ser no sentido de formar uma Liga da Justiça. Eles ficarão juntos, eles vão se separar, eles vão se reunir em pequenos grupos e, em seguida, separados de alguma forma, mas todos com a ideia de que existe algo maior para o qual eles são atraídos.

[183]Nossa Tradução: Quando a evolução seleciona os seus agentes, ela cobra uma preço. Ela faz exigências em troca de singularidade. E podemos ser convidados a fazer algo contra nossa própria natureza.

[184] Nossa Tradução: A evolução é um processo imperfeito e muitas vezes violento. A batalha entre o que existe e o que ainda está para nascer. Em meio a essas dores de parto, a moralidade perde o seu significado.

Grécia Antiga. Schützer (1956, passim) descreve as mesmas características ao analisar os poemas de Homero:

> Em Homero, ao que cremos, o destino existe como pressuposto da ação que não procura vencê-lo, mas antes realizá-lo. [...]A maneira pela qual coexistem no pensamento homérico a arbitrária proteção divina aos prediletos e a ideia de um destino superior muitas vezes à própria vontade de Zeus e ao qual as próprias divindades estão subordinadas[...]

O destino aparece como uma força inescapável na narração de *Seven Minutes to Midnight*(T1 E8). No início do episódio, o narrador questiona se é possível encontrar algum lugar no planeta em que seja possível fugir do destino. Ao final do episódio, a narração dá a seguinte resposta: "You can run far. You can take your small precautions. But have you really gotten away? Can you ever escape? Or is the truth that you do not have the strength or cunning to hide from destiny? But the world is not small. You are."[185]

No episódio *Homecoming* (T1 E9), *Dr. Susersh* tenta descobrir qual é o seu destino, para poder segui-lo. Dessa forma, o destino é apresentado comoa base que deve guiar suas ações: "I have two paths in front of me. I need to know which one to take. Which one is my Destiny.".[186]

O destino com base no qual osheróis devem basear suas ações invariavelmente aponta na direção de proteger a humanidade como um todo. Em *Better Halves* (E6 T1), *Peter Petrelli*, um personagem que tem a habilidade de assumir o poder especial de qualquer outro com apenas um toque, afirma sentir que seja seu destino salvar várias pessoas. Em outra cena, *Hiro* responde para seu amigo que deve arriscar sua vida para evitar uma grande catástrofe, pois esse é o seu destino:

> *ANDO*:What if we make it worse? And if there's going to be a nuclear explosion... Shouldn't we be flying away from the bomb?
> *HIRO*: A hero doesn't run away from his destiny.[187]

Também em *Better Halves* (E6 T1), *Hiro* interpreta da seguinte forma seu poder: "I've been given a gift, Ando. I'm supposed to use it to help people. To save people.".[188]No mesmo

[185] Nossa Tradução: Você pode correr para longe. Você pode tomar todas as pequenas precauções. Mas você realmente consegue fugir? Será que você consegue escapar? Ou na verdade você não tem a força ou a astúcia para se esconder do destino? O mundo pode não ser pequeno. Mas, você é.
[186] Nossa Tradução: Eu tenho dois caminhos na minha frente. Eu preciso saber qual eu devo seguir. Aquele que é meu destino.
[187] Nossa Tradução:
ANDO: E se nós piorarmos tudo? E se houver uma explosão nuclear... Não deveríamos estar voando para longe da bomba?
HIRO: Um herói não foge do seu destino.

sentido, o pai de *Mohinder Suresh*, *Chandra Suresh*, afirma que, se as pessoas com habilidades extraordinárias realmente existirem, será possível trazer esperança para todos (*Six Months Ago*,T1 E10).

Seguindo as leis da seleção natural, os indivíduos com determinada mutação genética competem com os outros para se afirmar como sendo mais adaptados ao meio e, portanto, merecedores de perpetuar a espécie. Dessa forma, seguindo estritamente a lógica da seleção natural, não faria sentido que os portadores de habilidades especiais se arriscassem para salvar a vida de pessoas sem poderes. No entanto, a colocação da ideia de destino como proteção da humanidade contraria a lógica da seleção natural. Tal questão reforça o entendimento de que a evolução apresentada como solução para os problemas da humanidade pode ser compreendida de uma maneira metafórica e não estritamente darwiniana e, portanto, apta para ser associada à multidão. Nesse sentido, destacamos que a falade *Suresh* sobre seu pai quando afirma que a evolução no seriado pode ser vista com romantismo. (*Collision*, T1 E4).

Em um sonho de *Peter*, em um diálogo entre ele e um dos pacientes que conheceu quando ainda trabalhava como enfermeiro, *Charles Deveaux*, indica claramente uma relativização do darwinismo, uma luta contra o domínio do capital e uma associação dos poderes especiais com o comum da multidão, como os afetos e o amor:

> CHARLES DEVEAUX: Ah, Darwinian. Look at your sorry ass. Barely able to make minimum wage. Now you look at me living in a penthouse. Central Park West.
> PETER: Correction. It's dying in a penthouse in Central Park West.
> CHARLES DEVEAUX: Right you are, my boy. Right you are.
> PETER: Teach you to mess with me. Take a breath.
> CHARLES DEVEAUX: In the end, all that matters is love. I love you, Peter.
> PETER: I love you too, Charles.
> CHARLES DEVEAUX: You speak your mind. You know who you are. You know what you want. That's your power. That's your strength.
> PETER: Mind if I let you in on a little secret, Charles?
> CHARLES DEVEAUX: You can say anything to me, you know that.
> PETER: I can fly.[189]

---

[188] Nossa Tradução: Eu recebi um dom, Ando. Eu devo usá-lo para ajudar as pessoas. Salvar as pessoas.
[189]Nossa Tradução:
CHARLES DEVEAUX: Ah, darwinista. Olhe para o seu lamentável traseiro. Você mal é capaz de ganhar um salário mínimo. Agora, olhe para mim vivendo em um apartamento de cobertura no *Central Park West.*
PETER: Correção. Você está morrendo numa cobertura no *Central Park West.*
CHARLES DEVEAUX: Você está certo, meu garoto. Você está certo.
PETER: Avisei para não mexer comigo. Respire fundo.
CHARLES DEVEAUX: No final, tudo o que importa é o amor. Eu amo você, Peter.
PETER: Eu também amo você, Charles.
CHARLES DEVEAUX: Você fala o que tem na mente. Você sabe quem você é. Você sabe o que você quer. Esse é seu poder. Essa é sua força.
PETER: Posso lhe contar um pequeno segredo, Charles?
CHARLES DEVEAUX: Você pode falar qualquer coisa para mim, você sabe disso.
PETER: Eu posso voar.

Indo na mesma direção deste diálogo, Hardt e Negri (2009) afirmam que o amor pode se tornar um conceito político que ajude a multidão a gerar novas formas de organização social. Para que isso aconteça, contudo, ele deve ser entendido para além da ideologia contemporânea a qual o restringe ao âmbito privado da família. Para os autores, o amor deve se tornar um conceito político central na produção do comum da multidão. "To arrive at a political concept of love that recognizes it as centered on the production of the common and the production of social life, we have to break away from most of the contemporary meanings of the termo by bringing back and working some older notions".[190](HARDT; NEGRI, 2009 e-book).

Segundo Espinosa (2009b, Parte: III, Definição: 3)[191], os afetos são afecções do corpo que podem aumentar ou diminuir a potência de agir dos seres. Em suas palavras: "Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções." Segundo Deleuze (2002, p. 129), Espinosa definiu corpo e o pensamento a partir de seu poder de afetar e ser afetado:

> Concretamente, se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pêlos afetos de que ele é capaz. Capacidade de afetos, com um limiar máximo e um limiar mínimo, é uma noção freqüente no pensamento de Espinosa.

Nesse sentido, os afetos de que tratamos em nossa análise não dizem respeito ao amor romântico ou familiar. Eles são mais amplos e consideram a capacidade dos corpos e mentes em afetarem-se produzindo uma maior potência, pois esses são os afetos que levam ao caminho da felicidade (ESPINOSA, 2009b).

Kring, numa entrevista concedida com o elenco do seriado, afirmou que a mensagem central de *Heroes* é da esperança sobre pessoas ao redor do mundo que se unem para realizar grandes mudanças. Nessa mesma entrevista, o intérprete de *Nathan Petrelli*, Adrian Pasdar, afirmou que um dos motivos para a universalidade do seriado seria o senso de que ele aborda questões referentes ao amor e à esperança (BERNSTEIN, 2008).

Segundo Espinosa (2009b), a esperança é um afeto de alegria instável surgida da ideia de alguma coisa de cuja realização temos certa dúvida. Assim, não existe esperança sem

[190]Nossa tradução: Para se chegar a um conceito político de amor que o reconheça como central na produção do comum e na produção da vida social, temos que romper com a maioria dos sentidos contemporâneos do termo, trazendo de volta e trabalhando com algumas noções mais antigas.
[191] Em razão da ausência de numeração de páginas na obra, utilizamos a divisões contidas nela.

medo, já que se temos dúvida da ocorrência de tal coisa, podemos também imaginar sua não ocorrência, o que levaria à ideia de medo, um afeto de tristeza. Entendemos que o seriado possa estar exatamente nessa posição: ao mesmo tempo em que propõe uma mudança, a nosso ver associada à multidão, também apresenta o medo de sua impossibilidade.

Em *Six Months Ago* (T01 E10), o narrador, ao final do episódio, relativiza tanto a concepção de destino inescapável quanto a concepção das forças biológicas, apontando que contra ambas pode prevalecer o livre arbítrio:

> These people ... Their future is written on their DNA. Just as the past, it seems, is written in stone. Was the die cast from the very beginning? Or is it in our own hands to alter the course of destiny? Of all our abilities, it is free will that truly makes us unique. With it, we have a tiny, but potent, chance to deny fate. And only with it can we find our way back to being human.[192]

Nessa fala, a escolha dos personagens aparece dotada de poder o que contradiz com a existência, anteriormente apresentada, de um determinismo radical para o seu futuro. Além disso, o aparecimento do livre arbítrio afasta novamente as leis da seleção natural como a força guiadora dos acontecimentos ao longo da narrativa.

Haraway (2000, p.36) escreve que as narrativas de ficção cientifica trazem corriqueiramente uma imagem elucidante para a compreensão da realidade social atual assim como para o vislumbramento de alterações futuras: o ciborgue. “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção.”. Segundo Haraway (2000, p.39), a quebra de fronteiras entre o orgânico e o maquínico, o natural e o artificial, propiciada pelo ciborgue aponta para a impossibilidade de serem construídas totalidades a partir de apenas uma parte:

> Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas.

Da mesma forma, as tensões inseridas nos episódios entre o destino, as forças da natureza e o livre arbítrio indicam a impossibilidade de apenas um fator despontar como a causa totalizante dos acontecimentos e aparecer como uma força inevitável ao longo de toda a

[192] Nossa Tradução: Essas pessoas... O seu futuro está escrito em seu DNA. Assim como passado parece estar escrito em pedra. Tudo foi definido desde o início? Ou está em nossas próprias mãos alterar o curso do destino? De todas as nossas habilidades, é o livre-arbítrio que nos faz verdadeiramente únicos. Com isso, temos uma chance pequena, mas potente, de negar o destino. E só com isso podemos encontrar o caminho para voltarmos a sermos humanos.

série. Poder-se-ia argumentar que a figura do ciborgue não seja adequada para a análise dos personagens de *Heroes* já que seus poderes aparecem em razão de causas naturais. No entanto, novamente o seriado relativiza tal questão.

Na segunda temporada, como veremos, é revelado que muito portadores de habilidades receberam-nas de forma artificial. Tal mistura entre o natural e o artificial permite aproximar o seriado da noção de ciborgue presente em outras narrativas de ficção científica. Ainda sobre os ciborgues, Haraway (2000, p.40) afirma que:

> Os ciborgues não são reverentes; eles não conservam qualquer memória do cosmo: por isso, não pensam em recompô-lo. Eles desconfiam de qualquer holismo, mas anseiam por conexão – eles parecem ter uma inclinação natural por uma política de frente unida, mas sem o partido de vanguarda. O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis.

Nos próximos itens observaremos como também os personagens de *Heroes*apresentam formas de conexão ao mesmo tempo em que suas diferenças geram uma inadequação, uma ilegitimidade, frente à ordem global instituída, principalmente após os atentados de 11 de Setembro de 2001.

4.2.2 Uma base comum

Outra similaridade entre as faculdades genéricas da multidão e as habilidades especiais do seriado aparece no fato de todos os personagens portadores de poderes, por mais distantes que estejam no globo, aparecerem interligados de alguma maneira. Kring, em entrevista, afirmou o seguinte: “That somehow these disparate characters were all interconnect and this idea of ordinary people coming together to do something great. And there were the themes of hope and regeneration of world that I think connect with people.”[193](BERNSTEIN, 2008, p. 31).

Nos primeiros episódios, os personagens são apresentados em separado, descobrindo os seus poderes. Alguns elementos, porém, denotam uma ligação entre eles. No episódio *Genesis,* um eclipse lunar é o que potencializa os poderes de todos os personagens. A cena apresenta o eclipse e rapidamente aponta para o que está ocorrendo com cada um dos

[193]Nossa tradução: De alguma forma esses personagens díspares estão todos interconectados e essa ideia de pessoas comuns que se juntam para fazer algo incrível. E lá estão os temas de esperança e regeneração do mundo o qual eu acho que conecta as pessoas.

superpoderosos naquele momento, mantendo a mesma faixa musical: “Birds pass by to tell me that I'm not alone.”.[194]

Outro indício de sua interligação são os desenhos realizados pelo artista *Isaac Mendez* que tem o poder de ver o futuro. *Isaac* pinta as próximas situações que acontecerão com os heróis espalhados pelo globo. Além disso, constantemente é apresentado um mapa-mundi criado pelo pai de *Mohinder Suresh*, também cientista, em que são sinalizados os possíveis pontos de manifestação de poderes especiais. Todos eles estão ligados por barbantes.

A afirmação de que todos estão conectados também é repetida pelos personagens na série, como no discurso de *Nathan Petrelli*, candidato ao senado que tem o poder de voar, em *One Giant Leap* ea fala de *Peter Petrelli* em *Hiros* (T1 E5). Em *Fight or Flight* (T02 E05), *Maury Parkman* se refere a uma geração anterior de pessoas com habilidades especiais e afirma que elas foram se achando como se estivessem conectadas de certa forma.

Assim como as faculdades genéricas, o comum, são ao mesmo tempo o ponto de união da multidão e a base que permite a diferenciação dos indivíduos (VIRNO, 2002), os poderes em *Heroes* são formados sobre um ponto que possibilita tanto a diferenciação entre os personagens como os mantêm unidos.

A referência a uma base unificadora comum a todos os seres humanos a partir da qual emergem as individualidades da multidão fica bastante evidente numa fala de *Peter* no episódio final da primeira temporada, *How to Stop an Exploding Man* (T01 E23), quando consola a filha do idoso de quem cuidava e para quem a morte é iminente:

> I'm just saying ... you know, death is the one thing that connects us all. Reminds us that's what really important is who we've touched, and ... you know, how much we've given.[195]

Butler, ao criticar as ações americanas após os atentados de 11 de setembro, contexto de produção do seriado, apresenta a vulnerabilidade dos corpos humanos como uma situação compartilhada por todos. Podemos associar tal afirmação à ideia de comum. Butler (2006, p. 46), assim como o personagem *Peter*, apresenta a morte como uma base em que todos os humanos estão ligados:

---

[194] O título da música é *Eyes*,escrita por Zachary David Schwartz e interpretada por Rogue Wave. Nossa Tradução: Pássaros passam para me dizer que não estou sozinho.

[195]Nossa tradução: Eu só estou dizendo... Você sabe, a morte é a coisa que conecta nós todos. Lembra-nos que o que realmente importa é com que nós estivemos em contato, e... Você sabe, quanto nós nos doamos.

> A pesar de no venir del mismo lugar y no compartir una misma historia, tengo la sospecha de que es posible apelar a un "nosotros", pues todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien. La pérdida nos reúne a todos en un tenue "nosotros". […]Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos -como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición.[196]

Butler (2006) propõe que a vulnerabilidade dos corpos humanos seja colocada como ponto central na criação de uma solução política pacífica para as questões que se seguiram aos atentados. Ao contrário do que o governo Bush propôs, proteção para os ~~a~~ dos corpos americanos como uma justificativa para a violência contra os corpos dos afegãos, Butler (2006, p.57) sugere que a vulnerabilidade seja tomada como uma questão comum à humanidade:

> Deberíamos entonces evaluar y oponer las condiciones bajo las cuales ciertas vidas humanas son más vulnerables que otras, y ciertas muertes más dolorosas que otras. ¿De dónde podría surgir un principio que nos comprometa a proteger a otros de la violencia que hemos sufrido, si no es de asumir una vulnerabilidad humana en común?[197]

Heroes se aproxima da proposta de Butler (2006) ao afirmar que a morte é algo que conecta a todos. Segundo Hardt e Negri (2009), a possibilidade da existência de uma democracia da multidão que supere as formas de organização social pré-existentes está no fato de todos dividirem uma participação no comum, entendida por eles tanto como o patrimônio material da humanidade, a água, o ar, quanto os resultados da produção social necessários para a interação humana, como a linguagem, os conhecimentos e afetos. Segundo os autores, esse comum, embora esteja diante de nós é difícil de ser enxergado em razão das ideologias dominantes que nos separam hierarquicamente e que permitem a expropriação do comum pelo capital.

Os heróis do seriado também precisam gerir um comum, até agora escondido, capaz de resolver os vícios das formas sociais dominantes o que nos permite aproximá-los de uma demonstração do "Devir Príncipe" da multidão, que como vimos é o processo através do qual ela aperfeiçoa a arte do autogoverno e cria formas estáveis e democráticas de organização

---

[196] Nossa tradução: Apesar de não virmos do mesmo lugar e não partilharmos a mesma história, tenho a suspeita de que é possível recorrer a um "nós" porque todos nós temos alguma noção do que significa ter perdido alguém. A perda nos deixa todos juntos em um tênue "nós". [...] Isto significa que, em parte, cada um de nós é politicamente constituído sob a vulnerabilidade social de nossos corpos como o lugar do desejo e da vulnerabilidade física, como um lugar público de exposição e de afirmação.

[197] Nossa tradução: Devemos, então, avaliar e se opor as condições em que determinadas vidas humanas são mais vulneráveis do que outras, e alguns mortes mais dolorosa do que outras. De onde pode surgir um princípio que nos comprometa a proteger os outros de violência que sofrem, se não assumirmos uma vulnerabilidade humana em comum?

social. A fala de Suresh em *Four Months Later...*(T02 E01) descreve um comum escondido capaz de suplantar problemas globais:

> And they're still out there, among us, in the shadows, in the light. We pass them on the street without a glance, never suspecting, never knowing. Do they even know yet? That they are bound together by a common purpose, a glaring reality, to be extraordinary? [...] Without this advancement, the challenges of the modern world, global warming, terrorism, diminishing resources, seem almost insurmountable on our thin shoulders. The fate of humanity itself hangs in the balance.[198]

Como também já afirmamos na introdução, a maneira como alguns personagens do seriado significam seus poderes aproximam-nos das subjetividades contrárias à ordem imperial. Um exemplo é *Hiro Nakamura*. Como já dito, *Hiro* luta para se individualizar indo contra a tendência homogeneizante de seu trabalho. Kring o descreve da seguinte maneira:

> So I needed one character who would sort of break that mold and actually embrace these abilities with a certain amount of enthusiasm and zeal. I thought of this trapped office worker bee drone kind of character, who had always fantasized about being different and being special, had read comic books and watched movies. So for [Hiro], this discovery is the greatest thing that ever happened, the answer to all of his wildest dreams.[199](DOUGLAS, 2015b.)

A possibilidade para *Hiro* aparece no desenvolvimento da habilidade de viajar no tempo e no espaço. Podemos entender que essa busca de *Hiro* entra em consonância com a reivindicação da multidão pelo indivíduo marginalizado nas concepções de estado, povo e poder soberano (VIRNO, 2002). Essas possibilidades de resistência ao domínio total do capital encontradas no seriado, nos holofotes da indústria cultural, denotam aquilo que Didi-Huberman (2011) nomeia de lampejos de vaga-lumes.

Assim como em *Star Trek*, podemos extrair de *Heroes* a presença do questionamento da ordem estabelecida em seu contexto de criação, o que reaviva tal objeto e o torna apto para a utilização pela história materialista numa luta em favor dos oprimidos, como defende Benjamin (1987).

---

[198] Nossa tradução: E eles ainda estão por aí, entre nós, nas sombras, na luz. Nós passamos por eles na rua sem dar um breve olhar, sem suspeitar, sem nunca saber. Será que eles já sabem? Que eles estão unidos por um objetivo comum, uma realidade deslumbrante, serem extraordinários? [...] Sem esse avanço, os desafios do mundo moderno, o aquecimento global, o terrorismo, a diminuição de recursos, parecem quase insuportáveis em nossos pequenos ombros. O destino da humanidade em si está na corda bamba.

[199]Nossa tradução: Então eu precisava de um personagem que quebrasse com esse molde e realmente abraçasse essas habilidades com certa dose de entusiasmo e zelo. Eu pensei nesse funcionário de escritório com caráter do tipo abelha zangão, que sempre tinha fantasiado ser diferente e ser especial, tinha lido histórias em quadrinhos e assistido filmes. Assim, para [Hiro], esta descoberta é a melhor coisa que já aconteceu, a resposta a todos os seus sonhos.

4.3 *CLAIRE BENNET*: TENSÕES ENTRE A MULTIDÃO E O IMPÉRIO

A aproximação dos poderes dos personagens com as individuações da multidão também pode ser constatada no personagem *Claire Bennet*. Ela é uma típica colegial estadunidense, líder de torcida. Seu poder especial é uma regeneração celular tão eficaz que a torna imortal. Sua primeira aparição em *Genesis* (T01 E01) apresenta *Claire* fazendo um vídeo sobre seu poder. Ela se joga de vários metros de altura e, após a queda, seu organismo se regenera dos traumas em poucos segundos.

Claire, inicialmente, aparenta querer estar integrada ao mando imperial e sua sociedade de controle. Por isso, para ela, o poder de regeneração representa um obstáculo ao modo como pretende conduzir sua vida. Num diálogo com o colega de escola, que gravou o vídeo da queda, *Zach*, ela afirma estar deprimida. O colega questiona o motivo de ela estar incomodada por considerar o poder de regeneração incrível. *Claire* salienta os vários planos de sua vida integrada ao sistema que podem ser ameaçados pelo seu poder especial: "My life as I know it is over, okay? I've got the Bishop game next week, SAT's in October, Homecoming's three weeks from today, and I'm a freak show!"[200]

Kring a descreveu da seguinte maneira: "A character like Claire, a teenage girl who finds that she's indestructible, for her it's the last thing she wants is to be different. She wants to fit in. She wants to be popular.[201]"(DOUGLAS, 2015b). Como já vimos, a inspiração de tal personagem veio do filme *The Incredibles* que também apresenta uma colegial com superpoderes, procurando encaixar-se aos ditames sociais (BERNSTEIN, 2008).

Foucault (2001), em *Os Anormais*, descreve como as sociedades modernas estabeleceram um poder de normalização derivado, mas autônomo, dos saberes médicos e jurídicos. Foucault (2001, p.65) assim descreve o poder de normalização: "Parece-me enfim que o século XVIII instituiu, com as disciplinas e a normalização, um tipo de poder que não é ligado ao desconhecimento, mas que, ao contrário, só pode funcionar graças à formação de um saber, que e para ele tanto um efeito quanto uma condição de exercício.".

Tal poder age sobre o que ele próprio classifica como anomalia, noção, por sua vez, provinda historicamente da mistura de três figuras: o monstro, o indivíduo a ser corrigido e o masturbador. Dessas três figuras, o poder de regeneração aponta para a figura do monstro a qual consiste, segundo Foucault (2001), numa violação tanto das leis da sociedade quanto das

[200]Nossa tradução: Minha vida está acabada, certo? Eu tenho jogo na semana que vem, vestibular em outubro, formatura daqui a três semanas e eu sou uma aberração de circo!

[201] Nossa tradução: Uma personagem como Claire, uma adolescente que descobre ser indestrutível, cuja última coisa que deseja é ser diferente. Ela quer se encaixar. Ela quer ser popular.

leis da natureza. Nesse sentido, *Claire*, ao lamentar sua habilidade especial e se chamar de aberração, enquadrada a si própria como uma anomalia e, portanto, fica à mercê da ação do poder de normalização. Ainda segundo Foucault (2001), o poder de normalização visa procurar as anomalias para prevenir indivíduos que possam ser considerados perigosos. Essa lógica também é utilizada pelo Império contra aqueles que o ameaçam.

Segundo Hardt e Negri (2014, p. 56), em *Multidão*, os inimigos do Império são "[...] mais apropriadamente entendidos como sintomas de uma realidade desordenada que representa uma ameaça à segurança e o funcionamento da disciplina e do controle.". Como veremos à frente, o seriado também apresenta como justificativa para a perseguição das pessoas com habilidades especiais, o perigo que representam para a ordem mundial.

Além disso, Butler (2006, p.60) ao fazer referência às questões políticas mundiais que envolveram a Guerra do Afeganistão, descreve o estabelecimento de um discurso que definia quais vidas eram humanizadas e quais não eram:

> Una cosa es argumentar que primero, a nivel del discurso, ciertas vidas no son consideradas como vidas -vidas que no pueden ser humanizadas, que no encajan dentro del marco dominante de lo humano-. Su deshumanización ocurre primero a este nivel, de donde brota entonces una violencia física que en algún sentido es portadora del mensaje de deshumanización que ya está funcionando en la cultura. Otra cosa es decir que el discurso mismo produce violencia por medio de la omisión. Si 200.000 niños iraquíes fueron asesinados durante la Guerra del Golfoy sus secuelas,7 ¿disponemos de alguna imagen, de algún marco personal o colectivo para cualquiera de esas vidas? ¿Hay alguna historia de esas muertes en los medios? ¿Hay algún nombre asociado a esos niños?[202]

Nesse contexto de produção do seriado, ter uma característica tão diferenciada como a de Claire pode acarretar num medo consistente em deixar de adentrar na esfera do que é dito como humano e, portanto, ficar à mercê de formas de violência. Mais à frente, veremos como os portadores de habilidades especiais enfrentam tal situação.

Virno (2002) afirma que a chegada ao primeiro plano das faculdades genéricas do ser humano, como o pensamento, a linguagem, a autorreflexão e a capacidade de aprendizagem, geram duas possibilidades. De acordo com a primeira dessas possibilidades, essas capacidades permanecem restritas ao espaço produtivo do capitalismo imperial, o que, considerando o

[202] Nossa tradução: Uma coisa é argumentar que, a primeiro nível de discurso, algumas vidas não são consideradas vidas, vidas que não podem ser humanizadas, que não se encaixam no quadro dominante do humano. Sua desumanização ocorre pela primeira vez a este nível de onde brota a violência física que, em certo sentido, leva a mensagem de desumanização que já está operando na cultura. Outra coisa é dizer que o próprio discurso produz violência por omissão. Se 200.000 crianças iraquianas foram mortas durante a Guerra do Golfo, quais são suas consequências? Temos alguma imagem de um marco individual ou colectivo para qualquer uma dessas vidas? Existe alguma história dessas mortes nos meios de comunicação? Existe um nome associado com essas crianças?

pensamento de Marx (1843), podemos chamar de relações burguesas, derivando em aspectos opressivos mantenedores da ordem. A segunda possibilidade seria a de essas capacidades adentrarem a esfera pública das relações políticas e gerarem uma organização social inédita, não-estatal, que é nomeada por Marx (1843) de libertação humana plena as quais podem ser vistas como uma ameaça àordem instituída. Virno (2002, p. 17) escreve da seguinte maneira:

> O intelecto público que a multidão logra, é o ponto de partida para desenvolvimentos contrapostos. A chegada a um primeiro plano, das atitudes fundamentais do ser humano (pensamento, linguagem, auto-reflexão, capacidade de aprendizagem), pode derivar em aspectos inquietantes e opressivos, ou originar uma esfera pública inédita, uma esfera pública não-Estatal, longe dos mitos e dos ritos da soberania. [...]O general intellect, ou intelecto público, se não se faz república, esfera pública, comunidade política, multiplica demencialmente as formas de submissão.

Hardt e Negri também apontam para as duas possibilidades: ou do comum da multidão se tornar controlado pelo capital, ou gerar novas formas de sociedades as quais não se baseiam nem na concepção atual de público nem de privado. Vejamos suas palavras:

> A questão importante a esta altura é saber que tipo de corpo essas singularidades comuns formarão. Uma possibilidade é que sejam arregimentadas nos exércitos globais a serviço do capital, subjugadas nas estratégias globais de inclusão servil e marginalização violenta. Em outras palavras, essa nova carne social pode assumir a forma de órgãos produtivos do corpo social do capital. Um outra possibilidade, contudo, é que essas singularidades comuns se organizem autonomamente através de uma espécie de ‘poder da carne’, de acordo com a longa tradição filosófica que remonta pelo menos até o apóstolo Paulo de Tarso. O poder da carne é o poder de nos transformarmos através da ação histórica e de criar um novo mundo. (HARDT; NEGRI, 2014, p. 208-209).

Ao querer manter sigilo de sua habilidade especial por temer o poder de normalização e desejar que sua vida continue compatível com os ditames da ordem imperial, *Claire* age segundo a possibilidade na qual as faculdades fundamentais do ser humano não chegam a uma esfera inédita do comum e, portanto, geram formas de opressão e submissão.

Apesar do desejo apresentado por *Claire* em se inserir numa normalidade inofensiva ao controle instituído, a personagem apresenta dificuldades para realizar a manutenção do sigilo sobre o seu poder especial nas cenas seguintes. Em seu caminho de volta para casa, enquanto conversa com seu colega, ela se depara com um acidente ferroviário. *Claire* entra num trem em chamas para salvar uma vítima. Ela sai do fogo e um bombeiro a enrola em seu casaco, mas ele percebe que a líder de torcida não tem nenhuma queimadura. Assim, ela é liberada para continuar seu caminho.

Em casa, durante a refeição, a mãe de *Claire* pergunta se ela fez algo de especial naquele dia. *Claire*, que já havia exposto seu poder para os que presenciavam o incêndio, resolve falar a verdade. Responde que andou pelo fogo e não se queimou. No entanto, sua mãe entende a afirmação de *Claire* de maneira metafórica e afirma que realmente, por vezes, as pessoas passam por várias situações na vida que devem ser enfrentadas sem medo[203].

Quando *Claire* vai lavar a louça, após o almoço, sua mãe dá-lhe um conselho usando o exemplo da própria vida. Afirma que *Claire* deveria se preocupar menos em ser aceita, ser popular, e tentar se tornar uma pessoa mais interessante. Fala também que não gostaria ver sua filha cometendo os mesmos erros feitos por ela própria. Por fim, afirma que basta *Claire* conhecer a si mesma para saber que ela é especial, como fica claro na fala abaixo:

> I just don't think you should be so worried about fitting in all the time.About being so popular.I don't want to see you make mistakes like I did.I wanted to be someone more interesting than I am.No, I wanted to hitchhike across Europe.Study art. Fall in love with some poetry-quoting Frenchman. Not that your dad isn't wonderful, but my point is, you should know who you are and know that it's enough. 'Cause who you are is special.[204]

Podemos compreender esse conselho como uma defesa a individuações da multidão e uma crítica à tentativa de *Claire* se integrar à ordem já estabelecida. Após a fala de sua mãe, *Claire* dá a impressão de que irá revelar sua habilidade regenerativa. Primeiro, ela diz que tem algo para contar. No entanto, após um suspense, *Claire*, que é filha adotiva, afirma que quer conhecer seus pais biológicos. Nos episódios seguintes ficará claro que *Claire* almeja saber se eles também têm um poder especial, o que explicaria, geneticamente, a origem do seu próprio poder. Ao fundo da cena, o telejornal divulga as imagens do incêndio, detalhe que coloca em maior evidência a possibilidade da revelação do poder de *Claire*, fato que, como já apontamos, pode ser associado à politização das faculdades genéricas, do comum da multidão, descrita por Virno (2002), Hardt e Negri (2014) e Bascetta (2004).

No episódio *Don't Look Back* (T01 E02)[205], o pai de *Claire, Noah Bennet*, ao contrário da mãe, incentiva a filha para que continue tentando se encaixar o máximo possível numa

[203]Em *Company Man* (T01 E17), a Mãe de Claire relembra dessa fala ao descobrir de seu poder especial. Claire afirma nesse momento que estava tentando não lhe contar.

[204]Nossa tradução: Eu acho que você não deveria se preocupar tanto em se encaixar todo o tempo. Em ser tão popular. Eu não quero ver você fazendo os mesmo erros que eu fiz. [...] Não, eu queria ter cruzado a Europa, estudado arte, ter me apaixonado por um francês cantador de poemas. Não que seu pai não seja maravilhoso, mas meu ponto é que você deveria saber quem você é; e saber disso já é o suficiente. Por que você é especial.

[205] Nesse episódio, vários personagens têm que lidar com as consequências de seus atos anteriores nos quais os poderes especiais se manifestaram. Se entendermos os poderes especiais com desafios à ordem instituída, então o título se alinha ao descrito por Haraway (2000) sobre o relação do ciborgue com o passado, já que ele não também não carrega uma memória cosmológica anterior para que pense em restituir sua ordem.

subjetividade homogeneizante. Como afirmam Hardt e Negri (2000), na sociedade de controle, o corpo social é tomado por mecanismos de poder ao longo de toda sua composição. Hardt e Negri (2009, e-book) escrevem o seguinte sobre a família: "It stands on the foundation of the common but at the same time corrupts it by imposing a series of hierarchies, restrictions, exclusions, and distortions.[206]". No caso de *Claire*, o dispositivo de controle imperial, o biopoder, se manifesta dentro da relação familiar. Quando concorda com seu pai sobre a necessidade de integrar a ordem estabelecida, *Claire* atua de maneira próxima ao que Haraway (2000, p. 39) descreve sobre Frankenstein em comparação ao ciborgue:

> Diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados. O ciborgue não sonha com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica mesmo que, desta vez, sem o projeto edípico.

Embora *Claire* não saiba, nos primeiros episódios, seu pai tem conhecimento de seu poder regenerativo. *Noah* mantém uma identidade secreta para a família. Ao contrário de trabalhar no ramo de papéis, como o nome da empresa que o emprega sugere, *Primatech Paper*; ele é um investigador de pessoas com poderes especiais. A empresa de papel é uma fachada para uma organização chamada pelo seriado de *Companhia*, organizada como uma empresa capitalista com funcionários, hierarquia e departamentos a qual objetiva manter os portadores de habilidades especiais controlados e no anonimato, pois entende que os poderes podem se constituir como uma ameaça para o mundo se forem utilizados contra a ordem instituída. A *Companhia* age de acordo com o poder de normalização.

Foucault (2001), ao acompanhar a caracterização de uma monstruosidade específica, o hermafroditismo, explica que houve uma mudança de concepção acerca da monstruosidade. Se durante a Idade Média bastava ser hermafrodita para receber a sanção, na transição para a modernidade, o hermafrodita deveria escolher um sexo e, apenas se transgredisse tal escolha, seria punido. Segundo Foucault (2001), a concepção de monstruosidade vai abandonando o domínio da natureza para se fixar na avaliação do comportamento. A *Companhia* atua considerando a questão comportamental, pois vigia a todos os portadores de habilidades especiais, mas apenas coloca em prisões aqueles que apresentam um uso inadequado, a seu ver, dos poderes.

---

[206] Nossa tradução: Situa-se na fundação do comum, mas ao mesmo tempo o corrompe, impondo uma série de hierarquias, restrições, exclusões, e distorções.

Podemos observar também como os poderes especiais do seriado guardam aproximações com as faculdades genéricas apontadas por Virno (2002). Como já descrevemos, essas faculdades são desenvolvidas no mundo do trabalho, mas precisam ir além das relações produtivas do capitalismo imperial, tornando-se ineditamente públicas, para que possam criar uma nova organização social. No mesmo sentido, Hardt e Negri (2009) escrevem que o comum engajado e produzido no trabalho dentro das corporações é expropriado e corrompido perante as imposições do capital e, portanto, precisa ser libertado dele.

Para nós, quando o seriado aponta uma instituição fortemente caracterizada pelo mundo corporativo aprisionando tais habilidades especiais para garantir a ordem vigente global, ele acaba por apresentar um paralelo ao encerramento das faculdades genéricas às relações produtivas capitalistas. Abordaremos mais amiúde a maneira como a *Companhia* atua no item 4.5 - Sylar e a Companhia: formas de soberania.

A questão sobre *Claire* tornar público o seu poder especial é apresentada em outros momentos pelo seriado. No episódio *Don't Look Back* (T01 E02), um policial visita o colégio da personagemdescobrir que aluna realizou o salvamento no acidente de trem. Ele apenas sabe que a heroína usava uniforme daquela escola quando realizou o resgate. *Claire* mantém-se em silêncio por alguns segundos. Nesse momento, outra aluna oportunamente traz para si os méritos afirmando ter sido ela a salvadora. *Claire* não contesta a mentira com receio de que seu segredo seja revelado. Em *One Giant Leap* (T01 E03)uma conversaentre *Claire* e seu colega *Zach*, conhecedor de seu segredo, demonstra novamente a tensão da personagem em assumir seu poder especial ou tentar integrar a ordem. Nesse diálogo, *Claire* demonstra o desejo de se adequar ao mando global:

> *ZACH: But you are, Claire. You are different. Don't you see that? Don't you see that none of this matters? School spirit doesn't matter. Being a pretty blonde cheerleader doesn't matter. It's not who you are anymore.*
> *CLAIRE: Who am I? So what, I can crawl through a wood chipper, and live to tell about it. That narrows my choices in life to freak or guinea pig. In most cases, both. What's wrong with wanting to be normal? You should try it.*[207]

[207]Nossa Tradução:
ZACH: Mas você é, Claire. Você é diferente. Você não vê isso? Você não vê que nada disso importa? Espírito da escola, não importa. Ser uma líder de torcida loira e bonita não importa. Não é mais quem você é.
CLAIRE: Quem sou eu? Então, eu posso passar através de um picador de madeira e viver para contar. Isso reduz as minhas escolhas na vida à aberração ou porquinho-da-índia. Na maioria dos casos, em ambos. O que há de errado em querer ser normal? Você deveria tentar.

Apesar de tal tensão aparecer constantemente para *Claire*, seu pai adotivo, *Noah*, age constantemente para manter o poder regenerativo em segredo.

Em *Homecoming* (T1 E9), *Claire* passa por algumas experiências que a fazem repensar a importância de se integrar à ordem imperial. *Zach* realiza uma campanha entre outros alunos da escola não populares como ele. Seu objetivo é eleger *Claire* como rainha do baile de volta às aulas.

Em razão dessa campanha, *Claire* é eleita. Na divulgação dos resultados, os seus eleitores aparecem batendo palmas e bradando em coro o seu nome. Em razão disso, as outras líderes de torcida se referem a eles pelo mesmo termo que *Claire* teme ser chamada no caso de sua habilidade especial se tornar pública: *Freak*[208]. Novamente, podemos associar o uso dessa expressão ao poder de normalização apontado por Foucault (2001).

Conforme Negri (2009),na tradição metafísica clássica, dentro da qual surge a concepção de poder soberano, havia uma procura eugênica pelo belo, o bom, o bem nascido, enquanto o monstruoso era rejeitado, ficava de fora do poder. A concepção eugênica de poder soberano, à qual pertence a *Leviatã* de Thomas Hobbes (2003), caracterizava aqueles que deveriam mandar. Os que não mandavam, por sua vez, eram excluídos de sua fundamentação. Ao poder caberia controlá-los como algo externo.

Nos dias atuais, entretanto, a queda dopoder soberano transcendental e metafísico, reposiciona o monstruoso dentro do poder e esta questão potencializa a luta da multidão contra a ordem. Nos dizeres de Negri (2009, p. 114):

> Bello era el tiempo en el cual, de acuerdo con Hobbes, se podía contar una y otra vez la fábula de que la fundación del poder consistía en la imposición a la multitud de un contrato que le quitaba todo derecho, excepto el de reproducirse en paz. A través de este contrato, el orden se imponía contra la anarquía y el soberano transformaba a la plebe, a la masa, a la multitud, en pueblo. Esta transferencia de derechos autorizaba a la razón a oponerse al monstruo y legitimaba sus acciones en la reiteración continua de esta fundación. Pero, como se hizo notar, hoy ya no es así: el monstruo ha puesto definitivamente en crisis la eugenesia, ¡hoy existe la democracia.! Y democracia significa control débil y transitorio, móvil y flexible... ¿Qué otra cosa puede querer decir vivir y sobrevivir con el monstruo, en su presencia?[209]

[208] Nossa Tradução: Aberração.

[209] Nossa Tradução: Belo era o tempo no qual, de acordo com Hobbes, se podia contar uma outra vez a fábula de que a fundação do poder consistia numa imposição à multidão de um contrato que lhe tirava todo o direito, exceto de se reproduzir em paz. Através desse contrato, a ordem se impunha contra a anarquia e o soberano transformava a plebe, a massa, a multidão em povo. Essa transferência de direitos autorizava a razão a se opor ao monstro e legitimava suas ações no repetição da fábula de fundação, Porém, como se pode notar, hoje não é mais assim: o mostro tem colocado definitivamente a eugenia em crise. Hoje existe democracia! Democracia significa controle fraco, transitório, móvel e flexível. Que outra coisa pode significar viver e sobreviver com o monstro em sua presença?

Podemos interpretar o grupo chamado de aberração no seriado como uma representação do monstruoso. Inicialmente não se imagina que a eles caiba a escolha da rainha do baile de volta às aulas, pois este título é disputado por aqueles considerados belos, bem nascidos, integrados à ordem. Na linguagem dos adolescentes de *Heroes*, os populares. No entanto, os monstruosos, aqueles deixados de fora até então, ou como aponta Foucault (2001), aqueles para os quais é imposto o poder de normalização, se organizam para tomar parte na escolha, num movimento análogo ao que vem ocorrendo atualmente para a multidão[210]. Eles escolhem *Claire* que, pelo desenvolvimento de uma habilidade especial, uma individuação gerada a partir das faculdades genéricas humanas a nosso ver, passa, assim como eles, a se caracterizar como uma subjetividade da multidão. Hardt e Negri (2014, p. 252) se referem especificamente aos colegiais rebeldes como possíveis exemplos de monstros:

> Os vampiros continuam sendo marginais em nossa sociedade, mas sua monstruosidade ajuda os outros a reconhecer que somos todos monstros – **colegiais rebeldes**, portadores de desvios sexuais, aleijões, sobreviventes de famílias patológicas e assim por diante. E, o que é mais importante, os monstros começam a formar novas redes alternativas de afeição e organização social. (Grifo nosso)

A partir dessa eleição, *Claire* começa a constatar a presença daqueles que não querem se integrar à ordem, aqueles que não procuram aderir a concepções metafísicas do que é belo ou bom. Conjuntamente com tal constatação, *Claire* começa a aceitar sua habilidade especial. Na sequência, apresenta-se um diálogo entre *Claire* e *Zach* no qual tal questão fica clara:

> *CLAIRE: Everybody who wasn't my friend is now my friend, and everybody who was my friend, isn't.*
> *ZACH: Well, it's not a popularity contest; it's an unpopularity contest 'cause you rocked the freak vote.*
> *CLAIRE: I what?*
> *ZACH: Look, everybody who's like Jackie voted for Jackie, and everybody who isn't voted for you. And in this school, the unpopular vastly outnumber the popular. Made for a good campaign strategy.*
> *CLAIRE: You campaigned for me? Why? You think all this school spirit stuff is stupid.*
> *ZACH: I never said it was stupid. I said it's beneath you. But obviously it's important, so whatever. Now you have a little piece of your old life back, okay? Just don't start acting like a bitch again. Look, I got this off of the Internet. It supposedly has this really big chapter on spontaneous regeneration, so I thought it might enlighten you on the whole Miracle-Gro of it all. What's with you?*
> *CLAIRE: You're being so nice. I've never been this nice to you. I mean, I've been nice, but I could be nicer.*[211]

[210] São exemplos manifestações como a Primavera Árabe no Egito, a Revolução Verde no Irã, o movimento *Occupy Wall Street* nos Estados Unidos da América, as passeatas da Praça Taksim em Istambul e os protestos acontecidos em meados de junho de 2013 pelo Brasil. Esses movimentos não elegem lideranças formais de comando, apresentam formas inovadoras de organização.

[211] Nossa tradução:

Na sequência do episódio, *Claire* afirma para *Zach* que está percebendo quem realmente é seu amigo e também que ser diferente talvez não seja o fim do mundo. Dessa forma, ao invés de se incluir no "cortejo dos vencedores", tentando adequar-se à concepção de normalidade da soberania, a personagem assume a "luta dos vencidos" a qual se refere Benjamin (1987) e se, por um lado fica à mercê de perseguições, por outro, também vislumbra as possibilidades de mudanças que a monstruosidade oferece como veremos na sequência.

4.3.1 Conflitos entre *Claire* e *Noah*

A partir do momento em que passa a aceitar seus poderes, *Claire*entra em conflito com seu pai. Em *Fallout* (T01 E11), após ser perseguida em razão de sua habilidade especial, *Claire* conta para *Noah* de seus poderes e afirma que seu irmão *Lyle* e seu amigo *Zach* têm ciência dessa informação. *Noah* fala que já sabia e pede para *Claire* continuar mantendo segredo. Posteriormente, ele manda o personagem chamado de *Haitiano,* que também trabalha para a *Companhia* e que tem o poder de apagar memórias, retirar as lembranças de *Zach* e *Lyle* sobre o poder de *Claire*. Ele também pede que limpe a memória de *Claire* sobre sua perseguição e a revelação desses poderes a outras pessoas. O *Haitiano* não obedece a essa última ordem, mas avisa *Claire* da intenção de seu pai. A partir disso, *Claire* perde a confiança em *Noah* e passa a agir sem seu consentimento. Em *Godsend* (T01 E12), ela mostra novamente seu poder para *Zach*.

No episódio, *Company Man* (T01 E17), a relação entre *Noah* e *Claire* começa a se alterar no que tange à habilidade especial. *Noah* fica sabendo pelo *Haitiano* que a *Companhi*a tem conhecimento do poder dela e quer tomar providências. *Noah* simula um sequestro de *Claire* realizado pelo *Haitiano* para evitar que sua filha seja pega, desobedecendo às ordens

---

CLAIRE: Todo mundo que não era meu amigo, agora é meu amigo e toda a gente que era meu amigo, não é mais.
ZACH: Bem, não é um concurso de popularidade; é um concurso de impopularidade porque você arrebentou com os votos das aberrações.
CLAIRE: Eu o quê?
ZACH: Olha, todo mundo que é como Jackie votou em Jackie e toda a gente que não é, votou em você. Nesta escola, os impopulares superam o número de populares. Ótima estratégia de campanha.
CLAIRE: Você fez campanha para mim? Por quê? Você acha que toda essa coisa de espírito de escola é estúpida.
ZACH: Eu nunca disse que era estúpida. Eu disse que está abaixo de você. Mas, obviamente, isso é importante para você, por isso eu fiz. Agora você tem um pequeno pedaço de sua antiga vida de volta, certo? Só não comece a agir como uma cadela novamente. Olha, eu pequei isso na Internet. Ele supostamente tem um grande capítulo sobre a regeneração espontânea, então eu pensei que poderia esclarecê-la sobre todo esse milagre. O que há com você?
CLAIRE: Você está sendo tão bom. Eu nunca fui tão agradável com você. Quer dizer, eu tenho sido boa, mas poderia ser melhor.

da *Companhia*. Ele leva um tiro para dar maior veracidade à versão do sequestro. Observamos uma questão nessa virada da postura de *Noah*. Ao contrário de Claire, que opta por lutar contra o controle de sua habilidade especial, sua constituição ameaçadora do ponto de vista de ordem, sua monstruosidade; *Noah*age em discordância da *Companhia*para salvar sua filha, ou seja, atua de acordo com o papel tradicional de pai protetor da família.

Na segunda temporada, tensões entre *Noah* e *Claire* voltam a aparecer. *Noah* teme que ele e sua família sejam perseguidos pela *Companhia*. Por isso, eles se mudam para a cidade de Costa Verde no estado da Califórnia e assumem um sobrenome falso: *Butler*. *Noah* quer que *Claire* leve sua vida da forma mais discreta possível e que mantenha em total sigilo sua habilidade especial. No entanto, *Claire* tem dificuldades para esconder seu poder especial e fingir ter uma vida ordinária. Lembremos que durante toda a primeira temporada ela passou por um processo de aceitação de seu poder e a monstruosidade que ele acarretava. Ela pensa na possibilidade de seu poder ser utilizado para o bem da humanidade, como por exemplo, as propriedades regenerativas de seu sangue.

Em *Lizards* (T02 E02), *Noah* descreve que manter o disfarce de uma vida normal, como ter que usar uniforme num trabalho desqualificado e cumprir horário, é incômodo para ele. Dessa forma, entende que sua filha também se sinta presa. Contudo, se ela for pega pela *Companhia* será muito pior, pois eles irão torturá-la. Podemos entender que a busca de *Noah* por discrição os impele novamente para a necessidade de terem que aceitar os ditames da ordem imperial. A coerção por trás dessa aceitação se dá através de uma das armas do Império descritas por Hartd e Negri (2000): o medo.

Noah passa a atuar dentro de sua família a partir de mecanismos similares e com o mesmo objetivo da *Companhia*. *Noah* age em consonância com o descrito por Hardt e Negri (2009, e-book) sobre a corporação e a família:

> What we should add here instead is that the family in some of the ways it generates and corrupts the common. The two institutions can easily appear as oases of the common in the desert contemporary society. At work as in the family, though, cooperative relationships are subject to strict internal hierarchies and external limitations. As a result, many who try to flee the horros of the family run into the welcoming embrace of the corporation, and vice versa, others flee the corporation, seeking refuge in the family.[212]

[212] Nossa tradução: O que devemos acrescentar aqui em vez disso é que a família de algumas formas gera e corrompe o comum. As duas instituições podem facilmente aparecer como o oásis do comum no deserto da sociedade contemporânea. No entanto, tanto no trabalho como na família as relações de cooperação estão sujeitos a estritas hierarquias internas e limitações externas. Como resultado, muitos que tentam fugir dos horrores da família correm para o abraço de boas-vindas da corporação, e vice-versa, outros fogem da corporação, procurando refúgio na família.

No episódio *Cautionary Tales* (T02 E09), *Noah* afirma que fez um acordo com a *Companhia* e que voltará a trabalhar para a empresa. Dessa forma, sua família poderá ficar em paz. Além disso, é de suma importância que *Claire* desista de expor seus poderes. Novamente, podemos observar *Noah* assumindo as formas de controle e hierarquia tanto dentro da família quanto no trabalho. "The much-discussed 'balance between work and family is really an alternative between lesser evils, between two corrupt forms of the common [...][213]" (HARDT; NEGRI, 2009 e-book).

Na terceira temporada, alguns portadores de poderes especiais mantidos encarcerados pela *Companhia* por considerá-los perigosos, conseguem escapar. Inicialmente *Claire* acredita que tais pessoas mereçam ficar presas e até mesmo pede para ajudar *Noah* em sua tarefa de recapturá-los (*The Butterfly Effect*, T03 E02). No entanto, em *Angels and Monsters* (T03 E05)[214], ao conversar com um portador de habilidades especiais perseguido, *Claire* passa a questionar o modo de atuação da *Companhia* por condenar seus acuados sem dar-lhes oportunidade de defesa. Novamente, *Noah* e *Claire* se mostram em conflito. Enquanto *Noah* age de forma integrada ao mando Imperial, cumprindo cegamente as ordens da *Companhia*,sua filha questiona seus comandos em defesa daqueles que apresentam habilidades potencialmente ameaçadoras à ordem estabelecida, entendidas por nós como individuações geradas a partir do comum.

Em *A Clear and Present Danger* (T03 E14), o próprio Estado americano passa a perseguir os portadores de habilidades especiais como veremos de forma mais aprofundada no item *3.4.2 - A Caça dos Portadores de Habilidades Especiais pelos Estados Unidos da América.Noah* é convidado a auxiliar na força tarefa em razão de sua experiência no trabalho da extinta *Companhia*.

A partir disso, o conflito entre pai e filha se torna mais acirrado. Enquanto *Noah* integra a unidade especial criada para caçar os portadores de poderes especiais, *Claire* age em defesa dos mesmos, tentando escondê-los. Novamente, *Noah* apresenta o temor pelo que possa acontecer com sua família como justificativa para sua adesão às formas de controle imperial. Ele impôs a condição de que *Claire* ficaria fora da lista de pessoas perseguidas para aceitar integrar a força tarefa. Observamos o biopoder agindo em *Noah* por meio do medo, como fica claro num diálogo entre ele e *Claire*:

---

[213] Nossa tradução: O equilíbrio muito discutido entre trabalho e família é realmente uma alternativa entre os males menores, entre duas formas corruptas do comum [...]

[214] Embora o título remeta a uma dicotomia, anjos e monstros, o que o episódio faz é esfumaçar as fronteiras entre as duas imagens.

> *CLAIRE*: But I don't walk out on my friends or help people sick enough to do something like this.
> *NOAH*: You have no idea how big this mission is and what these people will do once you're on their radar. I don't.
> *CLAIRE*: I'm not gonna be your excuse anymore.[215]

No final da terceira temporada, *Claire*, apesar do acordo de seu pai, passa a ser perseguida pela força tarefa. *Noah*, novamente para salvar *Claire*, se volta contra a organização a qual pertencia e passa a atuar ao lado dos heróis até que a operação do governo americano é desativada.

Na última temporada, *Claire* vai para a universidade. *Noah* mantem-se menos temeroso quanto ao poder imperial e, portanto, mais receptivo com relação à divulgação do poder especial por *Claire*. Essa atitude se alinha, a nosso ver, com a chegada em primeiro plano das faculdades genéricas capazes de criar uma esfera pública inédita (VIRNO, 2002). Já no primeiro episódio, *Orientation*, *Noah* e *Claire* mantêm um diálogo no qual ele concorda que sua filha possa contar parte da verdade para suas colegas de faculdade. Embora, ainda peça para *Claire* ser cuidadosa. Em *Ink* (T04 E03), *Noah* aceita que *Claire* conte sobre seu poder especial a sua colega *Gretchen.*

Ainda no episódio *Orientation*, *Noah* percebe que durante toda sua vida ele esteve caçando os portadores de poderes especiais para as instituições que se propunham a controlar tais pessoas, mas que nunca os ajudou. Em *Acceptance* (T04 E04), ele repete o mesmo pensamento. Sua fala é a seguinte: "I shot them, cuffed them, locked them up, wiped their memories, but i don't remember actually helping anybody.[216]" Dessa forma, em *Tabula Rasa* (T04 E06),*Noah* resolve ajudar um rapaz que tem o poder de produzir a cura ou a morte das pessoas a escapar da prisão. O ator que interpreta *Noah,* Jack Coleman, afirmou, em entrevista, que o nome do volume apresentado na quarta temporada, *Redemption*[217], se adequa particularmente bem ao seu personagem. (WHITE, 2010) Dessa forma, *Noah* age no sentido de redimir-se das culpas que carrega atuando na perseguição das pessoas com habilidades especiais.

Após *Heroes* ter apresentado *Claire* mudando sua postura com relação aos mandos da ordem global, chega o momento da personagem trazer à tona suas habilidades especiais para o

---

[215]Nossa tradução:
CLAIRE: Mas eu não abandono meus amigos ou ajudo pessoas doentes o suficiente para fazer algo assim.
NOAH: Você não tem ideia de quão grande essa missão é e o que essas pessoas vão fazer quando você estiver no radar deles. Eu não.
CLAIRE: Eu não vou mais ser sua desculpa.

[216] Nossa tradução: Eu atirei neles, os algemei, os tranquei, apaguei suas memórias, mas eu não me lembro de realmente ter ajudado ninguém.

[217]*Redemption* pode ser traduzido para o português como redenção.

mundo. Tal atitude se coaduna com a realização de uma original esfera pública pelas faculdades genéricas como aponta Virno (2002). Tal atitude também pode ser entendida como uma tentativa da multidão em estabelecer uma nova organização social, um novo mundo como apontam Hardt e Negri (2014). Soma-se a essa constatação o nome do último episódio do seriado, o qual marca a revelação das habilidades especiais, *Brave New World*[218].

Nesse último episódio, *Claire* aproveita um momento organizado pelo personagem *Samuel*[219] para, na frente de câmeras de televisão, saltar de vários metros de altura e tornar público seu poder regenerativo, apesar de *Noah* ter certo receio da revelação total. Em diálogo com seu pai, pouco antes de pular, *Claire* fala de enxergar um futuro no qual as pessoas com habilidades especiais possam viver abertamente. Dois personagens com habilidades especiais, *Sylar* e *Peter*, observam-na pular e afirmam que ela irá mudar tudo, criar um bravo novo mundo.

Se por um lado, quando *Claire* torna pública sua habilidade especial, entendida pornós como individuações da multidão, é possível constatar que existem espaços para dissensos dentro de objetos da indústria cultural os quais possibilitam uma leitura para além da submissão à ordem do capital mundial como aponta Rancière (2012). Por outro lado, não podemos deixar de observar que ela faz essa revelação na frente de câmeras de televisão, o que nos remete à constatação realizada por Debord (2003, p. 17) quanto ao espetáculo ter por finalidade ele próprio:

> O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato dos seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória.

A revelação de *Claire* na frente das câmeras de televisão permite sugerir que basta os poderes especiais serem inseridos no espetáculo para que ocorra um admirável novo mundo, sendo que em *Heroes*, as habilidades já estão no espetáculo. Embora o seriado permita metáforas com faculdades genéricas e organizações sociais associáveis à multidão, questões que não estão limitadas ao espetáculo e que demonstram a existência de dissensos, o desfecho da narrativa, de certa forma, tentam trancar tais elementos dentro do próprio espetáculo, uma tentativa de consenso.

---

[218] O título repete o do romance escrito por Aldous Huxley publicado em 1932. Nessa obra, Huxley apresenta um futuro no qual as pessoas serão formatadas a viveram em profunda obediência às normas soberanas que se impõe sobre a sociedade. O episódio, ao contrário, apresenta Claire desafiando a soberania de seu tempo o que nos leva ao entendimento de que o novo mundo sugerido por *Heroes* trata-se de uma organização social pautada nas possibilidades da multidão.

[219] Traremos especificamente dele no item *4.8 - A Tentativa de Samuel em formar uma Soberania*.

4.4 O EMBATE ENTRE OS IRMÃOS NATHAN E PETER PETRELLI: ENTRE AS ANTIGAS E AS NOVAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO

Para compreendermos como *Heroes* sugere uma forma diferenciada de organização humana que contesta o poder soberano do Estado e da ordem imperial, temos novamente que voltar a descrição de Virno acerca da multidão contemporânea. Como já salientamos, a multidão é definida pelo uso e pela elevação ao primeiro do intelecto geral:

> O intelecto como tal, ointelecto puro se faz a bússola concreta ali onde se debilita acomunidade substancial, ficando expostos ao mundo em seu conjunto.O intelecto, ainda em suas mais estranhas funções, apresenta-se comoalgo comum e aparente. Os "lugares comuns" já não são mais um fundoinadvertido, âmbito do pulular dos "lugares especiais". São um recursocompartilhado ao qual recorrem os "muitos", em qualquer situação. A"vida da mente" é o Um que subjaz sob o modo de ser da multidão.Repito e insisto: a chegada ao primeiro plano do intelecto como tal; ofato de que a estrutura lingüística mais geral e abstrata se façainstrumento para orientar a própria conduta é, em meu entender, umadas condições que definem a multidão contemporânea. (VIRNO, 2002, p.12-13).

O intelecto geral marca a chegada ao primeiro plano de atitudes fundamentais do ser humano, como pensamento, linguagem, autorreflexão e capacidade de aprendizagem. Segundo o autor, o uso do intelecto geral pela multidão pode "[...] originar uma esfera pública inédita, uma esfera pública não-estatal, longe dos mitos e dos ritos da soberania." (VIRNO, 2002, p. 17). Bascetta (2004) descreve do seguinte modo o conceito de multidão:

> A dispetto di tutta questa mala fama e della marginalità a cui è stato condannato nelcorso dei due secoli, sembra aver recuperato una centralità decisiva per definire le caratteristichedella forza lavoro contemporanea, quella che molti ormai definiscono post-fordista, la natura deimovimenti che si oppongono alle forme contemporanee di sfruttamento, la crisi dellarappresentanza, il disfacimento delle istituzioni politiche della rappresentanza e l'affacciarsi sullascena di nuove forme della politica.[220]

O desejo pelo surgimento de uma nova esfera pública, não-estatal, também é apresentado dentro do seriado *Heroes*, mais especificamente nas divergências entre os irmãos *Nathan* e *Peter Petrelli*. Na sequência, analisaremos como se dão as tensões entre os dois.

[220] Nossa tradução: Apesar de toda esta má reputação e a marginalidade para qual foi condenado durante o curso de dois séculos, parece ter recuperado centralidade decisiva para definir as características da força de trabalho contemporânea, o que muitos chamam de pós-fordista, a natureza dos movimentos que se opõem às formas contemporâneas de exploração, a crise da representação, a desintegração das instituições políticas de representação e do aparecimento no cenário de novas formas de política.

4.4.1 Crítica à política imagética

O personagem *Nathan Petrelli* defende a forma tradicional de política baseada na forma estatal. Ele concorre ao cargo de congressista. A primeira aparição de *Nathan* no seriado ocorre no episódio *Genesi* e se dá por uma rápida imagem inserida no sonho de seu irmão *Peter*. Na sequência, *Peter* desperta dentro de um táxi e fica frente a frente com um cartaz eleitoral de *Nathan* instalado num ônibus. Até aquele momento, a narrativa não explicita o fato dos dois personagens serem irmãos. Além da foto de *Nathan*, o cartaz traz os seguintes dizeres: *For a better tomorrow - Nathan Petrelli - for congress.*[221]

Segundo Virno (2002, p.19), um dos traços originais da multidão contemporânea na construção de uma nova esfera pública é "[...] fomentar o colapso da representação política, não como gesto anárquico, mas como busca realista e tranquila de novas formas políticas.". Nessa cena, já nos parece existir uma crítica à política representativa e uma denúncia de como ela é dominada pelas imagens as quais fazem o seriado coadunar com a possibilidade de a multidãosuperar tais modelos estatais.

Já no início do século XX, Walter Benjamin (1987) salientava como as modernas técnicas de reprodutibilidade da imagem e som, o cinema naquele momento, participavam de uma alteração no exercício da política estatal.

> A metamorfose do modo de exposição pela técnica de produção é visível também na política. A crise da democratização pode ser interpretada como utopia crise nas condições de exposição do político profissional. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos ap relhos passa ao primeiro plano. (BENJAMIN, 1987, p. 183)

Sarlo (1997)escreve sobre a política da contemporaneidade observando como ela tem adquirido características do espetáculo midiático.Entre essas características, Sarlo (1997, p. 135) afirma que: "Acostumando-se à repetição, a vídeopolítica maneja os princípios básicos da discursividade televisiva: unidades de alto impacto e baixa complexidade [...]. Para Manin (2002), atualmente entramos no período da democracia da audiência[222]. Os candidatos bem

[221] Nossa tradução: Para um melhor amanhã Nathan Petrelli para o congresso.

[222] Para Manin (2002, e-book), o modelo anterior, baseado nos partidos políticos, entrou em declínio e a relação representativa centrada na pessoa ressurgiu. Segundo o autor, existem dois motivos para o nascimento desse novo período. Em primeiro lugar, Manin aponta para as transformações dos canais de comunicação política realizadas pelo rádio e pela televisão as quais permitiram uma comunicação direta do candidato com seu eleitor sem a mediação de um partido. Em segundo lugar, constata a dificuldade de um candidato para se comprometer

sucedidos são aqueles que melhor comandam as técnicas da comunicação midiática. Em geral, as campanhas são decididas com base em imagens simplificadas constituídas por representações esquemáticas dos candidatos.

Como não existe a informação de *Nathan* e *Peter* serem irmãos, o primeiro entendimento para explicar como um entra no sonho do outro se deve ao fato da figura de *Nathan*, em razão das eleições, estar num momento de tamanha exibição que acaba se instalando até mesmo nos sonhos alheios. O próprio corte entre o sonho e o cartaz corrobora para essa significação.

Além disso, a presença do candidato no sonho também demonstra aquilo que afirmam Guattari e Rolnik (2005, p. 51) sobre a ação da ordem capitalista no inconsciente: "A ordem capitalista produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se transa, como se fala, e não para por aí."

Sarlo (1997) se refere à transformação da democracia representativa em democracia de opinião. Temas anteriormente tratados por saberes específicos agora são trabalhados de maneira rasa. O dizer no cartaz de *Nathan* apenas se refere a um amanhã melhor. Ele é tão propositalmente desprovido de qualquer conteúdo político mais concreto que acaba explicitando pelo exagero a falta de profundidade apontada por Sarlo.

No decorrer do episódio, os irmãos recebem um telefonema de sua mãe que os informa da sua tentativa de roubar uma loja e da consequente detenção pela polícia. Na delegacia, *Peter*, demonstrando preocupação com a mãe, pergunta a ela como está se sentindo. Ela responde ter preenchido um formulário e que os policias não irão registrar queixa, portanto não existiriam motivos para maiores preocupações.

Nathan discorda em razão de estar concorrendo para o mandato de congressista e de quanto uma situação como essa poderia prejudicar sua reputação. O candidato demonstra uma exclusiva preocupaçãocom a sua imagem. Na sequência, *Nathan* retira o telefone celular do bolso e afirma precisar evitar a transmissão da situação pela imprensa. *Peter* se irrita e pede que *Nathan* saia, mandando-o de forma irônica cuidar de sua imagem. *Nathan* obedece.

Numa outra cena, *Nathan* fala para *Peter*, na sede de seu comitê, ter conseguido enterrar o caso do roubo. Também afirma ter utilizado de seu capital político para isso. Nessa situação existe uma clara indicação da manipulação sofrida pela imprensa. Sarlo (1997, p. 132)afirma que: "A videopolítica cria a ilusão de imediação: tudo é jogado num espaço

---

com alguma plataforma concreta de governo dada a complexidade do sistema vigente o qual pode esvaziar o político eleito de poder impedindo-o de realizar suas propostas.

eletrônico que, por sua proximidade e familiaridade, é visto como uma ininterrupta recepção ao vivo." O seriado, ao contrário, revela a intervenção do próprio político nos fatos transmitidos pela imprensa.

Numa cena posterior, dentro do apartamento do personagem *Isaac Mendez*, pintor viciado em heroína e cujas obras preveem o futuro, uma narrativa ao fundo alerta sobre a importância de numa época conturbada como a atual existirem líderes que possam proteger a nação. Também destaca a experiência militar de *Nathan Petrelli* quando lutou pelos EUA na Bósnia. Após essa fala, ocorre um foco na televisão pela qual é transmitida a propaganda e é possível observar a imagem de Nathan associada à palavra *soldier*[223].

Obviamente, trata-se de uma metalinguagem, um seriado televisivo apresentando um anúncio eleitoral da televisão. Para enunciar um potencial significado é necessário refletir sobre a anterior apresentação do candidato ao senado.

Depois que*Nathan*se demonstra incapaz de proteger sua mãe por estar muito preocupado em armar uma boa imagem, a afirmação de que o mesmo é competente para proteger a nação aparece como uma construção simplista a qual elabora uma relação entre o seu passado como soldado na guerra da Bósnia e sua virtude pessoal para exercer o mandato de congressista. Tal ironia se repete numa fala de *Peter* a um jornalista em *Better Halves* (E6 T1): "Of course I'm gonna vote for Nathan. If Nathan takes care of the people half as much as he takes care of his brother, it's gonna be an interesting city."[224]

Nos três casos apontados acima, a manipulação da imprensa, a propaganda de soldado e a resposta ao jornalista, é necessário considerar que o seriado, componente da indústria cultural, é quem faz a denúncia da política espetacularizada. Essa metalinguagem pode apontar para a questão descrita por Debord (2003, p.17) referente ao fato de no espetáculo os "meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade". Tais críticas podem sertornar inócuas se ficarem limitadas à interioridade do próprio espetáculo, sem gerar uma ação política fora dele.

Ainda no primeiro episódio, *Nathan* pede ao irmão para ajudá-lo com a campanha, sendo coordenador dos voluntários. Afirma, mais uma vez, estar preocupado com sua imagem e que tal condição o apresenta como se estivesse colocando a família em primeiro lugar. No entanto, como observamos, suas atitudes entram em clara contradição com essa máscara. Novamente, a série apresenta a imagem do político como uma constituição artificial.

---

[223]Nossa tradução: Soldado.

[224] Nossa tradução: Claro que irei votar em Nathan. Se ele cuidar das pessoas com metade da dedicação com que ele cuida do irmão, a cidade se tornará interessante.

Observamos que existe, em *Heroes*, uma crítica à forma de representação política contemporânea que se coaduna com as questões apontadas por Manin (2002) e Sarlo (1997). Além disso, acreditamos que a crítica do seriado não sugere novas formas de representação, mas em consonância com as descrições da multidão realizadas por Virno (2002) e Bascetta (2004), busca deixar explícito o colapso integral da representação em busca de novas formas de organização, não-estatais.

Tal fato ocorre porque, além de *Nathan* ser um defensor da forma estatal, ele pretende, assim como pretendia*Claire*, impedir que os poderes especiais adentrem numa nova esfera pública.

4.4.2 Apropriação do comum

Analisemos outras sequências da narrativa de *Genesis* (T01 E01). *Peter* vai à sede do comitê eleitoral para falar com seu irmão. Ele diz que podem ter algum fundo de verdade os sonhos segundo os quais ele consegue voar. Esse sonho aparece nas primeiras cenas do seriado. Nesse caso, acreditamos que, fazendo menção a uma habilidade especial, diferente de um inconsciente construído pelo capitalismo, o seriado se refira a subjetividades que se mostram singulares, como afirmam Guattari e Rolnik (2005, p.54): “O que caracteriza os novos movimentos sociais não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetivação originais e singulares, processos de singularização subjetiva.”.

Nathan não leva seu irmão a sério. Ele conversa com os integrantes de seu comitê sobre a campanha,aconselha *Peter* a procurar ajuda de um médico e, finalmente, pede que ele não prejudique sua campanha que já está com perda de pontos nas pesquisas. Ao final de *Genesis* (T01 E 01), *Peter* sobe num prédio e liga para seu irmão. Quando *Nathan* chega à calçada, ele se joga da laje. *Nathan* levanta voo para salvá-lo. Eles voam por alguns instantes, mas *Nathan* acaba soltando-o. O episódio não mostra se ocorreu ou não a queda.

Na continuação, em *Don't Look Back* (T01 E02), *Peter* acorda num hospital e *Nathan*, que está com ele no quarto, tenta negar o ocorrido, dizendo que ele tentara suicídio, caindo na escada de incêndio alguns metros abaixo da cobertura.

Podemos entender que o poder de voar é uma maneira do seriado se referir às individuações que ameaçam a normalidade da ordem imperial, semelhantes à posição das individuações da multidão. Como descrevemos, a multidão consegue organizar as diferenças sem precisar fazê-las convergir na unidade estatal. Dessa forma, *Nathan* não é apenas um

defensor da manutenção da representação política. Ao rejeitar o poder especial explanado por seu irmão e ao observá-lo como uma ameaça à sua expectativa de participar do estado no cargo de congressista, ele também se coloca como protetor da manutenção da própria forma estatal.

Ao apresentar em um mesmo personagem a rejeição pelo desenvolvimento de faculdades genéricas e a defesa das formas de organização estatal, o seriado corrobora com nossa observação de que as habilidades especiais guardam sintonia com subjetividades da multidão não enquadradas na ordem capitalista contemporânea. Da mesma forma, *Peter Petreli*, ao ser opositor de seu irmão nessas questões, passa a demonstrar as possibilidades de luta da multidão contra a ordem imperial.

Podemos observar, no seriado, um choque entre os irmãos que repete questões dos embates da multidão na contemporaneidade descrita por Virno e Bascetta (2004). Tais tensões inseridas na narrativa do seriado são a matéria–prima que de dentro da indústria cultural permitem manter viva a concepção de história materialista de Benjamin (1987) a qual nega uma vitória total dos dominantes.

Ao final de *Don't Look Back* (T01 E02), *Peter* ameaça se jogar novamente do alto de um prédio e o candidato ao senado é forçado a admitir que ambos conseguem voar. Nathan, no entanto,teme ser questionado pela mídia sobre os motivos que levaram seu irmão a se jogar de um prédio. Por isso, numa festa de campanha encenada no episódio seguinte, *OneGiant Leap* (T01 E03), ele reafirma para os convidados a versão da depressão com o intuito de esconder a habilidade especial. *Heroes* apresenta os poderes especiais em conflito com a ordem social, sua apreensão pelo capital e o espetáculo se mostra sempre dificultoso.

Em *Collision* (T01 E04), novamente as diferenças entre os irmãos aparecem. *Dr. Suresh*, ao investigar partes da pesquisa de seu falecido pai, encontra evidências de que *Nathan* seja um portador de poderes especiais e vai à sua procura,*Nathan*, entretanto, nega ter tal poder e pede para que os seus seguranças se livrem de *Suresh*. Numa cena seguinte, *Nathan* cobra explicações de *Peter* afirmando ter sido ele o culpado pela desconfiança de*Suresh* sobre a habilidade e pede para que o irmão saia da cidade durante as eleições a fim de evitar que mais algum indício seja gerado. *Peter*, ao contrário, vai à procura de *Suresh* para tentar ter mais informações sobre a habilidade especial. Afirma que ele pode voar quando está perto de *Nathan* e pintar o futuro na presença de *Mendez*.

Nathan não acredita no potencial transformador de suas habilidades especiais, como fica claro num diálogo com seu irmão em *Better Halves* (E06 T01):

> *I'm trying to make a difference, Peter, the best way I know how. Flying around, how is that going to help anybody? What is that gonna -- What am I gonna do when I get there? I don't have a gun. I don't have a badge. I don't know karate. I guess I could put on a costume and fly around and pull cats out of trees. How's that gonna make a difference?*[225]

Por isso, ele defende a forma tradicional representativa e estatal para resolver problemas da humanidade. Além disso, ele teme que suas habilidades possam ser uma ameaça à ordem e que o Império utilize de seus mecanismos contra ele. Hardt e Negri (2000, p. 362) afirmam que a forma de controle do Império se caracteriza pela diferenciação e segmentação social:

> Em vez de contribuir para a integração social, a administração imperial atua, de preferência, como um mecanismo disseminador e diferenciador. [...] Em resumo, o velho princípio administrativo da universalidade, de tratar todos igualmente, é substituído pela singularização e diferenciação de procedimentos, tratando cada um de modo diferente.

No mesmo diálogo, *Nathan* afirma que, quando os poderes forem revelados, a ordem selecionará quem os têm e os prenderá por toda a vida. Em *Unexpected* (T01 E16), quando ele é novamente confrontado com a possibilidade dos poderes seres revelados ele dá a seguinte resposta: "Because that's what I would do. I'd round us all up, stick us in a lab on some island in the middle of the ocean.".[226]*Nathan*representa um personagem no qual o controle do biopoder imperial age de forma aniquiladora. *Adrian Pasdar*, o ator que interpreta *Nathan*, afirmou em entrevista que seu personagem tem em seu modo de agir a crença de estar fazendo a coisa certa pelo bem da maioria. (CAIRNS, 2009).

Em *The Fix* (T01 E13), *Nathan* procura *Suresh* para tentar impedir que seu irmão explore ainda mais seus poderes e tente realizar ações heroicas. Ele acredita que *Suresh* pode desenvolver uma "cura" para os poderes especiais. Ele e *Suresh* vão atrás de *Nathan* que foge ao perceber as intenções de seu irmão.

Nathan passa por um processo de escolha[227] que o faz abandonar suas pretensões políticas na segunda temporada. No último episódio, *Powerless* (T02 E11), ele, assim como *Claire*, resolve revelar os poderes especiais para o mundo. Convoca uma coletiva com a imprensa. Sua fala na entrevista se refere a pessoas ordinárias capazes de fazer coisas

[225]Nossa Tradução: Estou tentando fazer alguma diferença, Peter, do melhor jeito que eu sei. Voar por ai, como isso vai ajudar alguém? Como é que – O que eu vou fazer quando chegar lá? Eu não tenho uma arma. Eu não tenho um crachá. Eu não sei caratê. Eu acho que eu poderia colocar um uniforme e voar por ai tirando gatos de cima das arvores. Como isso é fazer a diferença?

[226] Nossa Tradução: Porque isso é o que eu faria. Eu arrebanharia todos nós e prenderia num laboratório em alguma ilha no meio do oceano.

[227]Descreveremos o processo no item 3.6.

incríveis o que se alinha com nosso entendimento de que as habilidades no seriado metaforizam subjetividades da multidão as quais, pelo desenvolvimento de habilidades genéricas do humano, podem ser capazes de gerir o comum de uma nova organização social global.

Além disso, ele também se refere a organizações que impedem que tais subjetividades sejam divulgadas, o que pode ser entendido como a expropriação do comum realizada pelas corporações capitalistas como apontam Hardt e Negri (2009). Constatemos um trecho da fala da personagem: "These ordinary people -- like you, like me -- are capable of extraordinary things. You have no idea how extraordinary. But there are other people, organizations, who don't want you to know the truth."[228]

Apesar da realização da entrevista, *Nathan* é atingido por um tiro antes que consiga falar algo específico sobre as habilidades especiais. Na terceira temporada, em *The Second Coming* (T03 E01), descobre-se que é *Peter* quem atira em *Nathan*. *Peter* vem do futuro para impedir a fala de seu irmão, pois a partir dela as pessoas com habilidades especiais passaram a ser consideradas ameaças à ordem e caçadas pelo poder soberano como *Nathan* temia inicialmente. Tal fato reforça a possibilidade de ser feita a associação de tais habilidades especiais com individuações da multidão desafiadoras da ordem imperial a qual se constitui a partir do poder soberano.

No entanto, a intervenção de *Peter* no curso da história acaba por propiciar uma forma diferenciada de apropriação pelo Império dos poderes especiais. Será desenvolvida uma fórmula capaz de dar poderes especiais a qualquer pessoa. Essa fórmula, emanação do comum, será explorada pelo capital e pelo estado. *Peter*, em *I Am Become Death* (T03 E04), dá a seguinte fala com relação à exploração das habilidades pelo capital: "Abilities are available to anyone. For sale if you can afford it."[229] No mesmo episódio, *Nathan* aparece como o próximo presidente dos Estados Unidos e afirma que o congresso aceitou a proposta de criar um exército de pessoas com habilidades especiais. Hardt e Negri (2009) consideram que quando o comum é apropriado pela concepção de privado ou público, ele perde seu potencial de se estabelecer e de ser gerido por uma forma inovadora de organização chamada por eles de democracia da multidão, semelhante à concepção de esfera pública inédita de Virno(2002). Nas palavras de Hardt e Negri (2009, e-book):

---

[228] Nossa Tradução: Estas pessoas ordinárias – como você e eu – são capazes de realizar coisas extraordinárias. Vocês não têm ideia do quão extraordinário. Mas existem outras pessoas, organizações, que não querem que vocês saibam a verdade.

[229] Nossa Tradução: Habilidades estão disponíveis para qualquer um. A venda, se você pode pagá-las.

> Neoliberal government policies throughout the world have sought in recent decades to privatize the common, making cultural products - for example, information, ideas, and even species of animals and plants - into private property. We argue, in chorus with many others, that such privatization should be resisted. The standard view, however, assumes that the only alternative to the private is the public, that is, what is managed and regulated by states and other governmental authorities, as if the common were irrelevant or extinct. [...]The political project of instituting the common, which we develop in this book, cuts diagonally across these false alternatives - neither private nor public, neither capitalist nor socialist-and opens a new space for politics.[230]

Dessa forma, quando o seriado aponta as habilidades especiais sendo exploradas pelas duas esferas, a pública e a privada, permite-se ler na narrativa tais poderes como emanações do comum. Além disso, da mesma forma que Hardt e Negri (2009) apontam para uma crítica com relação à exclusividade dessas duas formas tradicionais de assimilação do comum, o seriado também demonstra como negativa as consequências da apropriação dos poderes especiais pelo Estado e pelo capital. Em tal situação, o mundo torna-se um lugar mais violento e tendente a privilegiar aqueles que têm acesso a tais poderes. É por isso que *Peter*, ao ter ciência de tal futuro, age para impedir que a fórmula capaz de conceder habilidades especiais seja descoberta. Novamente observamos *Peter* agindo de forma contrária ao modelo imperial.

Por outro lado, *Nathan*, em *The Eclipse, Part 2* (T03 E11) decide apoiar a empresa *Pinehearst*[231] a qual pesquisa a fórmula, pois acredita que dar poderes para algumas pessoas pode ser o melhor para o mundo. *Nathan*, que passa a substituir o falecido senador *Dickenson* em seu cargo no episódio *One of Us, One of Them* (T03 E03), tenta utilizar sua influência política para auxiliar os planos da *Pinehearst*. Mais uma vez, *Nathan* acredita que as formas tradicionais da ação imperial, como a apropriação do comum, são adequadas. Vejamos seu diálogo com *Peter*:

> *NATHAN*: Pete, you've always made your own decisions. I haven't agreed with all of them, But they've always come from your heart. I respect that. And I'm sorry about
> *PETER*: Just Thank you. It means a lot.
> *NATHAN*: I'm going to Pinehearst.
> Peter:To dad?

[230] Políticas de governos neoliberais em todo o mundo têm procurado nas últimas décadas privatizar o comum, transformado bens culturais - por exemplo, informações, ideias e até mesmo espécies de animais e plantas - em propriedade privada. Argumentamos, em coro com muitos outros, que tal privatização deve ser resistida. O modo de percepção padrão, no entanto, assume que a única alternativa para o privado é público, ou seja, aquilo que é gerido e regulamentado pelos Estados e outras autoridades governamentais, como se o comum fosse irrelevante ou extinto. [...] O projeto político de instituir o comum, que nós desenvolvemos neste livro, corta na diagonal estas falsas alternativas-nem privadas nem públicas, nem capitalista nem socialista - e abre um novo espaço para a política.

[231] A *Pinehearst* é comandada por *Arthur Petrelli*, pai de *Nathan* e *Peter*, que ao contrário do indicado pelas duas primeiras temporadas, está vivo.

> *NATHAN*: It's got nothing to do with dad.Look, I'm never goanna forgive him for what he did to us.But his idea, giving people abilities, The right people
> *PETER*: Is wrong.
> *NATHAN*: It's not wrong, Pete. It's so right.[232]

Em *Dual* (T03 E13), *Peter*consegue acabar com os planos de*Nathan*. O prédio da *Pinehearst* e todos os frutos de sua pesquisa pegam fogo. *Peter* salva *Nathan* do incêndio. Para fazer tal resgate, *Peter*, que havia perdido sua habilidade, teve que injetar em si mesmo a fórmula que havia sido criada pela *Pinehearst*. *Nathan* o acusa de agir em contrassenso: "You flew! That wasn't me. That was you! You took the formula! [...] Everything you're against!"[233]Tal contradição aparente de *Peter* pode indicar que conceder poderes para outras pessoas não seja errado em si, desde que tal uso do comum não seja apropriado pelas vias do capital ou do Estado.

Em razão da frustração dos planos da *Pinehearst*, *Nathan* resolve mudar a estratégia para lidar com os poderes especiais. *Em A Clear and Present Danger* (T03 E14), ele aparece comandando uma força tarefa secreta do governo americano que tem o intuito de aprisionar os portadores de poderes especiais por considerá-los uma ameaça à segurança nacional. Aoperação foi criada quando *Nathan* informou ao presidente dos Estados Unidos sobre pessoas com habilidades especiais e o convenceu da necessidade de prender tais pessoas. Podemos observar *Nathan*, mais uma vez, em sintonia com o poder soberano e contra as individuações da multidão. Nesse mesmo episódio, ele aprisiona seu irmão por este se recusar a colaborar com seu plano. A partir daí se instala entre os irmãos um conflito que se insere numa luta maior entre os portadores de habilidades especiais contra a tentativa do governo americano de prendê-los. Por isso, trataremos de maneira mais detalhada dessa questão no item *4.6.2 - A Caça dos Portadores de Habilidades Especiais pelos Estados Unidos da América.*

Ao final da terceira temporada, em *Shades of Gray* (T03 E19), um agente da força tarefa descobre que o próprio *Nathan* tem uma habilidade especial. A partir de então, *Nathan* passa a ser perseguido pela operação que ajudou a criar. Essa nova posição faz *Nathan* rever

---

[232] Nossa tradução:
NATHAN: Pete, você sempre tomou suas próprias decisões. Eu não concordei com todas, mas elas sempre vieram do coração. Eu respeito isso. Eu também me desculpo.
PETER: Eu apenas agradeço. Isso significa muito.
Nathan: Eu vou para a Pinehearst.
PETER: Para o papai?
NATHAN: Isso não tem nada a ver com o papai. Olhe, eu nunca vou perdoar o que ele fez conosco. Mas, a sua ideia de dar para as pessoas habilidades, as pessoas certas.
PETER: Está errada.
NATHAN: Não está errada, Pete. Está muito certa.

[233] Minha tradução: Você voou! Não era eu. Era você! Você tomou a fórmula! Tudo o que você era contra!

suas ideias e o leva a unir-se aos portadores de habilidades especiais que lutam contra sua perseguição. Em *1961* (T03 E23), ele afirma que voltará a conversar com o presidente para assumir seus equívocos e tentar consertar a situação. No entanto, em *An Invisible Thread* (T03 E25), *Nathan* acaba sendo assassinado enquanto tentava desfazer seus erros. Com isso, são encerrados os conflitos entre os dois irmãos.

O fato de *Nathan*, tão sujeitado à ordem imperial, passar a ser caçado pela operação do governo americano nos leva a considerar uma faceta do poder soberano descrita por Agamben (2009). Segundo o filosófo, em nossos dias, qualquer um pode-se tornar uma ameaça ao Estado, um potencial terrorista, principalmente os que mais assumem suas ordens:

> Aos olhos da autoridade – e talvez, esta tenha razão - nada se assemelha melhor ao terrorista do que o homem comum. Quanto mais os dispositivos se difundem e disseminam o seu poder em cada âmbito da vida, tanto mais o governo se encontra diante de um elemento inapreensível, que parece fugir de sua apreensão quando mais docilmente a esta se submete. (AGAMBEN, 2009, p.50).

Nesse sentido, a habilidade especial de *Nathan* parece denotar aquilo que ele guarda de inapreensível pela soberania imperial e que, portanto, pode caracterizá-lo como uma ameaça.

4.5 *SYLAR* E A *COMPANHIA*: FORMAS DE SOBERANIA

Os dois grandes opositores dos heróis no seriado são a *Companhia* e o vilão *Sylar*. Podemos encontrar analogias entre o modo de operação de tais antagonistas e a transição da soberania moderna para a imperial. *Sylar* se assemelha à antiga forma de soberaniatranscendental moderna. A *Companhia*, por sua vez, assemelha-se à soberania imperial, mais imanente.

Segundo Hardt e Negri (2000), a soberania europeia, baseada nas ideias de Hobbes (2003), caracteriza-se por sugerir a transferência do poder da sociedade a um ente transcendente. Podemos observar tal questão no *Leviatã* de Hobbes (2003, p.148-149), num trecho em que ele se refere à soberania republicana:

> Considera-se que uma república tenha sido instituída quando uma multidão de homens concorda e pactua , cada um com cada um dos outros , que a qualquer homem ou assembleia de homens a quem seja atribuído pela maíoria o direito de representar a pessoa de todos eles (ou seja, de ser o seu representante), todos sem exceção, tanto os que votaram a favor dele como os que votaram contra ele , deverão autorizar todos os atos e decisões desse homem ou assembléia de homens , tal como se fossem os seus próprios atos e decisões, a fim de viverem em paz uns com os

> outros e serem protegidos dos demais homens . É desta instituição da república que derivam todos os direitos e faculdades daquele ou daqueles a quem o poder soberano é conferido, mediante o consentimento do povo reunindo.

Negri (2009) afirma que, segundo a teoria de Hobbes, o poder soberano se constitui para garantir a ordem acima da anarquia da multidão. *Sylar* apresenta uma dinâmica muito semelhante ao poder soberano de Hobbes. Em *Six Months Ago* (T01 E10), ele descobre que pode adquirir o poder especial de qualquer herói. A partir disso, ele passa a persegui-los para adquirir suas habilidades e em seguida, matá-los. *Sylar* deseja adquirir todas as habilidades e torná-las uma exclusividade dele. Em *The Hard Part* (T01 E21), o personagem afirma que mata pessoas com poderes especiais para tirar delas aquilo que elas não merecem ter.

Nesse movimento, ele é comparável ao poder soberano de Hobbes. Assim como o Estado hobesiano institui um Uno, que é contrário às individuações da multidão e um acesso mais intenso ao comum, *Sylar* tenta impedir que outras pessoas, além dele, manifestem os poderes especiais.

Segundo Hardt e Negri (2000, p.183), o poder na soberania do Império passou a ser imanente: "[...] o conceito de soberania se refere a um poder inteiramente dentro da sociedade." O Império impõe a ordem utilizando em cada caso suas forças, como a destruição pela bomba, o medo pela mídia e o julgamento pelo dinheiro. Além disso, o Império, através do biopoder, tenta controlar a produção de subjetividade para manter sua ordem: "Só um mundo ativamente condicionado pode ser considerado seguro. Este conceito de segurança é uma forma de biopoder, na medida em que encarna a missão de produzir e transformar a vida social em seu nível mais geral e global." (HARDT; NEGRI, 2014, p. 43) Sobre o controle dos seres humanos na contemporaneidade, Peter Pelbart (2000, p. 23) escreve sobre uma anestesia social:

> O homem fluido, o trabalho flexível, o capital volátil. Desmaterialização universal e consensual, num grande magma feito de turbulência e equilíbrio, de volúpia e desencanto. O resultado é uma extraordinária operação de anestesia social, fundada na unidade atômica indispensável, o homem médio estatístico, o consumidor ideal, de bens e serviços, de entretenimento, de política, de informação, o cyber-zumbi.

Além disso, Pelbart (2000) explica que a produção da vida não se limita ao controle exercido pelas formas de soberania, mas que existe uma atividade provinda de baixo e que atua na produção dos afetos, das subjetividades e das formas variadas de vida. Pelbart (2000, p.28) afirma que estas questões devem ser observadas:

> Nada disso é irrelevante quando se pensa em direitos humanos. Se de fato sentimos que vivemos e pensamos como porcos, se a vida tornou-se pobre, se ela assemelha-se a uma prisão em função dessa nova situação do capitalismo atual, e do lugar central que a subjetividade aí ocupa, se o poder se exerce cada vez mais em nome da vida na sua acepção biológica, é preciso estar atento para o fato de que há uma produção incessante de formas de vida exercidas desde baixo. Não basta pensar na vida como uma instância isolada de suas formas produzidas, atrelada apenas a um Estado protetor do direito à vida, dessa vida pensada como um fato e separada das formas que ela reveste.

Hardt e Negri (2014) também consideram que as forças criativas, capazes de gerar novas formas de vida, permanecem na sociedade entre a multidão. Além disso, as formas de trabalho imaterial, características do capitalismo imperial, dependem mais do que anteriormente da produção e acesso ao comum, resultando numa demanda maior por liberdade. Ao Império, cabe a função de tentar expropriar tal produção criativa da qual sua economia imaterial é dependente:

> In contrast to industrial labor, which is dependent on capitalist command or some other form of management to provide materials and enforce the cooperative relations necessary for production, biopolitical labor tends to have direct access to the common and the capacity to generate cooperation internally.[234](HARDT; NEGRI, 2009, e-book).

Dessa forma, a *Companhia*, em sintonia com a soberania imperial, permite que as habilidades especiais, emanações do comum, sejam utilizadas por seus portadores, desde que certos limites sejam observados. Ela pretende controlar o uso dos poderes e mantê-los em sigilo. Sylar, ao contrário, em sintonia com o capitalismo da modernidade industrial, quer ser o ente soberano que tenta restringir mais fortemente o acesso ao comum. Em *Seven Minutes to Midnight* (T1 E8), é possível observar a forma de controle exercida pela *Companhia* na descrição de *Noah*, seu funcionário: "You know, for many years now, a number of us have been tracking, locating, monitoring people like you. Sometimes the process goes smoothly, as in your case, and other times -- well, let's just say some people misinterpret our motives, and then it can go very wrong."[235]

No mesmo sentido, *Bob*, um dos fundadores da *Companhia*, descreve em *Four Months Later...* (T02 E01) que a prioridade da *Companhia* é ensinar aos portadores de habilidades

[234] Nossa tradução: Em contrates com o trabalho industrial, o qual depende do comando capitalista ou de outra forma de gerenciamento para prover materiais e forçar a cooperação necessária para a produção, o trabalho biopolítico tende a ter acesso direto ao comum e a capacidade de gerar cooperação interna.

[235]Nossa Tradução: Você sabe, por muitos anos, uma quantidade de nós tem rastreado, localizado e monitorado pessoas como você. Às vezes, o processo ocorre de maneira leve, como no seu caso, e outras vezes – Bem, vamos apenas dizer que algumas pessoas interpretam mal nossos motivos e então a coisa pode ir muito mal.

especiais a se comportar de acordo com seus ditames e que a morte só é utilizada como última possibilidade:

> We find people, and we make sure they don't become dangerous. Now sometimes that can mean making sure they understand entirely what they're capable of and teaching them to use their abilities for the good of mankind and sometimes it can mean eliminating them.[236]

Em *Unexpected* (T01 E16), o controle da *Companhia* também é percebido quando se revela que a marca que vários heróis têm no pescoço se refere a um sistema de rastreamento que a *Companhia* utiliza.

No episódio *The Line* (T02 E06) é revelado que a *Companhia* está fazendo testes com um vírus chamado de *Shanti* para criar uma vacina capaz de suprimir os poderes daqueles que são considerados perigosos. Ela tenta utilizar tal inibidor em *Monica*, uma personagem que sofre com a falta de oportunidade em sua vida profissional e a impossibilidade de estudar após sua família ter sido atingida pelo Furacão Katrina[237]. Os poderes especiais aparecem para ela como uma possibilidade de saída de sua condição.

Hardt e Negri (2009) afirmam que a pobreza pode ser definida não pela falta, mas pela possibilidade. Para eles, os migrantes e trabalhadores precários são frequentemente entendidos como excluídos, mas na verdade eles estão intrincados com os ritmos de produção biopolítica e geram inovadoras formas de vida, linguagens e movimentos. Por isso, a pobreza pode ser entendida como poder.*Monica* é uma personagem que apresentam tal poder apontado pelos autores, sua habilidade especial, entendida por nós com uma maneira individuada de tomar parte do comum da humanidade, confere a ela uma maneira especial de enfrentar sua condição de exclusão.

Por outro lado, a *Companhia*, fazendo jus a seu papel de mantenedora da soberania imperial a qual se apropria do comum e o impede de fomentar novas formas de convívio social, entende o poder de *Monica* como uma ameaça que precisa ser suprimida. Para Bauman (2005) se, anteriormente, aqueles que estavam foram do mercado de trabalho eram chamados de desempregados, termo que sugere uma situação transitória em contraste com a normalidade

---

[236] Encontramos pessoas e garantimos que elas não se tornem perigosas. Agora, às vezes isso significa ter certeza de que elas entenderam completamente o que são capazes de fazer e apreenderam a usar suas habilidades para o bem da humanidade e às vezes isso significa ter que eliminá-las.

[237] O furacão Katrina atingiu o litoral sul dos Estados Unidos no ano de 2005. A tempestade tropical causou a morte de milhares de pessoas e grandes prejuízos econômicos. Houve críticas ao governo americano com relação à eficiência do resgate às vítimas que enfatizaram questões raciais e econômicas como motivadoras de certa negligência. (FURACÃO KATRINA AUMENTA POLÊMICA SOBRE SEGREGAÇÃO RACIAL NOS EUA, 2005)

que é o emprego, na atualidade, as pessoas fora do mercado, os consumidores falhos, são chamados de redundantes, situação de caráter fixo. Vejamos:

> Ser "redundante" significa ser extranumerário, desnecessário, sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade. Os outros não necessitam de você. Podem passar muito bem, e até melhor, sem você. Não há uma razão auto-evidente para você existir nem qualquer justificativa óbvia para que você reivindique o direito à existência. (BAUMAN, 2005, e-book).

Ainda segundo Bauman (2005), as pessoas consideradas redundantes são tratadas como um refugo que precisa ser administrado para permanecer controlado. Dessa forma, na modernidade,as autoridades constantemente traçam as linhas divisórias que separam o desejado do repulsivo para atuar sobre elas:

> Os coletores de lixo são os heróis não decantados da modernidade. Dia após dia, eles reavivam a linha de fronteira entre normalidade e patologia, saúde e doença, desejável e repulsivo, aceito e rejeitado, o comme il faut e o comme il ne faut pas, o dentro e o fora do universo humano. Essa fronteira precisa da constante diligência e vigilância porque não é absolutamente uma "fronteira natural": não há montanhas altíssimas, oceanos sem fundo ou gargantas intransponíveis separando o dentro do fora. E não é a diferença entre produtos úteis e refugo que demarca a divisa. Muito pelo contrário, é a divisa que prediz – literalmente, invoca – a diferença entre eles: a diferença entre o admitido e o rejeitado, o incluído e o excluído. (BAUMAN, 2005,e-book).

Nesse sentido, ao escolher neutralizar os poderes de Monica por meio de sua vacina experimental, a *Companhia* parece estar cumprindo com o papel de "coletora de lixo" queestabelece as delimitações nas quais são inseridas as pessoas consideradas refugo. Em *Fallout* (T01 E11), *Sylar* é capturado pela *Companhia*. O tratamento dispensado a ele com prisioneiro demonstra a forma de controle utilizado pela empresa.

Num primeiro momento, a *Companhia* deseja investigar o poder de *Sylar*, como podemos observar nessa fala de *Noah* para ele: "We're interested in how things work as well. Everyone else we've ... met has had only one ability. You've taken on several."[238]Na sequência do episódio, Sylar crítica a Companhia mostrando como ela se parece com ele: "You see yourself as some sort of humanitarian, don't you? A do-gooder, a hero. Kidnapping

[238] Nossa tradução:Nós estamos interessados em como as coisas funcionam também. Todo mundo que já conheci ... tem apenas uma habilidade. Você tem várias.

men and women who are different. Does that make you feel powerful? We're quite alike, you know. You collect special people. So do I."[239]

A fala de *Sylar* demonstra claramente uma associação entre a soberania imperial e o modo de ação da *Companhia*, a começar por afirmar que *Noah* deve se enxergar como alguém humanitário. Segundo Hardt e Negri (2000, p. 55), antes de o Império utilizar da coerção por meio das forças armadas, surge uma intervenção moral articulada por entidades humanitárias que legitimam o uso da violência. Os autores escrevem:

> Dessa forma, a intervenção moral tornou-se a linha de frente da intervenção imperial. De fato, essa intervenção prefigura o Estado de exceção a partir de baixo, e o faz sem fronteiras, armada com alguns dos mais eficazes meios de comunicação e orientada para a produção simbólica do Inimigo.

Dessa forma, ao afirmar que *Noah* age a partir de um ditame humanitário, *Sylar* aproxima o modo de a *Companhia* agir com as pessoas com habilidades especiais ao da soberania Imperial para com as individuações da multidão contrárias a sua ordem. Além disso, nessa mesma fala, *Sylar* descreve sua semelhança com a *Companhia*, pois ambos colecionam pessoas.

Tal identificação corrobora nossa interpretação de que tanto *Sylar* quanto a *Companhia* se refiram a maneiras de exercer a soberania. Colecionar pessoas especiais na fala se refere à aniquilação no caso de *Sylar*, o qual, seguindo a soberania transcendental, requer a transferência do poder da multidão para si e ao controle no caso da *Companhia*, a qual seguindo a soberania imanente permite de forma mais direta a existência do poder criativo da multidão desde que subordinada a suas forças.

Outra semelhança que podemos observar entre a *Companhia* e o exercício da soberania é a manutenção do estado de exceção dentro de um determinado espaço. Segundo Agamben (2007), em "*Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*", o poder soberano no ocidente se constituiu pela possibilidade de instituir uma situação na qual a norma comum da sociedade é suspensa, o estado de exceção. Nessa circunstância, a vida política é ameaçada, pois esta depende da normalidade do ordenamento, e o ser humano passa a existir apenas como uma vida biológica, vida nua, a qual não conta com a proteção jurídica ordinária.

Segundo Agamben (2007), o estado de exceção que historicamente se colocava como uma situação excepcional passou a ser regra no século XX com a criação de um espaço onde a

[239] Nossa Tradução: Você se vê como alguém humanitário, não é? Um benfeitor, um herói. Sequestrando homens e mulheres que são diferentes. Isso faz você se sentir poderoso? Nós somos bastante parecidos, você sabe. Você coleciona pessoas especiais. Eu também.

exceção funciona constantemente, o campo de concentração. Para o autor, o campo de concentração esfumaça as fronteiras entre a vida nua e a vida política, a norma e a sua suspensão. Dessa forma, todos os que estão ali existem com vida nua:

> Se isto é verdadeiro, se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na consequente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que ali são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia especifica.[...] O estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento, torna-se agora uma nova e estável disposição espacial, na qual habita aquela vida nua que, em proporção crescente, não pode mais ser inscrita no ordenamento**. (**AGAMBEN, 2007, p. 180-182)

Sylar é mantido encarcerado pela *Companhia* numa área secreta dentro da empresa de fachada, a *Primatech Paper*. Ali dentro são feitas experiências para investigar seu poder que pode lhe levar à morte. Além disso, a preservação de sua vida ou morte é determinada pela *Companhia*. *Sylar* é tratado naquele espaço para prisioneiros de *Companhia* como uma vida nua, como fica claro num diálogo de *Noah* com o pesquisador que estuda *Sylar*:

> *DOCTOR: I'm not sure what's happening. His vitals are extremely irregular.*
> *MR. BENNET: After all we've done to him, I'm not surprised. Keep him stabilized.*
> *DOCTOR: There is another option.*
> *MR. BENNET: Our instructions are to keep him alive. Do whatever it takes. If he crashes, you bring him back. Again and again. When he dies it'll be on my terms, not on his. Clear?*[240]

Dessa forma, assim como o poder soberano descrito por Agamben (2007), a *Companhia* mantém um espaço no qual a vida de seus prisioneiros passa a ser tratada por ela como vida puramente biológica, sem proteção política e jurídica. Nesse sentido, a prisão da *Companhia* se assemelha a um campo de concentração.

Hardt e Negri (2000), ao descreverem o funcionamento do Império e sua intervenção nos Estados-nação, também se referem a um permanente estado de exceção. Na opinião dos autores, contudo, tal estado de exceção não age na suspensão da lei, mas torna-se método para aplicação da norma imperial. O Império justifica o estado de exceção pela suposta violação

---

[240]Nossa Tradução:
DOCTOR: Eu não sei o que está acontecendo. Seus sinais vitais estão extremamente irregulares.
MR. BENNET: Depois de tudo o que fizemos com ele. Eu não estou surpreso. Mantenha-o estabilizado.
DOCTOR: Existe outra opção.
MR. BENNET: Nossas instruções são para manter ele vivo. Faça o que for necessário. Se ele entrar em colapso, você o traz de volta. De novo e de novo. Se ele morrer, será nos meus termos e não nos dele. Está claro?

dos valores essenciais de justiça defendidos por ele. A partir do estabelecimento do estado de exceção o Império pode intervir, inclusive militarmente.

Além disso, para os autores, o conceito de vida nua se mostra insuficiente na medida em que não consegue dar conta do poder de resistência da multidão. Negri (2009, p.120), em específico, critica a noção de vida nua em seu texto *El Monstruo Político: Vida nua e violência*:

> Estaban desnudos los vietnamitas en guerra o los negros de los guetos durante las revueltas?¿Estaban desnudos los obreros o los estudiantes en los años setenta? A juzgar por las fotos, no lo parece. A menos que los vietnamitas combatientes fueran desnudados por el napalm, o que los estudiantes en las revueltas hubieran decidido exhibir, desvestidos, el testimonio de su libertad. Más bien, nuestros héroes estaban cubiertos de pasiones, con la piel gruesa de su potencia... estaban vestidos, a veces hacían moda y música... no podían en todo caso estar desnudos porque llevaban encima demasiada historia. Emanaban historicidad.[241]

Em *Heroes*, por mais que a *Companhia* queira em determinadas situações tratar os indivíduos com habilidades especiais considerados ameaças como vida nua, existe uma série de resistências. O próprio *Sylar* que, como descrevemos, era mantido preso entre a vida e a morte, consegue fugir ao final do episódio *The Fix* (T01 E13).

Sylar volta a atacar pessoas com poderes especiais nos episódios seguintes. Em *Run!*(T01 E15), o vilão mata *Zane Taylor* um rapaz capaz de derreter metais em poucos segundos. No episódio seguinte, *Unexpected*(T01 E16), *Sylar* retira o poder de superaudição de sua vítima, *Dale Smither*. O ator que interpreta *Sylar*, Zachary Quinto, afirmou, em entrevista, que a primeira linha de motivação de seu personagem seria a fome. Em suas palavras: "I think hunger is the primary underlying motivation for Sylar. Hunger for power, hunger for validation, for approval, for meaning, and for purpose."[242](BENNETT, 2010, p.27).

Além disso, a hierarquia e a obediência dos trabalhadores da *Companhia* não ocorrem de maneira totalmente íntegra. Em razão da perseguição à *Claire*, a qual descrevemos no item 3.2, *Noah* começa a agir contrariamente aos ditames da *Companhia*. Em *.07%* (T01 E19), ele se torna prisioneiro da *Companhia*. Seu superior avisa que está esperando as ordens para

---

[241] Nossa Tradução: Estavam nus os vietnamitas em guerra ou os negros dos guetos durante as revoltas? Estavam nus os operários e os estudantes nas revoltas nos anos setenta? A julgar pelas fotos, não parece. A menos que os combatentes vietnamitas foram desnudados pelo napalm, ou que os estudantes nas revoltas decidiram exibir, sem roupas, o testemunho de sua liberdade. Mas também, nossos heróis estavam cobertos de paixões, com a pele grossa de seu poder… estavam vestidos, às vezes faziam moda, música… não podiam em todo caso estar nus porque levavam sobre si demasiada história. Emanava historicidade.

[242] NossaTradução: Eu acho que a fome é a motivação subjacente primária para *Sylar*. Fome de poder, fome de validação, de aprovação, de sentido, de propósito.

matá-lo e lembra que, ao contrário das atitudes de *Noah*, eles devem trabalhar seguindo ordens. *Noah*, assim como *Sylar*, consegue fugir. Ele se alia a pessoas com habilidades especiais, *Parkman* e *Theodore*, para destruírem o sistema de rastreamento da *Companhia*.

Na segunda temporada, *Suresh* se alia a *Noah* e, como espião, entra para trabalhar na *Companhia*. *Noah* acredita que a destruição deve se iniciar por dentro dela. No entanto, ao se envolver com a *Companhia*, *Suresh* começa a ficar em dúvida sobre a necessidade de acabar com ela. Por isso, em *Out of Time* (T02 E07), ele confessa sua aliança com *Noah*. No episódio *Cautionary Tales* (T02 E09) *Suresh* pede para *Noah* entregar *Claire* e atira em nele para salvar um membro fiel à *Companhia.*

Como já havíamos salientado, é necessário para Virno (2002) que as habilidades genéricas do gênero humano fujam da esfera privada para que gerem novas formas de sociabilidade. Quando tal premissa não ocorre, como no caso da produção pós-fordista que encarcera tais habilidades no âmbito das corporações, pode haver uma intensificação da submissão, Nas palavras de Virno (2002, p. 18):

> A publicidade do intelecto, ali onde não se articula em uma esfera pública se traduz em uma proliferação descontrolada das hierarquias, tão infundada como poderosa. A dependência é pessoal em duplo sentido: no trabalho se depende da pessoa para isso ou aquilo, não desde regras dotadas de poder coercitivo anônimo; além disso, intenta-se fazer submissa à totalidade da pessoa, a suas atitudes comunicativas e cognitivas básicas.

Dessa forma, podemos entender que enquanto *Noah* aceitava restringir as pessoas com habilidades especiais ao controle da *Companhia*, ele impedia que as faculdades genéricas tomassem o outro espaço e, portanto, a hierarquia de seu trabalho se mantinha incólume. Contudo, quando *Noah* rejeita tal controle sobre a habilidade de sua filha adotiva, a submissão dele próprio aos ditames da *Companhia* se enfraquece e ele passa a agir pela libertação das pessoas com habilidades especiais, agindo em prol da fuga do controle corporativo pelas faculdades genéricas.

Suresh passa por um processo às avessas. Hardt e Negri (2009) afirmam que, embora os trabalhadores experimentem uma forma de produção cooperativa nas corporações capitalistas, sua imposição de hierarquia e controle acaba por corromper e expropriar o comum. Ao aceitar os mandos da *Companhia, Suresh* passa a ser um agente de controle da multidão.

Na terceira temporada a *Companhia* é extinta, pois a função de controlar pessoas com habilidades especiais é delegada aos Estados Unidos da América como veremos mais

aprofundadamente no item *3.4.2 (A Caça dos Portadores de Habilidades Especiais pelos Estados Unidos da América.).*

Umas das características da multidão, com a qual o capitalismo e suas formas de soberania têm de lidar, diz respeito a sua mobilidade e flexibilidade que tendendo a não respeitar as fronteiras dos estados-nação gera uma constante migração de pessoas (HARDT; NEGRI, 2009). Tal movimento cria, para a manutenção da ordem imperial, a necessidade de serem reinventadas novas formas de controle.

SegundoMezzadra (2004), as antigas formas de controle da migração que diziam respeito a fronteiras bem definidas entre o dentro e o fora entraram em crise fazendo surgir novas formas de confinamento, as quais segregam dentro do próprio espaço do estado-nação por meio de elementos culturais, simbólicos e até mesmo jurídicos. Um exemplo é a forte presença de migrantes mexicanos ilegais dentro dos Estados Unidos. Na escrita de Mezzadra (2004, p. 87):

> Da questo punto di vista, è possibile sviluppare in modo un po' più articolato l'affermazione da cui siamo partiti, l'idea cioè che la proliferazione dei confini costituisca l'«altro lato della globalizzazione ». La tesi che si può sostenere è che la globalizzazione non sia certo contraddistinta dalla fine dei confini, ma piuttosto dalla crisi di quella connessione di Stato e territorio che abbiamo visto costituire il presupposto concettuale della definizione "classica" del confine. […] Al contempo, l'univocità della definizione "geopolitica" del confine appare messa in discussione, e altre valenze del concetto – da quella culturale a quella simbolica a quella cognitiva – vengono in primo piano nello stesso operare político del confine.[243]

O seriado *Heroes* apresenta a questão da migração com dois personagens mexicanos portadores de poderes especiais que vão ilegalmente para os Estados Unidos procurar auxílio com o *Doutor Chandra Suresh*, pois desconhecem que ele tenha falecido. São eles os irmãos *Maya* e *Alejandro*. Segundo Bauman (2005),no atual estágio do capitalismo, o modelo da modernidade já se espalhou por todo o globo e não existem mais áreas para as quais pessoas rejeitadas pelo capital possam ser enviadas. Essa fato gera o problema de como lidar com tais "refugos humanos". Nesse sentido, segundo Bauman (2005, e-book),

> A expansão global da forma de vida moderna liberou e pôs em movimento quantidades enormes e crescentes de seres humanos destituídos de formas e meios de

[243]Nossa tradução: A partir deste ponto de vista, é possível desenvolver um pouco mais articuladamente a afirmação de que partimos: a ideia de que a proliferação das fronteiras constitui o 'outro lado da globalização'. A tese que se pode defender é que a globalização não é certamente marcada pelo fim dos limites fronteiriços, mas sim pela crise da conexão entre estado e território que como vimos constitui o pressuposto conceitual clássico da definição de fronteira. [...] Ao mesmo tempo, a exclusividade da definição 'Geopolítica' da fronteira se mostra em questionamento e outros valores para o conceito - de origens culturais, simbólicas e cognitivas - estão em primeiro plano na atividade política relativa à fronteira.

> sobrevivência – até então adequados, no sentido tanto biológico quanto quanto social/ cultural dessa noção. Para as pressões populacionais daí resultantes – as antigas e familiares pressões colonialistas, só que na direção inversa –, não há escoadouros prontamente disponíveis, seja para a "reciclagem" ou para a "remoção" segura. Daí os alarmes sobre a superpopulação do globo; daí também a nova centralidade dos problemas dos "imigrantes" e das "pessoas em busca de asilo" para a agenda política moderna, e o papel crescente que os vagos e difusos "temores relacionados à segurança" desempenham nas estratégias globais emergentes e na lógica das lutas pelo poder.

Em *The Kindness of Strangers* (T02 E04), os dois irmãos conhecem *Zylar* que, com interesse em adquirir suas habilidades, os ajuda a passar pela divisa e entrar nos Estados Unidos. No episódio *The Line* (T02 E06), *Maya* e *Alejandro* têm de enfrentar uma das novas formas de controle apontadas por Mezzadra (2004, p. 83), o qual afirma: "Uno dei risultati più immediati dei movimenti e delle interconnessioni globali pare consistere piuttosto in una proliferazione di confini, sistemi di sicurezza, checkpoints, frontiere fisiche e virtuali.[244]„ Uma patrulha de cidadãos, que fiscaliza a migração para os Estados Unidos, aborda os irmãos mexicanos e os ameaça com armas de fogo. *Zylar* pede para eles não pararem o carro, pois se trata de uma polícia falsa. Os mexicanos apenas conseguem se livrar da patrulha graças aos seus poderes especiais.

Apesar da ajuda de *Zylar*, como já descrevemos, o vilão se assemelha às formas de soberania anteriores à ordem imperial. Por isso, diferente da *Companhia*, ele não é capaz de conviver com migrantes que violam o espaço do estado-nação. Como escrevem Hardt e Negri (2009) e Mezadra (2004), para lidar com tal situação, o capitalismo precisa estar constantemente reconstruindo as formas de confinamento, as formas de hierarquia social e as posições de cidadania o que se torna muito mais factível numa ordem social de controle. Dessa forma, *Zylar* acaba matando *Alejandro* em *Truth and Consequences* (T02 E10).

Hardt e Negri (2014, p.417) escrevem que mesmo no momento atual, no qual a soberania tem acesso à arma de destruição em massa, o soberano nunca pode utilizar de maneira integral o seu poder de morte sobre os governados, pois "[...] sem súditos, o soberano não governa uma sociedade, mas um deserto." Dessa forma, a soberania imperial sempre tem que se preocupar em produzir a adesão de seus governados a qual é gerada pelo trabalho imaterial. Esse trabalho imaterial, por sua vez, permite um acesso, ainda que controlado, ao comum.

Sylar, ao contrário, fazendo jus à soberania moderna, não aceita um acesso direto de outras pessoas ao comum além dele. Tal atitude é metaforizada pelo seriado no aniquilamento

[244] Nossa tradução: Um dos resultados mais imediatos do movimento e da interconexão global consiste numa proliferação de bordas, sistemas de segurança, *checkpoints*, fronteiras físicas e virtuais.

daqueles que apresentam habilidades especiais, vistos por nós como individuações da multidão. Dessa forma, *Sylar* acaba trazendo para si a consequência do uso integral do poder sobre morte, o governo sobre o deserto.

Na última temporada, após adquirir um poder que o torna imortal, *Parkman*, que tem o poder controlar mentes, aprisiona-o dentro de um sonho no qual ele caminha para o futuro até se tornar o último homem da face da terra. *Sylar* se dá conta de que se ele eliminar todas as pessoas com poderes especiais, seu futuro será a solidão, pois todas as pessoasmorrerão em algum momento, menos ele. Tal constatação traz para *Sylar* a impossibilidade de continuar exercendo sua caça aos portadores de habilidades especiais. Assim, ele muda de direção e passa a agir em conjunto com os outros heróis na defesa do uso de tais poderes.

4.6 NÃO SÃO TERRORISTAS, MAS VIRTUALIDADES FORA DA ORDEM IMPERIAL

4.6.1 A explosão em Nova Iorque

No episódio *Don't Look Back* (T01 E02), o artista que tem o poder de prever o futuro, *Isaac Mendez*, enxerga uma grande explosão nuclear na cidade de Nova Iorque.

Devemos lembrar que Kring teve a ideia de escrever *Heroes* ao tentar encontrar uma alternativa para a forma como os eventos internacionais ocorriam após os atentados de 11 de setembro de 2001, em razão de sentir uma perda de confiança em certas instituições. Sendo assim, não podemos deixar de associar tal pintura aos atentados contra o *World Trade Center*, o qual levou os Estados Unidos da América e outros Estados-nação a reposicionarem sua política internacional iniciando uma caçada aos terroristas responsáveis pelos eventos, chamada de Guerra ao Terror[245].

Sobre o terrorismo dentro do funcionamento do Império Global, Hardt e Negri (2000) escrevem que a intervenção militar sob a tutela do Império deixa cada vez menos de ser produto da velha ordem internacional que gerava guerras entre os Estados-nação e passa a se transformar numa ação liderada pelos Estados Unidos da América que chama seus aliados a brigaram contra os inimigos do Império, os quais, numa redução conceptual, são chamados de terroristas:

[245]As guerras no Afeganistão (2001) e no Iraque (2003) foram iniciadas com a justificativa do combate contra o terrorismo.

> Terrorismo transformou-se num conceito político (um conceito de guerra ou, na verdade, de guerra civil) que remete a três diferentes fenômenos que às vezes se manifestam separadamente e outras vezes se confundem: (1) a revolta ou rebelião contra um governo legítimo; (2) o exercício da violência política por parte de um governo, violando direitos humanos (inclusive, na opinião de alguns, os direitos de propriedade); e (3) a prática da guerra em violação das regras de combate, inclusive com ataque a civis. O problema de todas essas definições é que variam de acordo com aquele que esteja definindo seus elementos principais; quem pode determinar, por exemplo, o que é um governo legítimo, o que são os direitos humanos e quais as regras da guerra? (HARDT; NEGRI, 2014, p. 38).

Na mesma direção, Butler (2006), explica que "Si la guerra es en contra del terrorismo y la definición de terrorismo se amplía hasta incluir cualquier caso cuestionable de conflicto global, ¿cómo puede la guerra tener fin?"[246]

Além disso, Hardt e Negri (2014) afirmam que o controle imperial da multidão se faz por um constante regime de guerra. Se durante a soberania moderna a guerra era um estado excepcional no qual um poder soberano declarava guerra contra outro, ou seja, se limitava a conflitos externos entre nações, na soberania imperial a distinção entre conflito internos e externos se torna cada vez menos clara e as guerras assumem um caráter civil generalizado contra aqueles que desafiam sua ordem. Segundo os autores, tal estado de guerra já estava posto nos atentados de 11 de setembro, porém este fato intensificou as ações da guerra imperial.

Outra diferença entre a guerra da soberania moderna e a imperial se refere ao estado de exceção. No caso da soberania moderna, a guerra era uma excepcionalidade na qual um Estado entrava em guerra contra outro. Criava-se um estado de exceção que suspendia temporariamente a lei até que o estado de normalidade, a paz, retornasse. No caso da soberania imperial, como a guerra é constante, o estado de exceção também passa a sê-lo:

> O conceito constitucional de "estado de exceção" é evidentemente contraditório – a constituição precisa ser suspensa para ser salva -, mas esta contradição é resolvida ou pelo menos atenuada pelo entendimento de que o período de crise e exceção é breve. Quando a crise deixa de ser limitada e especifica, transformando-se numa onicrise generalizada, quando o estado de guerra e portanto o estado de exceção tornam-se ilimitados ou mesmo permanentes, como acontece hoje em dia, a contradição manifesta-se plenamente, e o conceito adquire um caráter completamente diferente. (HARDT; NEGRI, 2014, p. 27)

Decorre dessa situação que os limites temporais e territoriais da guerra se tornam indeterminados. "[...] quando os dirigentes americanos anunciaram sua 'guerra ao terrorismo',

[246] Nossa tradução: Se a guerra é contra o terrorismo e a definição de terrorismo se amplia até incluir qualquer caso questionável de conflito global, como pode a guerra ter fim?

deixaram claro que deveria se estender por todo o mundo e por tempo indefinido, talvez décadas ou mesmo gerações inteiras.” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 35)

Kring propõe, na primeira temporada de *Heroes*, uma resolução diferente para a explosão prevista por *Isaac Mendez*, que critica o controle militar exercido pelo Império baseado no argumento do terrorismo. Tal resolução apresenta a força da multidão para se posicionar frente ao controle imperial, sua capacidade criativa, a virtualidade nas palavras de Hardt e Negri (2000). Analisemos o desenrolar da questão na narrativa.

Mendez nãoé o único a prever a explosão no episódio *Don't Look Back* (T01 E02). *Hiro* utiliza seu poder e consegue se deslocar de Tóquio para Nova Iorque num futuro próximo. Encontra numa banca uma história em quadrinhos criada por *Mendez* que, curiosamente, apresenta o próprio *Hiro* e sua descoberta do poder especial. *Hiro* resolve ir até a casa do artista, mas o encontra morto. Logo em seguida, policiais chegam até o local e levam *Hiro* para a delegacia. No meio do interrogatório ocorre a explosão e *Hiro* rapidamente, antes que o impacto o atinja, viaja no tempo e no espaço de volta para o momento no qual saiu de Tóquio.

No episódio seguinte, *OneGiant Leap* (T01 E03), *Hiro* procura seu colega de trabalho para que o ajude a evitar a explosão que presenciou no futuro. Após *Hiro* provar seu poder mostrando a história em quadrinhos e salvando uma colegial de um atropelamento, ambos partem para Nova Iorque de avião, pois *Hiro* ainda não consegue controlar seu poder.

Em *Hiros* (T1 E5) é a vez de *Peter Petrelli* ser avisado sobre a futura explosão. *Hiro*, com mais idade, vem de um futuro distante e de uma forma cifrada pede para que *Peter* procure *Isaac Mendez* e salve uma líder de torcida: “Save the cheerleader; save the world!”[247]*Peter* vai ao encontro de *Mendez* e acha em seu atelier uma pintura com uma líder de torcida, *Claire*. Influenciado pelo poder do pintor, ele começa a ter visões sobre o futuro e prevê a morte de *Claire*. No entanto, não descobre o local em que tal fato irá ocorrer. Em*Better Halves* (T1 E6), *Mendez* fala que existe mais uma pintura que trata do assassinato de *Claire*, mas que foi colocada à venda. *Peter* se compromete a encontrar o quadro.

Em *Nothing to Hide* (T1 E7), *Peter* descobre que o quadro que procurava foi comprado por um apoiador da campanha de seu irmão, *Linderman*. Ele pede ajuda para *Nathan*. No entanto, o candidato age de forma contrária com receio de que as ações de seu irmão prejudiquem sua campanha e avisa *Linderman* que seu irmão não deve ver o quadro. Em *Homecoming* (T1 E9), *Nathan* destrói o quadro. No entanto, *Peter* consegue ter acesso a

[247]NossaTradução: Salve a líder de torcida, salve o mundo!

uma foto da pintura e descobre o nome da escola na qual acontecerá o assassinato de *Claire*. *Peter* vai até o local e consegue salvá-la. O homicida, *Sylar,* personagem que até o momento o seriado apenas revela se tratar de assassino em série de pessoas com habilidades especiais, consegue escapar. *Peter* pergunta para *Claire* se ele salvou o mundo quando a salvou, mas ela não sabe lhe dar a resposta. De qualquer forma, *Peter* executou o pedido de *Hiro,* o que gera a esperança de que a explosão será evitada.

Enquanto os heróis se unem em torno de seus poderes para evitar a explosão, a polícia começa a encontrar indícios de que alguém está realizando homicídios com radiação. Os policiais prendem aquele a quem consideram ser o responsável por praticar tais crimes:*Theodore Sprague*. Eles entendem que se trate de *Sylar*, o assassino em série. Na verdade, *Theodore* é mais um personagem com habilidades especiais. No caso, ele pode emitir radiação com o próprio corpo a ponto de gerar uma explosão nuclear. Segundo Hardt e Negri (2000, p. 57), o Império faz uso da força baseando-se num estado de exceção permanente e de ação policial:

> As intervenções são sempre excepcionais, apesar de correrem continuadamente; elas tomam forma de ações policiais, porque são voltadas para a manutenção de uma ordem interna. Dessa forma, a intervenção é um mecanismo eficaz que mediante ações policiais contribui diretamente para a construção da ordem moral, normativa e institucional do Império.

No episódio seguinte, *Seven Minutes to Midnight* (T1 E8), *Theodore* é interrogado. Nesse momento, os policiais passam a se referir a *Theodore* como um possível terrorista. Não existe explicação consistente no seriado do motivo pelo qual ele deixa de ser visto como um assassino em série para ser entendido como terrorista. Segundo Butler (2006), o clima de medo que se seguiu aos atentados contra o *World Trade Center*, geraram uma histeria a partir da qual se pedia para a população que ficasse alerta. Não se aponta contra quem, concretamente. Assim, permitia-se que cada um imaginasse por si a fonte do terror. Butler (2006, p. 67) escreve:

> Vários alertas de terror emitidos por los medios autorizan y aumentan la histeria racial por la cual el miedo se orienta en cualquier dirección, por la cual se le pide a la gente que esté alerta pero no se le dice en contra de qué, de modo que cualquiera tiene la libertad de imaginar e identificar la fuente del terror.[248]

[248]NossaTradução: Vários alertas de terror emitidos pelos meios autorizam e aumentam a histeria racial pela qual o medo se orienta em qualquer direção, pela qual se pede as pessoas que fiquem alertas, mas não se diz a elas contra o que, de modo que cada um tem a liberdade de imaginar e identificar a fonte de terror.

Dessa forma, podemos entender o enquadramento irrefletido de *Theodore* na posição de terrorista como uma crítica ao Império o qual também se utiliza do terrorismo numa redução conceptual para se referir àqueles que ameaçam sua ordem. Também é possível observar uma crítica às ações tomadas pelo governo Bush com relação ao terrorismo. Como Kring afirmou, um motivo que o levou a escrever *Heroes* foi o fato de discordar a respeito de como as instituições estavam agindo após os atentados de 11 de setembro (HEISLER, 2010).

Essa crítica permite observar o seriado apresentando uma luta contra o sistema vigente, indo além de um simples despojo atribuído ao vencedor, como aponta Benjamin (1987). *Theodore* reage contra o seu enquadramento como terrorista o que podemos observar nessa fala: "Do you want me to be the terrorist, huh? Do you want me to be the bad guy? Fine, I'll blow this place apart."[249]

É interessante observar que um policial envolvido no caso, *Parkman*, quetem o poder de ler e controlar mentes, é o primeiro a desconfiar que *Theodore* não seja um assassino em série. Dessa forma, *Parkman*, por também representar uma individuação, se coloca contra a delimitação e o controle imperial sobre o suspeito. Além disso, quando ele é informado que *Theodore* será preso como terrorista, ele discorda radicalmentee tenta impedir a prisão, sem sucesso. Ao final do episódio, *Parkman* recebe uma ligação informando que *Theodore* escapou.

O entendimento de *Parkman* e *Theodore* como individuações também pode ser observado no comportamento da investigadora *Audrey Hanson*. Ela é a única policial que tem conhecimento do poder de *Parkman*. *Audrey* insinua que ele esteja envolvido com *Theodore*, ou seja, começa a agir de acordo com o Império no sentido de observar as individuações da multidão como ameaças que precisam ser enquadradas e controladas.

A missão dos heróis em impedir uma explosão nuclear na cidade de Nova Iorque não termina com o salvamento de *Claire* na noite do baile de volta às aulas. Após tal acontecimento, em *Fallout* (T01 E11), *Mendez* e *Hiro* se encontram. O pintor revela que previu um homem explodindo. Na sequência, *Peter* tem um sonho em que ele estáexplodindo. A partir de então, ele inicia uma busca para controlar os poderes que absorve com o intuito de impedir a explosão. Em *Unexpected* (T01 E16), *Peter* consegue se livrar de um ataque de bastão repedindo um poder de *Sylar*, telecinese.

A imagem de um homem explodindo é significativa. Segundo Hardt e Negri (2014), o homem-bomba é o contrário sombrio das forças imperiais que utilizam da guerra tecnológica

[249] Nossa tradução: Vocês querem que eu seja o terrorista, huh? Vocês querem que eu seja o cara ruim. Ótimo, eu irei explodir esse lugar.

para evitar baixas entre os seus soldados. O homem-bomba demonstra a assimetria no contexto das guerras imperiais, pois seu ataque é dependente do sacrificio de sua vida. A aparição do homem-bomba reforça a afirmação de que é possível ler em *Heroes* questões da ordem global contemporânea.

No episódio *.07%* (T01 E19) começam a aparecer novas questões sobre a futura explosão na cidade de Nova Iorque. *Linderman* revela para *Nathan* que ele tem conhecimento da futura explosão. O patrocinador da campanha de *Nathan* deseja que a explosão ocorra para que seja gerado um medo comum contra as habilidades especiais a partir do qual as pessoas se reúnam sob a liderança do candidato ao Senado. Vejamos sua fala:

> *LINDERMAN: Look, I said people needed hope, but they trust fear.*
> *NATHAN: This is crazy.*
> *LINDERMAN: This tragedy will be a catalyst for good ... for change. Out of the ashes, humanity will find a common goal. A united sense of hope couched in a united sense of fear. And it is your destiny, Nathan, to be the leader who uses this event to rally a city, a nation, a world. Now you look deep into your heart. You'll know I'm right.*[250]

Ao final do diálogo, *Linderman* mostra para o candidato uma pintura de *Mendez* na qual ele aparece como presidente dos Estados Unidos da América.

Virno (2002) afirma que o mundo se apresenta para o ser humano como um lugar indeterminado, carregado de surpresas e imprevistos, por isso é fonte de temor. Para o autor, a comunidade substancial reunida sob o signo de povo e mantenedora de hábitos e costumes tradicionais divide o temor em dois tipos. O primeiro, se refere a um medo determinado de algum perigo concreto. O segundo, uma angústia genérica sobre os perigos que podem ocorrer. Para o autor, o medo é sentido no interior da comunidade enquanto a angústia é experimentada fora dela. Nesse sentido, ele escreve:

> A distinção entre temor circunscrito e temor indeterminado é possível ali onde há uma comunidade substancial que constitui um leito capaz de canalizar as práticas e experiências coletivas. Um leito constituído por usos e costumes repetitivos e, por isso, confortáveis, de um ethos consolidado. O medo situa-se no interior da comunidade, de sua forma de vida e comunicação. A angústia faz sua aparição, por outra parte, ao afastar-se da comunidade de pertencimento, dos costumes compartilhados, dos "jogos lingüísticos" já conhecidos, adentrando-se no vasto

[250]Nossa Tradução:
LINDERMAN: Olha, eu disse que as pessoas precisavam de esperança, mas eles confiam em medo.
NATHAN: Isso é loucura.
LINDERMAN: Esta tragédia vai ser um catalisador para o bem... para a mudança. A partir das cinzas, a humanidade vai encontrar um objetivo comum. Um sentimento de esperança comum provindo de um sentido comum de medo. E esse é o seu destino, Nathan, ser o líder que usa este evento para reunir uma cidade, um país, um mundo. Agora, olhe profundamente em seu coração. Você sabe que eu estou certo.

> mundo. Fora da comunidade o perigo é ubíquo, imprevisível,constante: em suma, angustiante. (VIRNO, 2002, p.10).

Segundo Virno (2002), uma das manifestações da multidão contemporânea está na constatação do enfraquecimento dessa linha divisória entre o medo e a angústia o que legitimava o funcionamento do conceito de povo na organização social. Atualmente, existe uma superposição de temor e angústia:

> Quando perco o trabalho devo afrontar um perigo bem definido, que suscita um temor específico; mas este perigo, de fato, tinge-se imediatamente de uma angústia indeterminada, confunde-se com uma desorientação mais geral frente à presença no mundo, une-se à insegurança absoluta do animal humano, devido a sua carência de instintos especializados. Poder-se-ia dizer: o medo é sempre angustiante, o perigo circunscrito inclui sempre o risco geral de estar no mundo. Se a comunidade substancial ocultava ou amortecia a relação com o mundo, sua atual dissolução expõe esta última à plena luz: a perda do posto de trabalho, as inovações que modificam as conotações das tarefas de trabalho, a solidão metropolitana que carrega em si muito do que antes correspondia ao terror sentido fora dos muros da comunidade. (VIRNO, 2002, p.11).

O autor afirma que, com essa alteração, a comunidade não se coloca mais como apta para afastar de si a angústia genérica. Sendo assim, a multidão deve passar a procurar a sensação de segurança não mais numa comunidade substancial e sim em faculdades genéricas da espécie humana as quais Virno (2002, p.15) chama de lugares comuns:

> Aparecem em primeiro plano os “lugares comuns”, esses descarnados princípios da “vida da mente”: a relação entre mais e menos, a oposição dos contrários, a relação de reciprocidade, etc. Eles, e somente eles, podem oferecer um critério de orientação, e portanto, alguma proteção ao curso do mundo.

Como já descrevemos, as habilidades genéricas, os lugares comuns apresentados por Virno (2002), a base a partir da qual as pessoas podem exercer sua individualidade na multidão, guardam uma sintonia com as capacidades humanas geradoras dos poderes especiais no seriado. Decorre dessa constatação que buscar proteção nos poderes especiais seria uma forma alinhada à dinâmica da multidão na busca por segurança nos lugares comuns. Já a tentativa de despertar um medo concreto, uma explosão em Nova Iorque, que reforce a necessidade de um ente soberano é uma busca pela continuação da organização social baseada na ideia de povo.

Linderman, ao desejar a explosão da bomba como geradora de um medo concreto contra as habilidades especiais, procura manter-se sob a ordem de um poder soberano e indica *Nathan* como a pessoa que deva exercê-lo. Destacamos ainda que *Linderman* prevê uma

amplitude global para a liderança de *Nathan,* o que podemos associar com a soberania imperial.

Nathan não se mostra convicto de que a explosão deva acontecer. Por isso, sua mãe, *Angela*, que concorda com os planos de *Linderman,* tenta convencê-lo no episódio *The Hard Part* (T01 E21). Ela compara a situação à necessidade, em sua opinião, da explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki na Segunda Guerra Mundial. *Nathan* contra argumenta com uma resposta que denota a tentativa do Império em gerar um estado de guerra permanente como descrevem Hardt e Negri (2014):"That was different, Ma; we were at war. I can't accept this.[251]"

Tal fala demonstra que aqueles que defendem a manutenção da soberania imperial, como *Angela* nessa situação, concebem as medidas de segurança a partir de um estado de exceção constante, uma eterna guerra. Ao contrário do que pontua *Nathan*, *Angela* não distingue a situação normal e a de guerra. A partir dessa resposta, podemos entender que o próprio *Nathan* começa a questionar a soberania imperial.

No episódio *Five Years Gone*(T01 E19), *Hiro* e *Ando* viajam para o futuro e é possível observar o desejo de *Linderman* concretizado. Após a explosão, os portadores de poderes especiais começam a ser caçados pelo Estado. É aprovada uma norma chamada de Lei *Linderman* que rege as pessoas com tais habilidades. Elas são identificadas por exames de sangue obrigatórios, rastreadas e proibidas de se reproduzirem.

Ao contrário do previsto, os Estados Unidos da América não são liderados por *Nathan*, mas por *Sylar* que adquiriu o poder de se metamorfosear e se faz passar por *Nathan*. As pessoas acreditam que *Sylar* esteja morto e que foi ele o causador de explosão. Na verdade, foi *Peter* quem explodiu. *Sylar*, alegando a falta de eficiência da Lei *Linderman* planeja realizar uma extinção em massa de todas as pessoas com poderes especiais. A essa extinção, *Suresh*, cientista assessor da presidência, chama de genocídio.

Novamente, aqueles que reagem ao controle, a exemplo de *Hiro*, são entendidos como terroristas:

> *ANDO: You? A terrorist?*
> *FUTURE HIRO: After Sylar exploded, the world became a very dark place.*[252]

[251]Nossa Tradução: Isso era diferente, Mãe. Nós estávamos em guerra. Eu não posso aceitar isso.

[252] Nossa Tradução:
ANDO: Você? Um terrorista?
FUTURE HIRO: Depois que Sylar explodiu, o mundo se tornou um local muito sóbrio.

Como apontam Hardt e Negri (2014), os inimigos do Império, constantemente chamados de terroristas, na verdade são aqueles que se apresentam como uma ameaça ao controle e à disciplina.

O genocídio proposto por *Sylar*, presidente dos Estados Unidos, aos seus cidadãos, evidencia características da guerra imperial com o permanente estado de exceção e a indistinção entre guerra externa e civil, como podemos observar nas palavras de Hardt e Negri (2014, p.36):

> Nesse entrecruzamento de atividades militares e policiais para garantir a segurança, é cada vez menor a diferença entre o que está dentro e o que está fora do Estado-nação: a guerra de baixa intensidade vai ao encontro das ações policiais de alta intensidade. O 'inimigo', que tradicionalmente era enxergado fora, e as 'classes perigosa', que tradicionalmente se encontravam dentro, tornam-se assim cada vez mais difíceis de distinguir, servindo conjuntamente como objeto de esforço de guerra.

Ao final do episódio, *Hiro* e *Ando* voltam ao presente dispostos a impedir a explosão. Eles não têm a informação de que a explosão, no futuro, foi causada por *Peter* e, por isso, continuam pensando na possibilidade de ter sido *Sylar*. Dessa forma, planejam matá-lo, pois acreditam que tal fato poderá evitar a explosão. Em *The Hard Part* (T01 E21), eles passam a seguir *Sylar*. Nesse mesmo episódio, também tentando evitar a explosão, *Peter* e *Claire* começam a procurar *Theodore*, considerando que talvez seja ele quem irá explodir. No entanto, *Peter* também pede à *Claire* que o mate caso ele comece a manifestar uma explosão. O seriado coloca os heróis tendo que trabalhar com três possibilidades para a pessoa responsável pelo desencadeamento da explosão: *Theodore*, *Sylar* ou *Peter*.

Em *Landslide* (T01 E22), *Peter* e *Claire* encontram *Theodore* junto com *Noah* e *Parkman* em Nova Iorque. *Peter* começa a absorver o poder nuclear de *Theodore*. Contudo, *Claire* não precisa matá-lo, pois ele consegue controlar tal habilidade. Dessa forma, tais heróis passam a entender que o perigo da explosão está em *Theodore* e o convencem a se afastar da cidade. Contudo, como o FBI imagina que *Theodore* seja um terrorista, seus agentes o prendem antes que consiga sair de Nova Iorque. A investigadora *Audrey Hanson* afirma que ele será preso em Guantánamo[253]. Tal fato mantém a ameaça da explosão.

[253]Prisão Militar situada na Baía de Guantánamo. Era utilizada na Segunda Guerra Mundial para o encarceramento de cidadãos americanos nipônicos entendidos como ameaça à nação. Seus prisioneiros não recebiam os direitos da Convenção de Genebra sob alegação do Estado americano de que se tratavam de inimigos de guerra, ou seja, viviam sob um estado de exceção. Em 2002, durante a guerra ao terror, os prisioneiros decorrentes dos combates eram levados para baía. Novamente instala-se um estado de exceção que recusa a utilização da Convenção de Genebra desta vez sob a justificativa dos prisioneiros se tratarem de terroristas. Desde 2009, primeiro ano de mandato, o presidente Barak Obama pretende fechar a prisão para

A descrição feita por Butler (2006, p.80) da prisão de Guantánamo, ao criticar as ações do governo americano contra o terrorismo após a queda das terres gêmeas, demonstra o estado de exceção com a qual funciona a soberania imperial:

> En nombre de alertas de seguridad y de un estado de emergencia nacional, la ley ha quedado efectivamente suspendida tanto en el plano nacional como en el internacional. Y junto con la suspensión de la ley se impone un nuevo estado de soberanía que no solamente se ejerce fuera de la ley, sino por medio de la creación de una burocracia administrativa en la que no sólo son funcionarios los que deciden quién será juzgado y quién será detenido, sino que son funcionarios los que tienen la última palabra acerca de la detención indefinida de una persona. Con la publicación de estas nuevas regulaciones, el gobierno de los Estados Unidos no sólo establece que un gran número de detenidos en Guantánamo no recibirá ningún tipo de juicio, sino que quedarán detenidos indefinidamente.[254]

Enquanto *Theodore* é transportado, *Sylar* consegue parar o camburão, matá-lo e adquirir seu poder, tornando-se capaz de realizar a explosão como previa *Hiro*. Podemos considerar que, nesse movimento, o seriado realiza um questionamento da ação de polícia do império que, nesse caso, é institucionalizada pelo FBI. A generalização da concepção de terrorista para todos aqueles que ameaçam a ordem imperial, como descrevem Hardt e Negri (2014), não consegue evitar a explosão, ao contrário, contribui para a ocorrência da catástrofe.

Ainda no episódio *Landslide* (T01 E22), *Nathan* ganha as eleições para o Senado. Em seu discurso após a divulgação da vitória, o Senador indica que aceitou o plano de *Linderman*. Ele fala em não enfrentar os medos sozinhos e que é em ser necessário deixar de lado as diferenças, para se unir sob um objetivo comum. Lembramos que esse movimento em direção ao Uno, o qual apaga as diferenças individuais, é característica da noção de povo e da soberania de Hobbes (2003). Além disso, na soberania imperial, uma forma de controle imanente se dá pelo medo (HARDT; NEGRI, 2000). Assim, *Nathan* indica que às vésperas da prevista explosão ocorrer, ele se volta para o controle dos heróis que denotam uma dinâmica contrária à ordem imperial e semelhante à da multidão.

No episódio final da primeira temporada, *How to Stop an Exploding Man* (T01 E22), *Nathan* afirma diretamente para sua mãe que assumiu o plano dizendo: “Yeah. After

---

cumprir sua promessa eleitoral, porém, ainda hoje ela permanece em funcionamento por decisão de congressistas americanos.

[254] Nossa tradução: Em nome de alertas de segurança e um estado de emergência nacional, a lei tem sido efetivamente suspensa tanto nacional como internacionalmente. E junto com a suspensão da lei é imposto um novo estado de soberania que não é apenas exercida fora da lei, mas pela criação de uma burocracia administrativa que não são apenas os funcionários que decidem quem será julgado e quem vai ser detido, mas são funcionários que têm a palavra final sobre a detenção indefinida de uma pessoa. Com a publicação destes novos regulamentos, o governo dos Estados Unidos não só estabelece que haja um grande número de detidos em Guantánamo como também que eles não receberão qualquer tipo de julgamento, mas serão detidos indefinidamente.

theexplosion, the city is gonna need me, Ma. America's gonna need me. The world."[255]Enquanto *Nathan* assume a defesa da soberania imperial a partir de uma de suas armas imanentes, o medo. *Peter* volta no passado e conversa com o idoso de quem cuidava, *Charles Deveaux*, que lhe conta que já sabia da previsão da explosão e que acredita na capacidade de *Peter* e não em *Nathan* para resolver a questão.

Deveaux caracteriza *Peter* com uma capacidade muito semelhante à apontada por Hardt e Negri (2000) para a multidão em sua luta contra o Império. Vejamos suas palavras: "I look in Peter's eyes, I see compassion, empathy. But most of all, I see hope. This world won't be saved on strength. What it really needs is heart, and that's Peter."[256]

Como já descrevemos, os poderes criativos da multidão são chamados de virtualidades por Hardt e Negri (2000). Segundo os autores, tais poderes marcam a sociedade com um novo significado coletivo tendo a seu favor, entre outras características, o afeto:

> A produção preenche as superfícies do Império, é uma máquina cheia de vida, e vida inteligente, que por se expressar na produção e reprodução, assim como na circulação (de trabalho, afetos, linguagem), marca a sociedade com um novo significado coletivo e reconhece virtude e civilização na cooperação. Os poderes da ciência, do conhecimento, do afeto e da comunicação são os principais poderes que constituem nossa virtualidade antropológica e são dispostos da superfície do Império. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 387).

Dessa forma, é possível considerar uma associação entre a descrição de *Peter* e as virtualidades da multidão quando *Deveaux* compara *Nathan* e *Peter*. Da mesma forma com que *Peter* age a partir da empatia e da compaixão ao contrário da força de *Nathan*, a multidão age a partir do afeto e da cooperação ao contrário dos poderes imanentes de destruição do Império.

Ao final do episódio, *Peter* e *Sylar* se enfrentam. *Peter* se descontrola e começa a emitir energia radioativa dando a impressão de que irá explodir conforme o descrito pelo episódio no qual *Hiro* viaja para o futuro, *Five Years Gone* (T01 E19). No entanto, *Hiro* aparece de repente na cena e golpeia *Sylar* gravemente com uma espada. Na sequência, *Nathan* aparece e, demonstrando que havia mudado de ideia sobre deixar a explosão ocorrer, pega *Peter* nos braços e voa com ele até uma altura na qual a explosão se torna inofensiva. O

[255]Nossa Tradução: Sim, depois da explosão a cidade vai precisar de mim, Mãe. A América vai precisar de mim. O mundo.

[256] Nossa Tradução: Quando eu olho nos olhos de Peter, eu vejo compaixão, empatia. Mas acima de tudo, eu vejo esperança. Este mundo não será salvo pela força. O que ele realmente precisa é de coração, e isso é Peter.

amor e a cooperação entre os heróis, a exemplo do que podem fazer as virtualidades da multidão, impedem a catástrofe, salvam o mundo.

Ao final, *Suresh* narra: "So much struggle for meaning, for purpose. And in the end, we find it only in each other -- our shared experience of the fantastic and the mundane. The simple human need to find a kindred to connect and to know in our hearts that we are not alone."[257]Novamente, tal fala remete ao ponto de partida de união da multidão, características comuns aos humanos. Detectar movimentos dos heróis no seriado que possam ser associados com características da multidão torna tal objeto da cultura, do audiovisual, apto a ser estudado pela história materialista, pois metaforiza uma luta em favor dos expropriados como defende Benjamin (1987).

4.6.2 A caça aos portadores de habilidades especiais pelos Estados Unidos da América

Na terceira temporada, novamente os portadores de habilidades especiais são entendidos como terroristas. Como já vimos anteriormente, *Nathan Petrelli* informa ao presidente dos Estados Unidos da América sobre a existência de pessoas com habilidades especiais e o convence a criar uma força tarefa com o intuito de capturar e aprisionar tais sujeitos. Embora tal operação seja secreta, *Nathan* aparece como o presidente da comissão de segurança nacional do Senado. Além disso, um militar chamado *Danko* integra o grupo que lidera a operação. Algumas divergências de *Noah* e Peter com *Danko* começam a aparecer.

Enquanto *Nathan* e *Noah* pretendem manter aprisionados física e quimicamente tais pessoas por considerá-las uma ameaça à segurança nacional, *Danko* se mostra mais favorável à sua execução, pois considera tais habilidades como uma ameaça à segurança mundial. Em razão da maior intolerância de *Danko*, o seriado apresenta *Danko* chamando-os de terroristas, enquanto *Nathan* e *Noah* recusam tal adjetivo. Analisemos um diálogo entre *Nathan* e *Danko* do episódio *Trust and Blood* (T03 E15) no qual, após uma tentativa de fuga dos heróis, o militar autoriza um bombardeio aéreo:

> *NATHAN*: Why the hell did you authorize an air strike?
> *DANKO*: It's the standing protocol senator. I don't need your permission.
> *NATHAN*: Permission? This is my operation.
> *DANKO*: Not out here it isn't. I've got civilians at risk, the second that crash happened your prisoners were redesignated terrorists.
> Nathan: You mean targets? Shoot to kill? That's your tactical elegant solution?
> *DANKO*:These people of yours are dangerous.
> *NATHAN*: These people are going into custody.

[257]Nossa Tradução: Tanta luta para achar significado, finalidade. E no final, achamos apenas um no outro – anossa experiência compartilhada do fantástico e do mundano. A simples necessidade humana de encontrar outros da espécie para nos conectarmos e sabermos em nossos corações que não estamos sós.

> *NATHAN*: We're not assassins.
> *DANKO*: You have a rabid dog. You don't put a chain around its neck and pray for miracles. You put it down.[258]

Como já observamos, para Hardt e Negri (2014), a soberania Imperial institui um estado de guerra e exceção permanente por meio do qual exerce o biopoder para manter seu controle. Nesse sentido, a

> [...] guerra contra o terrorismo é um regime empenhado no controle social quase completo, descrito por alguns autores como uma transição do Estado de bem-estar social para um Estado de guerra e caracterizado por outros como uma sociedade de tolerância zero. (HARDT e NEGRI, 2014, p. 39).

Dessa forma, o militar *Danko* considera as pessoas com habilidades especiais, individuações do comum em nossa leitura, como ameaças à ordem estabelecida e, portanto, merecedoras da aniquilação por meio de um estado de exceção que as classifica como terroristas. Butler (2006, p.83) escreve sobre como funcionários do poder executivo, a exemplo do personagem *Danko*, foram dotados de poder de escolha sobre a vida e a morte de suspeitos após a instituição de um estado de emergência nos Estado Unidos:

> Esta soberanía reemergente se vuelve visible principalmente en el ejercicio de prerrogativas de poder. Pero lo que es extraño, si no perturbador, es el modo como esta prerrogativa está reservada o bien al Poder Ejecutivo del gobierno o bien a funcionarios administrativos sin una clara legitimación.[259]

Em *Shades of Gray* (T03 E19), *Danko* chega a vestir *Parkman*, um personagem capaz de ler os pensamentos alheios, com explosivos para simular um atentado de forma que a opinião pública tome conhecimento de tais poderes e seja induzida a considerá-los ameaças terroristas.

---

[258]Nossa tradução:
NATHAN: Porque diabos você autorizou um bombardeio aéreo?
DANKO: É o protocolo padrão senador. Eu não preciso de sua permissão.
NATHAN: Permissão? Está é a minha operação.
DANKO: Não, aqui fora não é. Nós temos civis em risco. No momento que a queda ocorreu, seus prisioneiros foram redesignados de terroristas.
NATHAN: Você quer dizer alvos? Atirar para matar? Esta é sua elegante solução tática?
DANKO: Essas pessoas que você se refere são perigosas.
NATHAN: Estas pessoas serão colocadas em custódia.
NATHAN: Nós não somos assassinos.
DANKO: Você tem um cão raivoso. Você não coloca uma corrente ao redor do seu pescoço e reza por um milagre. Você o abate.

[259] Nossa tradução: Este reemergente soberania torna-se visível principalmente no exercício de prerrogativas de poder. Mas o que é estranho, se não preocupante, é a forma como essa prerrogativa é reservada para o governo do executivo e para funcionários administrativos sem uma legitimidade clara.

Contudo, não é apenas *Danko* que age em função do estado de guerra. *Nathan*, ao considerar que as pessoas com poderes especiais sejam uma ameaça à segurança e, portanto, devam ser encarceradas, mantidas inconscientes e incapazes de utilizarem seus poderes, também age em favor da manutenção da ordem imperial. Hardt e Negri (2014, p. 42-43) escrevem que o poder soberano não se limita a destruir a vida, posição encenada por *Danko*, mas também em regulamentá-la:

> O poder político soberano só se sustenta se preservar a vida de seus súditos, ou pelo menos sua capacidade de produção e consumo. Se chegasse a destruir isto, qualquer poder soberano necessariamente destruiria a si mesmo. Mais importante que as tecnologias negativas de destruição e tortura, então, é o caráter constitutivo do bipoder. A guerra global não só deve trazer a morte como também produzir e regular a vida. [...] Só um mundo ativamente condicionado pode ser considerado seguro. Este conceito de segurança é portanto uma forma de biopoder, na medida que encarna a missão de produzir e transformar a vida social em seu nível mais geral e global.

Dessa forma, ao discordar de *Danko*, *Nathan* não está desempenhando um papel a favor das emanações do comum capazes de ameaçar a soberania imperial. Ao contrário, o Senador está apenas agindo em conformidade com uma segunda faceta da soberania: manter a vida condicionada de modo a manter a ordem imperial em segurança e produtiva.

Em *Building 26* (T03 E16), uma agente do governo, *Abby Collins*, questiona *Nathan* por estar prendendo tais pessoas sem lhes dar os direitos constitucionais devidos. Vejamos suas palavras:“This is your argument. That these people are so dangerous that they have no constitutional rights? There's no justification for treating people this way.”[260] Contudo, após *Collins* observar os poderes em ação numa tentativa de fuga, ela acaba concordando com o estado de exceção defendido por *Nathan*. Tal atitude se coaduna com a observação de Hardt e Negri (2014, p. 377-378) sobre o estado de exceção que se tornou particularmente intenso nos Estados Unidos após os atentados de 11 de setembro:

> Especialmente desde o 11 de setembro, o conceito do excepcionalismo americano, associado a idéia de que as liberdades devem ser sacrificadas no interesse da segurança, tem minado seriamente as instituições do terreno das direitos e da justiça. Verifica-se uma espécie de dupla tendência que associa o desgaste interno das liberdades civis nos Estados Unidos (graças a inovações do Departamento de Segurança Interna e a atos legislativos como o Patrioct Act) à violação e à rejeição por parte dos EUA de acordos internacionais relativos a direitos e à justiça.

[260]Nossa tradução: Este é seu argumento. Estas pessoas são tão perigosas que não tem direitos constitucionais? Não existe justificativa para tratar pessoas dessa forma.

O tratamento desejado por *Nathan* aos portadores de habilidades especiais vai ao encontro do descrito por Butler (2006, p.94) acerca dos suspeitos de terrorismo detidos durante o contexto de produção de *Heroes*:

> Estos prisioneros en Camp Delta (y anteriormente en Camp X-Ray), detenidos indefinidamente, ni siquiera son denominados "prisioneros" por el Departamento de Defensa o por los representantes del actual gobierno estadounidense. Denominarlos por medio de ese nombre implicaría que deberían ponerse en juego los derechos internacionalmente reconocidos que corresponden al tratamiento de prisioneros de guerra. Más bien, se trata de "detenidos", aquellos que están en espera, aquellos para quienes la espera bien puede no tener fin.[261]

Como já descrevemos, ao ter seu poder descoberto por *Danko* e passar de líder da operação a perseguido, *Nathan* revê sua opinião sobre a operação e tenta convencer o governo dos Estados Unidos de que aprisionar as pessoas com poderes é um equívoco. No entanto, *Nathan* acaba sendo morto nessa tentativa. Por fim, a operação acaba sendo extinta e o presidente dos Estados Unidos é convencido de que propiciar verbas para recriar a *Companhia* seja a melhor forma de lidar com a questão das habilidades. Tal resolução ainda passa pelo controle das habilidades especiais, formas de vida capazes de desafiar a soberania. Contudo, a *Companhia* tende a selecionar aqueles que ela mantém presos ao invés de generalizar o encarceramento a todos as pessoas com poderes especiais. Tal diferença pode ser vista como uma conquista dos heróis.

Sobre tais episódios, Kring afirmou em entrevista que:

> We are very excited about the metaphors that we are dealing with for civil rights and social justice. […] Then there is the other faction that says we need to stand up for your rights, be counted and not live any kind of shame. We are really explore that with all of our characters.[262](BENNET, 2009b).

Kring afirma que as pessoas com habilidades especiais podem lutar contra sua perseguição tentando ser contadas na ordem política, ou seja, passando a serem percebidas. Tal atitude se mostra próxima ao conceito de dissenso descrito por Rancière (2010) o qual se refere ao apontamento de uma falta no regime sensível estabelecido. O dissenso deixa visível

[261]Nossa tradução: Estes prisioneiros em *Camp Delta* (e anteriormente em *Camp X-Ray*), detidos por tempoindeterminado, nem sequer são chamados de "presos" pelo Departamento de Defesa ou os representantes do atual governo dos Estados Unidos. Chama-los por este nome significa que os direitos internacionalmente reconhecidos correspondentes ao tratamento dos prisioneiros de guerra devam ser postos em jogo. Pelo contrário, se tratam de "detidos" aqueles que estão esperando, aqueles para os quais a espera pode não ter fim.

[262] Nossa tradução: Nós estamos muito felizes com as metáforas sobre direitos civis e justiça social que estamos lidando. Então existe outra facção que diz nós vamos nos manter erguidos por nossos direitos, para sermos contados e não vivermos nas sombras. Nós realmente estamos explorando isso com nossos personagens.

àquilo que anteriormente não o era. Traz, por exemplo, a fábrica para o espaço público quando são observadas as reivindicações operárias.

No entanto, como vimos, as habilidades especiais de tais pessoas fazem com que elas se constituam como uma ameaça ao próprio império e a ordem estatal. Daí a impossibilidade de que elas sejam integralmente inseridas numa ordem política que transfira o poder para um ente soberano.

Consideramos que seja por isso que um herói que desafia a perseguição contra as pessoas com poderes especiais ajudando-as a fugir, *Micah Sanders*[263], queira se distanciar da ideia histórica de revolução comunista, a qual tendeu a levar o comum para o controle do âmbito público, como no caso da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e da República Popular da China. Ao ser comparado com Che Guevara[264] em *Cold Snap* (T03 E20), *Micah* afirma não ser um revolucionário, mas um rebelde: *"Che Guevara led a revolution. This is a rebellion."*[265].

Nesse sentido, a pequena vitória de tais personagens pode ser considerada como uma conquista na luta multidão a qual desafia formas de soberania. Aparece como uma pequena luz de resistência frente aos holofotes da indústria cultural como aponta Didi-Huberman (2011).

4.7 O PODER DO DINHEIRO OU DAS HABILIDADES ESPECIAIS?

Como observamos na introdução, o controle do dinheiro é uma forma de poder imanente do Império, o qual limita as possibilidades criativas da multidão na produção do comum. Nas palavras de Hardt e Negri (2000, p. 377):

> Certamente existem ápices e cismos de poder imperial para garantir que a contingência não se torne subversiva, que ela não se junte às tempestades que surgem nos mares do ser – ápices como o monopólio das armas nucleares, **o controle do dinheiro**, e a colonização do éter. (Grifo nosso).

É significativo observar que justo os personagens que de maneira mais positiva aceitam seus poderes especiais, entendidos por nós como individuações da multidão, têm certo desapego pelo dinheiro. São eles, *Hiro Nakamura* e *Peter Petrelli*. Hardt e Negri (2009)

[263] Ele aparece desde a primeira temporada como uma crainça por volta dos dez anos de idade, filho de outros personagens com poderes especiais. Após se tornar órfão, Micah utiliza seu poder de se comunicar e controlar aparelhos eletrônicos para ajudar as demais pessoas com habilidades especiais a fugir do Estado Americano.
[264] Ernesto Guevara de la Serna foi comandante da revolução comunista em Cuba. Após participação no governo cubano de Fidel Castro, Guevara atou por países da Americana Latina em grupos revolucionários.
[265] Nossa tradução: Che Guevara liderou uma revolução. Isso é rebelião.

afirmam que enquanto a ordem do Império é formada com base na propriedade, tendendo a criar uma subjetividade individualista e competitiva, a multidão se caracteriza pela pobreza, pois tende a criar uma subjetividade aberta oposta ao individualismo.

> Private property creates subjectivities that are at once individual (in their competition with one another) and unified as a class to preserve their property (against the poor). [...] The poverty of the multitude, then, seen from this perspective, does not refer to its misery or deprivation or its lack, but instead names a production of social subjectivity that results in a radically plural and open body politic, opposed to both the individualism and the exclusive, unified social body of property[266]. (HARDT; NEGRI, 2009, e-book).

Tal característica de nossos personagens pode ser interpretada como uma virtualidade da multidão, ou seja, uma forma criativa que nega a subjetividade sugerida pela ordem do Império. Obviamente que a possibilidade de observar virtualidades em *Heroes* faz jus a nossa concepção materialista de história, pretendendo observar nos objetos da indústria cultural o que dissensos contra o capital tais obras podem revelar (BENJAMIN, 1987).

4.7.1 *Hiro*: o contemporâneo

A primeira questão sobre dinheiro aparece no episódio *Collision*, quando *Ando* convence *Hiro* a usar seu poder para ganhar apostas num cassino, afirmando que todo herói precisa de um meio de sustento. Depois disso, *Hiro* se arrepende, pois acha que seu poder não deve ser usado em benefício próprio.

Em *The Fix* (T01 E13), *Hiro* é sequestrado por seu próprio pai, *Yamagato*. No episódio seguinte, *Distractions* (T1 E14), o seriado revela que a empresa para qual *Hiro* trabalhava no Japão é de seu pai e que, portanto, *Hiro* é um rico herdeiro. *Yamagato* exige que *Hiro* volte ao Japão e afirma que agora irá dar um cargo importante, o de vice-presidente, para *Hiro*, diferente do anterior. No entanto, *Hiro* quer continuar no que ele acredita que seja seu destino, a missão de salvar Nova Iorque de uma grande catástrofe. Por isso, ele convence o pai a dar a vice-presidência para sua irmã. Observamos uma subjetividade aberta em oposição ao individualismo.

[266]Nossa tradução: Propriedade privada cria subjetividades que são ao mesmo tempo individualistas (em sua competição uns com os outros) e unificadas como uma classe a de preservar a sua propriedade (contra os pobres). [...] A pobreza da multidão, então, desse ponto de vista, não se refere a sua miséria ou a privação ou a falta, mas sim nomeia a produção de subjetividade social que resulta em um corpo político radicalmente plural e aberto, em oposição a ambos, ao individualismo e ao exclusivismo, unificados no corpo social da propriedade.

Em *The Second Coming* (T03 E01), *Hiro* também se mostra como uma subjetividade poderosa que recusa o capital ao conversar com *Ando* após ter recebido a herança de seu falecido Pai:

> *ANDO*: Look at you. You own fifty-one percent of the company now, a fleet of corporate jets.
> *HIRO*: I can teleport, remember?
> *ANDO*: And two hundred and fifty million in cash.
> *HIRO*: A temporary setback. I have no interest in Money.
> *ANDO*: You can always give it to me. I'm extremely intetestd in money.
> *HIRO*: Money won't show me my destiny.[267]

Dessa forma, quando o seriado apresenta *Hiro*, em razão de sua habilidade especial, se recusando a obter o poder monetário e corporativo na vice-presidência da empresa de seu pai, ele aponta para uma manifestação contrária à ordem imperial. Hardt e Negri (2000, p. 390) afirmam que a capacidade do Império em dominar singularidades que possam se colocar contra ele está expirando. Por isso, sobre o domínio do capital os autores escrevem: "Esta é a história que chega ao fim quando novas virtualidades emergem como poderosas e se libertam de um ser investido hegemonicamente pelo capital e por suas instituições." Podemos entender *Hiro* como umas dessas subjetividades poderosas que ameaçam o domínio da ordem.

Na segunda temporada, *Hiro* viaja acidentalmente para o Japão feudal no ano de 1671. O viajante do tempo encontra um lendário herói, *Takezo Kensei*, cujas histórias eram contadas para ele na infância. *Kensei* , no entanto, não se mostra o herói que *Hiro* havia escutado. No episódio *Kindred* (T02 E03), *Kensei* entende que tem uma habilidade especial. Assim como ocorre com *Claire*, sua regeneração celular é capaz de curá-lo de qualquer ferimento. A primeira intenção dele após descobrir seu poder é utilizá-lo para enriquecer, por isso afirma que irá ficar mais rico que o papa. *Hiro* pretende mudar a opinião de *Kensei* para fazer jus às lendas que conhece sobre o guerreiro feudal. *Hiro* têm a seguinte fala: "To turn him into the man that history needs him to be.[268]„

Hiro age de forma muito semelhante ao descrito por Agamben (2009) sobre o contemporâneo. Para Agambem (2009), o contemporâneo é aquele que, em função de

[267]Nossa tradução:
Ando: Olhe para você. Você é dono de cinquenta e um por cento de uma companhia agora, uma frota de jatos corporativos.
HIRO: Eu posso-me teletransportar, lembra.
ANDO: E duzentos e cinquenta milhões em dinheiro.
HIRO: Um revés temporário. Eu não tenho interesse em dinheiro.
ANDO: Você sempre pode dá-lo para mim. Eu sou extremamente interessado em dinheiro.
HIRO: O dinheiro não irá mostrar meu destino.

[268] Nossa tradução: Transformá-lo no homem que a história necessita.

observar a escuridão de seu presente, se torna capaz de observar de modo inédito a história e escrevê-la segundo sua necessidade. Em razão de seu poder, *Hiro* metaforiza de maneira literal tal concepção de contemporaneidade. Sua necessidade por heroísmo não se limita a uma busca no tempo presente, ele também realiza tal procura no passado. Dessa forma, *Hiro* convence e ajuda *Kensei* a realizar proezas lendárias. Por vezes, ele veste a armadura do guerreiro e se passa por ele nas batalhas.

Em *The Line* (T02 E06), *Yaeko*, a moça que, segundo as lendas, se apaixona por *Kensei*, descobre que as façanhas do herói feudal estão sendo realizadas por *Hiro*. Nesse momento, os dois se beijam. O verdadeiro *Kensei* está escondido e observa a cena. Na sequência, ele aparece aliado aos guerreiros que, segundo o mito, deveriam ser os seus inimigos. *Hiro* e *Yaeko* são presos por eles. O líder dos guerreiros, *White Beard*, afirma que *Kensei* será recompensado pela ajuda.

Em *Out of Time* (T02 E07), *Hiro* consegue escapar, derrotar os soldados de *White Beard* e salvar *Yaeko*. Quando *Hiro* comunica que deve voltar ao seu tempo, *Yaeko* afirma que irá sempre contar as façanhas de *Kensei* que foram realizadas por *Hiro*. Dessa forma, *Hiro* se torna o herói das lendas que escutava. Ele, assim com o contemporâneo de Agamben (2009), é capaz de revisitar a história a partir das necessidades de seu presente.

4.7.2 *Peter:* o trabalho afetivo

Peter Petrelli é outro personagem que nega a fortuna familiar. Ao contrário do irmão, que utiliza do dinheiro e prestígio deixado pelo falecido pai para assumir o cargo de Senador, *Peter* opta por trabalhar como enfermeiro de pessoas em estado terminal. Segundo Hardt (1999), as formas de trabalho afetivas, como cuidar de crianças e idosos foram deixadas de fora do circuito produtivo capitalista durante a supremacia do modelo fordista de produção. No entanto, as novas formas de trabalho imaterial requisitam aptidões oriundas de tais práticas.

Para Hardt (1999, p.100), as formas de trabalho imaterial/afetivo podem se distanciar do controle do capital, gerar circuitos autônomos de valorização e libertação. “On the other Hand, however, the production of affects, subjectivities, and forms of life present an enormous potential for autonomous circuits of valorization, and perhaps for libertation.”[269].

Dessa forma, quando *Peter* nega um cargo de maior prestígio dentro da hierarquia

[269]Nossa Tradução: Por outro lado, contudo, a produção de afetos, subjetividades e formas de vida apresenta um enorme potencial para criação de circuitos autônomos de valorização e talvez de libertação.

econômica, escolha que é criticada por sua mãe, e assume uma atividade de trabalho tradicionalmente afetiva, ele se inscreve numa posição de luta contra a ordem do capital e próxima a subjetividade da multidão que nega o individualismo.

Peter e *Hiro* não perdem seu lugar de sujeito para os mandos de consumo e riqueza do capitalismo. Segundo Kehl (2009), no capitalismo contemporâneo existe uma constante perda do sujeito entre os mandos de consumo e gozo, os quais ela observa pela teoria da psicanálise como o Outro. Decorre disso, a tendência dos indivíduos que estão numa posição antagônica ao capital de tentarem se adequar aos mandos da ordem negando sua possível oposição. Tal negação é considerada como esquecimento na visão da história materialista de Benjamin (1987) e recalque na noção psicanalítica de Kehl (2009, p. 86):

> As teses sobre a história contêm uma preciosa indicação a respeito do 'objeto perdido' da melancolia benjaminiana. Este seria um objeto recalcado, sim; mas, à diferença da melancolia freudiana, esse objeto inconsciente não seria a mãe primordial do sujeito tomado em sua história singular, e sim as multidões derrotadas nas lutas que precederam as gerações que se identificam, de maneira fatalista, com o ponto de vista dos vencedores. Nesse caso, a perda de lugar do sujeito no campo do Outro pode ser entendida como fruto dessa operação de recalque, a partir da qual os 'derrotados da história' apagam os significantes que poderiam situá-los como herdeiros das lutas e do sofrimento de seus antepassados, para tentar inserir-se vantajosamente do lado dos 'vencedores de turno'.

A presença de tais heróis na narrativa denota como o seriado apresenta a lutas dos vencidos de sua época e se mostra apto a ser considerado dentro da concepção da história materialista defendida por Benjamin (1987).

Além disso, assim como *Hiro, Peter* também tem sua oportunidade de reescrever a história na segunda temporada. Em *Out of Time* (T02 E07), ele viaja para um ano no futuro e descobre que o *vírus Shanti* com o qual a *Companhia* fazia experiências para encontrar uma forma de neutralizar os poderes especiais em quem fosse considerado perigoso, causou uma pandemia global que matou 93% da humanidade. Nesse futuro, sua mãe, *Angela*, o encontra e afirma que ele deve mudar a história.

No episódio seguinte, *Four Months Ago...* (T02 E08), a narração introdutória descreve a aventura de *Peter* da seguinte maneira:

> It is man's ability to remember that sets us apart. We are the only species concerned with the past. Our memories give us voice and they bear witness to history so that

> others might learn. So they might celebrate our triumphs. And be warned of our failures.[270]"

Löwy (2005) escreve que para o materialismo histórico benjaminiano existe um encontro secreto entre as gerações passadas e a presente. Os oprimidos do passado clamam por uma vitória no presente que possa colocar um fim à exploração e assim redimi-los.

> [...] cada novo combate dos oprimidos coloca em questão não só a dominação presente, mas também as vitórias do passado. As coisas finas e espirituais da luta atual 'retroagem' ao passado longínquo – o 'fundo longínquo do tempo'. O passado é iluminado pela luz dos combates de hoje, pelo sol que se levanta no céu da história (LÖWY, 2005, p. 60).

Dessa forma, quando a narração aponta que a história deve servir para que os triunfos do passado sejam celebrados e as derrotas sejam utilizadas como um aviso para o presente, ela está fazendo o movimento de reescrita da história materialista, estabelecendo uma união entre as lutas passadas e as do agora. *Peter*, dessa forma, é apontado como um agente messiânico capaz de salvar a humanidade no passado e no presente.

4.8 A TENTATIVA DE *SAMUEL* EM FORMAR UMA SOBERANIA

Segundo Hardt e Negri (2014, p.413-414), "[...] a multidão não pode ser reduzida a uma unidade e não se submete ao governo uno. A multidão não pode ser soberana." Tal característica se dá porque ao invés da multidão aceitar uma autoridade externa que impõe uma ordem de cima, ela tende a colocar os elementos sociais para se organizar diretamente de forma colaborativa. Considerando tal questão, novamente podemos observar atributos da multidão que se assemelham as ações dos portadores de habilidades especiais em *Heroes*.

Na quarta temporada do seriado, o personagem *Samuel* realiza uma tentativa de organizar os heróis sob o controle de uma soberania o que acaba sendo rejeitado por eles. Kring faz referência aesse personagem da seguinte forma: "[...] like all leaders that gain too much Power, Samuel´s temped and his means of getting there can be questionable."[271](BENNET, 2009b).

É possível observar, nas tensões que perpassam a narrativa, vários enfrentamentos da multidão frente à soberania imperial. Consideramos tais possibilidades de leitura como os

[270]Nossa tradução: É a capacidade de rememorar que separa o humano dos outros seres vivos. Somos a única espécie preocupada com o passado. Nossas memórias nos dão voz e dão testemunho de nossa história para que os outros possam apreendê-la. Assim eles podem celebrar nossos triunfos ou serem avisados de nossas falhas.
[271]Nossa tradução: como todos os líderes que ganham muito poder, a tentação de Samuel e seus meios de chegar lá podem ser questionados.

dissensos apontados por Rancière (2012) os quais negam uma dominação integral do capital. Vejamos as analogias.

Já na cena inicial do primeiro episódio da quarta temporada, *Orientation*, *Samuel* tenta trazer a organização de povo para um grupo de pessoas com habilidades especiais as quais escondem seu poder levando de cidade em cidade um parque de diversões. Ele discursa no enterro de seu irmão, *Joseph*, dizendo que tais pessoas formam uma família com o intuito de se proteger do mundo exterior:

> A family is something that Joseph and I needed. It offered us protection from the outside world. A world that never understood or appreciated what makes us different. There are others like us out there in the shadows, in the light. Each grasping for meaning in a world that won't accept them for who they really are. They, like us, are blessed, gifted with extraordinary abilities.[272]

Como já observamos, Virno (2002, p.09-11) afirma que uma das maneiras de legitimar uma comunidade reunida sobre o signo de povo e comandada por um soberano é oferecer segurança contra os perigos de estar no mundo:

> O mundo sempre tem algo de indeterminado; está carregado de surpresas e imprevistos, é um contexto vital nunca dominável: por isso é fonte de permanente insegurança. [...] O povo é uno porque a comunidade substancial coopera para acalmar os medos que emanam dos perigos circunscritos.

Além disso, como também já destacamos, segundo Hardt e Negri (2009), a família pode se caracterizar por uma corrupção do comum que impõe uma série de hierarquias e distorções.

Dessa forma, podemos observar que *Samuel*, ao colocar o seu grupo como uma proteção contra os perigos do mundo, está trazendo a lógica do povo a qual converge na ideia do Uno e se deixa comandar pelo poder soberano. Além disso, *Samuel* tenta se colocar como o Uno soberano que lidera o grupo, como fica claro em sua fala no episódio *Acceptance* (T04 E04): "I'm the one who's left to make all the decisions for this family. I'm the one that decides which direction we travel."[273]

Outra tentativa de *Samuel* para fazer com que a comunidade que tenta liderar convirja numa unidade é caracterizando-a com elementos culturais. *Lydia*, por exemplo, descreve uma

[272] Nossa tradução: Uma família é algo que José e eu precisávamos. Ela nos ofereceu proteção do mundo exterior. Um mundo que nunca entendeu ou apreciou o que nos faz diferentes. Há outros como nós lá fora, nas sombras, na luz. Cada um tentando colocar sentido num mundo que não vai aceitá-los pelo que eles realmente são. Eles, como nós, são abençoados, presenteados com habilidades extraordinárias.

[273] Nossa tradução: Eu sou o um que sobrou para tomar as decisões por essa família. Eu sou o um que decide em qual direção viajar.

das tradições da comunidade defendida por *Samuel:*"[...] the tradition of morning chores. He believed that hard work helped bind a community together."[274]

Candau (2011), ao estudar as memórias coletivas, constata a possibilidade dos indivíduos constantemente perceberem-se ou imaginarem-se membros de um grupo e produzirem representações quanto à história ou natureza desse grupo que os assemelhem. Para Candau (2011), a memória participa desse processo e pode ser mais ou menos convergente entre os indivíduos de um grupo. Vejamos o seu conceito de memória forte:

> Denomino memória forte uma memória massiva, coerente, compacta, e profunda, que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo, qualquer que seja o seu tamanho, sabendo que a possibilidade de encontrar tal memória é maior quando o grupo é menor. Uma memória forte é uma memória organizadora no sentido de que é uma dimensão importante da estruturação de um grupo e, por exemplo, da representação que ele vai ter de sua própria identidade. (CANDAU, 2011, p. 44)

Como podemos observar, Candau (2011) afirma que a concordância memorial pode ser tomada como um elemento gerador do sentimento de pertencimento e identidade. Dessa forma, ao defender que seu grupo mantenha tradições, *Samuel* objetiva igualar memórias entre eles capazes de reforçar uma noção de identidade unitária. Novamente tal movimento contrasta com o funcionamento da multidão. Segundo Virno (2002, p. 43): "Multidão significa: a pluralidade - literalmente: o ser-muitos - como forma duradoura de existência social e política, contraposta à unidade coesiva do povo. Pois bem, a multidão consiste em uma rede de indivíduos; os muitos são numerosas singularidades." *Samuel* tenta transformar a comunidade de pessoas com habilidades especiais num povo comandado por um soberano. Por isso, para além dessas pessoas partirem de um mesmo comum, ele atua no sentido de sedimentar uma memória coletiva capaz de fazer tais pessoas convergirem numa unidade identitária. Repete, nesse sentido, a lógica moderna da constituição da nação.

Segundo Hardt e Negri (2014), a soberania mantém uma dependência básica com o consentimento de seus governados. Quando não há uma negociação entre o soberano e os seus súditos existe uma forte tendência para que os governados se revoltem e destituam o governante. Para eles, no momento da soberania imperial, tal negociação pelo consentimento se torna mais intensa. Como o Império tente a confundir as fronteiras entre formas políticas e econômicas, as quais eram mais bem delimitadas enquanto a soberania dos estados-nação prevalecia, a soberania imperial tem de agir mais intensamente na produção biopolítica. Hardt e Negri (2014, p. 418-419) afirmam:

[274] Nossa tradução: [...] a tradição de tarefas matinais. Ele acreditava que o trabalho duro ajudava a vincular a comunidade mantendo-a unida.

> Por um lado, o poder político já não se orienta simplesmente para a legislação de normas e a preservação da ordem nas questões públicas, devendo promover a produção de relações sociais em todos os aspectos da vida. [...] O poder soberano não deve apenas dominar a morte, mas também produzir vida social. Por outro lado, a produção econômica torna-se cada vez mais biopolítica, voltada não só para a produção de bens, mas em última análise para a produção de relações sociais e de ordem social.

Decorre dessa situação que o poder imperial guarda uma forte dependência com os agentes que governa, pois com sua produção tais agentes criam a vida social que o Império necessita. Hardt e Negri (2014, p.419) comparam essa dependência à relação do capital com o trabalho.

> Assim como o capital depende constantemente da produtividade do trabalho e, portanto, embora seja antagônico, deva garantir sua saúde e sobrevivência, assim também a soberania imperial depende não só do consentimento como da produtividade social dos governados.

O seriado também metaforiza tal dependência na relação de *Samuel* com os membros da comunidade. Em *Brother's Keeper* (T04 E10), *Suresh* descobre que o poder de *Samuel*, provocador de deslocamentos de terra, poder ser extremamente potencializado se ele se cercar de pessoas com habilidades especiais. Em *Thanksgiving* (T04 E11) o irmão de *Samuel*,*Joseph*, afirma que ele é perigoso, pois pode ser capaz de mover cidades, matar milhões. Assim como o Império, *Samuel* precisa expropriar o poder da multidão, sua construção do comum, para promover a manutenção de seu poder. Além disso, a grandiosidade a que pode chegar o poder de *Samuel* metaforiza as armas de destruição em massa que o Império tem a sua disposição.

Como já havíamos destacado, para Virno (2002, p.15) a multidão dente a buscar segurança em suas faculdades genéricas e não numa comunidade substancial formada por um soberano. Dessa forma, ela compartilha com os estrangeiros o sentimento de não pertencer à própria casa:

> Mas para a multidão contemporânea a condição de "não se sentir em casa" é permanente e irreversível. A ausência de uma comunidade substancial e de seus "lugares especiais" associados, fazem à vida dos estrangeiros — ao não-se-sentir-em-sua-casa — que o *bios xenikós* seja uma experiência inelutável e duradoura. A multidão dos "sem casa" confia no intelecto, nos "lugares comuns"[...]

Samuel, no entanto,planeja fixar os membros de tal comunidade num local criando mais um elemento em direção à unidade em nome da proteção conforme o funcionamento do

povo. Em *Upon This Rock* (T04 E13), ele escolhe o local no qual pretende fixar os portadores de habilidades especiais.

Em *Pass/Fail* (T04 E16), *Samuel* utiliza seu poder engrandecido pela presença das pessoas com habilidades especiais ao seu redor para destruir uma cidade inteira. No episódio seguinte, *The Art of Deception* (T04 E17), em razão da extermínio, os membros da comunidade começam a rejeitar o comando de *Samuel*.

Para readquirir sua liderança, *Samuel* utiliza novamente o argumento da proteção contra o mundo exterior que caracteriza a organização política sob a forma de povo. Ele simula um ataque contra a sua comunidade e depois, justifica a destruição da cidade pela necessidade de proteger sua família. Em *The Wall* (T04 E18), ele planeja levar o parque de diversões para Nova Iorque e fazer uma exibição dos poderes para o mundo.

No último episódio da série, *Brave New World*, *Samuel* prepara uma apresentação, reúne vários espectadores no Central Park e chama a imprensa. Os portadores de habilidades especiais imaginam que ele irá promover apenas um show mostrando os poderes. Tal fato pode tanto ser entendido como as individuações da multidão adentrando numa nova esfera pública ou como a cooptação de tais habilidades pelo espetáculo da ordem imperial.

No entanto, *Samuel* intenciona fazer uma exibição de seu poder ampliado pelas pessoas com habilidades especiais que o cercam, provocando um abalo sísmico que irá sacrificar os queestão presentes para assistir ao show. *Samuel* pretende colocar sua soberania contra a soberania americana numa guerra que não perpassa pela constituição da multidão. A diferença entre a intenção de *Samuel* e as pessoas da comunidade fica clara numa fala de *Claire*, na qual ela tenta revelar os planos de massacre:

> Look, I know what he told you about tonight, that you're coming out and that you're gonna be able to live out in the open. And trust me, there is nobody who wants that more than me. But this is not your coming-out party. This is his.[275]

Os portadores de habilidades especiais que seguiam *Samuel* acabam descobrindo seus planos e começam a sair de perto dele. Numa última tentativa desesperada, *Samuel* tenta provocar um terremoto naquele momento. No entanto, com ajuda de *Hiro*, os portadores dehabilidades especiais são rapidamente teletransportados para longe, o que frustra a tentativa de *Samuel*.

[275]Nossa tradução: Olha, eu sei o que ele disse a vocês sobre hoje à noite, que vocês estãose revelando e que vocês vão ser capazes de viver a céu aberto. E confiem em mim, não há ninguém que quer isso mais do que eu. Mas esta não a festa de debutante de vocês. É adele.

Podemos observar na impossibilidade dos portadores de habilidades especiais serem organizados abaixo de uma soberania, características da multidão. Como afirmam Hardt e Negri (2014, p 421): “[...] fica evidente que não só não é necessário que o uno governe, como também que, na verdade, o uno nunca governe!” A cooperação entre os heróis, o que permite a eles se distanciarem de *Samuel* rapidamente de forma a evitar o terremoto, sugere que pode haver um caminho de organização social entre a soberania e a anarquia, uma democracia da multidão. Tal sugestão é lida por nós como um dissenso frente à ordem imperial, uma prova de que os desejos da multidão podem aparecer na produção imaterial de um seriado televisivo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Walter Benjamin, segundo Buck-Morss (2000, p. X-XI), não utilizou a noção de mundo de sonho apenas como uma descrição poética de um estado mental coletivo, mas como um conceito fundamental para sua compreensão da modernidade. Ainda segundo Buck-Morss, a expressão benjaminiana se refere a um reencantamento do mundo que considera a transitoriedade da vida moderna e sua constante mutação. Tal característica impõe um risco para a tradição. Benjamin observava a perpetuação da tradição como desejo dos vencedores inseridos numa história de dominação. Por isso, tal perigo para a tradição é visto num sentido positivo. Se antes da modernidade, a tradição servia de justificativa para manutenção de restrições sociais, o mundo de sonho da modernidade exprime desejos que transcendem os arranjos sociais de outrora. Tal visão positiva sobre a quebra da tradição pode ser observada em vários textos de Benjamin.

Em suas teses sobre o conceito de história, por exemplo, Benjamin afirma que os chamados bens culturais devem ser considerados como despojos já que tiveram sua origem dentro de formas sociais desiguais pelas quais as elites exploravam os vencidos. Por isso, sugere que a historiador materialista se desvie do processo de transmissão de tal cultura, ou seja, da tradição.

> Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p. 225)

Quando Benjamin (1987) escreve sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica novamente se refere ao uso da tradição pelos dominantes. Benjamin afirma que a tradição era naquele momento utilizada pelos regimes fascistas, mas que as novas formas de arte reprodutíveis traziam características que poderiam desafiar tais regimes.

> Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político. Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais - como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo - cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em

> compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 1987, p. 166)

Benjamin (1987) também descrevia uma pobreza de experiência na modernidade, a qual suscitava a troca das narrativas originadas na tradição oral, que se baseavam na transmissão de uma experiência universal, pelos romances, que apresentavam histórias particulares, casos individuais, sem trazer por traz um entendimento coletivo unívoco, conselhos considerados válidos para o resto da humanidade, sabedoria. Novamente, ao se referir a tal alteração, Benjamin (1987, p.119) se refere à possibilidade de uma quebra positiva para com a tradição cultural.

> Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual". A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros.

Bárbaros eram considerados pelos romanos como aqueles que não compartilhavam da cultura de seu império. Sua chegada aos territórios anteriormente dominados pelos romanos marcou a passagem da era antiga para a medieval. Na descrição de Benjamin, o termo bárbaro é utilizado para se referir aqueles que novamente não compartilham de uma tradição cultural. Tal tradição é aliada à dominação social e exatamente por isso, os bárbaros podem apresentar o potencial de construção de uma nova era. Hardt e Negri (2009) concordam e citam Benjamin ao escrever sobre a construção de um mundo comum pela multidão que não passe pela expropriação do capital o qual precisa vir de um novo começo, das ruínas do passado e não da herança de proteção à propriedade e manutenção de desigualdades.

Depois de quase um século dos apontamentos de Benjamin sobre o potencial positivo acerca do perigo enfrentado pela tradição na modernidade, cabe destacar nessas considerações finais que os objetos estudados nessa tese apresentaram em certa medida alguns resultados dessa questão.

Benjamin, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, afirmava que os regimes fascistas desviavam as massas de sua luta pela abolição das relações

de propriedade e produção ao colocá-las em guerras nacionalistas e colonialistas. Como observado, *Star Trek*, aponta para a superação de tais guerras ao apresentar o sonho de uma humanidade unida na qual as identidades nacionais não são mais valorizadas. E não apenas as identidades nacionais, o padrão imperialista do homem europeu é contestado em vários momentos pela série, como vimos. Não se afirma com isso que as massas passaram a lutar diretamente pelo fim das relações de propriedade. O capital se organizou acima dos Estados-nação na forma de um grande império. Contudo, a contestação do imperialismo e das divisões que acarretava parte de um som bárbaro descontente com a tradição fascista. Essa tensão é valiosa para o materialismo histórico.

Benjamin também se refere à possibilidade dos bárbaros trazerem humanidade à massa através do indivíduo. O seriado *Heroes* apresenta anseios nesse sentido. Os portadores de habilidades especiais desafiam com seus poderes, derivações da genética humana genérica e compartilhada, sua condição de povo subordinado ao poder soberano imperial e também sua condição de indiferentes na massa. A tradição da soberania é colocada em xeque pelo seriado na medida em que os personagens tentam proteger a si. Essa é outra tensão que merece destaque pela história materialista.

Como ensina Benjamin (1987), o historiador deve procurar extrair do processo histórico tensões contra a perpetuação da dominação:

> [...] ele [historiador] reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. (BENJAMIN, 1987, p. 231).

Ao realizar tal extração foi possível constatar nos seriados a existência de motivação dos atores sociais em lutar contra a condição de dominação que perpassa a história. Como visto, Benjamin se refere a essa estimulação moral para a luta pela libertação como “coisas espirituais” (LÖWY, 2005). Segundo Benjamin, as coisas espirituais não devem ser tomadas como despojos atribuídos ao vencedor porque, aocontrário, elas são capazes de questionar cada vitória dos dominadores. Por isso, seguindo a proposta da história materialista, encontramos possibilidades para as criações da indústria cultural diferentes da concepção de Adorno e Horkheimer (1985) segundo a qual as obras culturais produzidas industrialmente não seriam capazes de se distanciar da ordem social dentro da qual foram produzidas.

Ao fazer tal movimento é possível constatar que tais tensões nos seriados indicam um progresso no sentido de uma transformação na ordem social? Definitivamente não. Como

escreve Buck-Morss (2000, p. X-XI) o mundo de sonho pode se tornar perigoso quando sua enorme energia é utilizada instrumentalmente pelas estruturas de poder, sua força pode se voltar contra aqueles que deveriam obter seu benefício. Hardt e Negri (2014, p. 208-209), por sua vez, afirmam que além da possibilidade das singularidades derivadas da multidão passarem a se gerir autonomamente, elas também podem acabar sendo arregimentadas por exércitos globais a serviço do capital dentro de uma inclusão servil. Nesse sentido, torna-se impossível se referir à ideia de progresso.

O que se pode afirmar sobre as tensões observadas nos seriados analisados é que elas denotam um problema para a tradição defendida por aqueles que desejam manter a dominação social, questão que fora já prevista por Benjamin no início do século passado. Contudo, esse embate não realizou a transformação social sonhada. Buck-Morss (2000, p. X-XI) escreve que se o potencial sonhado para a transformação social continua a não se realizar, isso pode ensinar às gerações futuras que a história as traiu. A utopia das massas, por exemplo, gerou uma história de guerras e desastres. Contra tal ensinamento o materialismo histórico ajuda a observar que as tensões do passado permanecem no presente como possibilidades de luta. Tais tensões podem num momento oportuno sustentar uma verdadeira ruptura. Como afirmam Hardt e Negri (2014, p.446):

> Quando sobrevém o momento de ruptura? Falamos anteriormente da tomada de decisão política em termos de redes de determinações biopolíticas e de um aparato de cooperação das vontades singulares, mas aqui temos de reconhecer que a decisão também é um acontecimento – não acúmulo linear de Cronos e o monótono tique-taque de seu relógio, mas a súbita expressão de Kairós. Kairós é o momento em que a flecha é jogada pelo arco, o momento em que é tomada a decisão de agir.

Ao apontar os dissensos dos seriados que apresentam formas desafiadoras à tradição de opressão, tenta-se deixar a porta aberta para que, como escreve Benjamin, o messianismo seja colocado à serviço da história e que no instante certo chegue à ruptura que fará justiça aos explorados.

No momento em que se completa a escrita final desse trabalho alguns acontecimentos mundiais vêm colocando em xeque posições e funcionamentos estabelecidos pela ordem imperial.

No Reino Unido, um referendo popular realizado em 23 de junho de 2016, ano corrente, decidiu que o Reino Unido deve se retirar da União Euroéia, tal processo de saída vem sendo chamado de Brexit, uma abreviação do termo em inlgés, *Britain Exit*. Noam Chomsky em uma entrevista para o jornal *The Guardian*, afirmou que conquista significativas realizadas pela Europa após a Segunda Guerra mundial estariam comprometidas pela

possibilidade de saída do Reino Unido: "And there are a lot of good things that have happened in Europe since the second world war. Those should be salvaged, and I think they can be."[276] (Benedictus, 2016) Tais coisas boas a que se refere Chomsky são, em nosso ver, o fim das disputas imperialistas reivindicadas pela multidão que possibilitaram a passagem de um período marcado pelas guerras mundiais para o estabelecimento da União Européia, um processo de aliança entre diversas nações que compõem o continente. Sobre tal saída, Daniel Morley (2016) escreveu um artigo no qual afirmava que embora exista um descontentamento pertinente quanto à retirada de direitos dos trabalhadores pelo Reino Unido, a saída da União Européia não irá promover uma conquista para os trabalhadores. Segundo Morley (2016), a verdadeira luta que poderá contemplar reivindicações sociais deve ser realizada contra o capitalismo pelos trabalhadores da Europa unidos:

> The only way to create the conditions for victories of the workers' movement in Britain is through fighting for a socialist alternative and explaining that capitalism, be it inside or outside the EU, is the cause of privatisation, deregulation and austerity. The real alternative to the EU's bureaucracy and austerity is the unity of European workers in the struggle for socialism and against capitalism, and ultimately the Socialist United States of Europe.[277]

Embora consideremos que a palavra trabalhadores possa se referir a uma concepção de classe social da qual tendemos a nos afastar ao utilizar a idéia de multidão, Morley (2016) aponta para uma solução que se mostra compatível com o potencial atribuído a multidão em pelo menos dois pontos: a rejeição pela divisão em estados-nações e o embate contra o capitalismo.

Nos Estados Unidos, por sua vez, as eleições presidenciais foram ganhas pelo candidato do Partido Repúblicano Donald Trump, o qual passou a campanha propondo medidas de restrição aos imigrantes e de protecionismo da economia americana. A defesa da construção de um muro entre os Estados Unidos e o México mostra de forma emblemática a direção de seus discursos. Tais medidas podem ser entendidas como uma política isolacionista. Noam Chomsky, numa entrevista dada à revista *Truthout* aproximou o Brexit da

---

[276] Nossa tradução: E há muitas coisas boas que aconteceram na Europa desde a Segunda Guerra Mundial que devem ser salvaguardadas, e eu acho que elas podem ser.

[277] Nossa tradução: A única maneira de criar as condições para as vitórias do movimento operário na Grã-Bretanha é através de uma luta por uma alternativa socialista e explicando que o capitalismo, seja dentro ou fora da UE, é a causa da privatização, da desregulamentação e da austeridade. A verdadeira alternativa à burocracia e à austeridade da UE é a unidade dos trabalhadores europeus na luta pelo socialismo e contra o capitalismo e, em última instância, pelos Estados Unidos Socialistas da Europa.

eleição de Trump, ao descrever que em grande parte os que optaram em votar em Trump são as vitimas das políticas neoliberais praticadas pelos últimos anos:

> According to current information, Trump broke all records in the support he received from white voters, working class and lower middle class, particularly in the $50,000 to $90,000 income range, rural and suburban, primarily those without college education. These groups share the anger throughout the West at the centrist establishment, revealed as well in the unanticipated Brexit vote and the collapse of centrist parties in continental Europe. [Many of] the angry and disaffected are victims of the neoliberal policies of the past generation [...][278] (POLYCHRONIOU, 2016)

Ainda segundo Chomsky, muitos dos eleitores de Trump consideram que estejam sendo prejudicados por ações do governo federal que visam proteger minorias como os de negros e imigrantes. “They believe that "undeserving people" who do not "follow the rules" are being moved in front of them by federal government programs they erroneously see as designed to benefit African-Americans, immigrants and others they often regard with contempt.[279]” (POLYCHRONIOU, 2016)

Contudo, Bernie Sanders recebeu uma grande aceitação pela faixa etária de eleitores mais jovens, entre 18 e 25 anos, nas eleições primárias para a candidatura do Partido Democrata, as quais acabaram definindo Hillary Clinton como candidata. Bernie Sanders apresentou propostas que se posicionam contra políticas neoliberais. Segundo Chomsky (2016), a visão de Sanders pode ser associada à continuação da política do *New Deal* pelo presidente Eisenhower na década de 50 e a conseqüente atuação do Estados nas áreas sociais. Sobre Sanders, Chomsky (2016) se refere com esperança:

> So we have this phenomenon where someone is taking positions that would have been considered pretty mainstream during the Eisenhower years, that are supported by a large part, often a considerable majority, of the population, but he’s dismissed as radical and extremist. [...] But he has mobilized a large number of young people, these young people who are saying, "Look, we’re not going to consent anymore." And if that turns into a continuing, organized, mobilized—mobilized force, that could change the country—maybe not for this election, but in the longer term.[280]

---

[278] Nossa tradução: De acordo com informações atuais, Trump quebrou todos os recordes no apoio que recebeu de eleitores brancos, classe trabalhadora e classe média baixa, particularmente na faixa de renda de US $ 50.000 a US $ 90.000, rural e suburbano, principalmente aqueles sem educação universitária. Esses grupos compartilham a raiva em todo o Ocidente contra a ordem central estabelecida, revelado também no inesperado voto do Brexit e no colapso dos partidos de centro na Europa continental. [Muitos dos] raivosos e descontentes são vítimas das políticas neoliberais da geração passada [...]

[279] Nossa tradução: Eles acreditam que "pessoas indignas" que não "seguem as regras" estão sendo movidas na frente deles por programas do governo federal que erroneamente vêem como projetados para beneficiar negros, imigrantes e outros que muitas vezes consideram com desprezo.

[280] Nossa tradução: Então, temos esse fenômeno em que alguém está tomando posições que teriam sido consideradas bastante comuns durante os anos de Eisenhower, que são apoiadas por uma grande parte, muitas

Em nossa visão, a eleição de Trump e o Brexit se apresentam como paralelas porque ambas apontam tanto para um descontentamento com a ordem capitalista do Império contemporâneo quanto para as busca de uma resposta que, ao invés de mobilizar a construção novas formas políticas inspiradas nas potências da multidão em construir um mundo comum, resgatam valores da soberania européia como o nacionalismo e o padrão do homem branco. Elas apresentam uma espécie de fuga da ordem global pela promessa de que um maior isolamento da nação pode promover o desenvolvimento econômico ainda baseado na propriedade privada.

Essa tendência demonstra a vitalidade da teoria de Benjamin (1987) quando ela sugere que as lutas das gerações passadas sejam concentradas numa mônada. A volta de características da prática imperialista aponta que os dissensos apresentados em *Star Trek* na década de 60 estejam na arena de lutas do agora. Quando eles ressoam agem no sentido de combater uma nova separação da multidão dentro de estados-nação e de suas respectivas disputas. Somam-se a eles, os dissensos de *Heroes*, os quais apresentam uma multidão que já começa a se perceber partindo de um mesmo mundo comum e que dispensa formas de soberania expropriadoras de sua forma coletiva de organização. Que os dissensos tragam possibilidades de novas respostas frente à expropriação do Império, respostas diferentes do que o isolacionismo nacionalista o qual se fecha para o comum da multidão.

---

vezes uma maioria considerável da população, mas ele é demido como radical e extremista. [...] Mas ele mobilizou um grande número de jovens, esses jovens que dizem: "Olhe, não vamos mais consentir". E se isso se transformar em uma força contínua, organizada e mobilizada, pode mudar o país - talvez não para esta eleição, mas ao longo prazo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993.

_____. Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua**.** Belo Horizonte:UFMG, 2007.

_____.**O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANDREEVA, Nellie. **Bryan Fuller closes in on UMS deal.**04 Dec. 2008. *THR.com* Disponível em: <https://web.archive.org/web/20081219160942/http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/television/news/e3i5a49077a0f8280a05381cedfd646ed1a>.Acesso em: 26 nov. 2015.

_____. **'Heroes' Creator Tim Kring Comments On The Show's CancellationBy NBC.** 18 mai. 2010. *Deadline Hollywood*. Disponível em: <http://deadline.com/2010/05/heroes-creator-tim-king-comments-on-the-shows-cancelation-42449/>. Acesso em: 27 nov.2015.

ANDRES, Katharina. "Fashion's final frontier": the correlation of gender roles and fashion in Star Trek. Culture Unbound. **Jornal of Current Cultural Research**.v. 05, 2013. 639-649.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda, 1991.

BASCETTA, Marco. Problemi di teoria politica del movimento di massa. IN: **ATTAC Italia**. Rocca di Papa (Roma), Aprile, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaios sobre o conceito de cultura.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. **Vidas desperdiçadas.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENEDICTUS, Leo. Noam Chomsky on Donald Trump: 'Almost a death knell for the human species'. **The Guardian**. 20 Mai. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/may/20/noam-chomsky-on-donald-trump-almost-a-death-knell-for-the-human-species> Acesso em: 22/11/2016.

BENNET, Tara. From the Top, A Heroes Welcome**. Heroes: The Official Magazine**.*v.*10 Plattsburgh, Jun/Jul. 2009.

_____.Evil Has to Start Somewhere. **Heroes: The Official Magazine**.v.12 Plattsburgh, Dec2009/Jan. 2010.

_____. Return of the Kring. **Heroes: The Official Magazine**.v.11 Plattsburgh, Oct/Nov. 2009.

BERNARDI, Daniel. 'Star Trek' in the 1960s: LiberalHumanism and the Production of Race. **Science Fiction Studies**, 24 no. 2 (1997): p. 209-225.

BERNSTEIN, ABBIE. Super Group; Secrets Origins, Cast Interviews; The Heroes World Tour.**Heroes: The Official Magazine**.v.01Plattsburgh, Dec. 2007/Jan. 2008.

BRIOUX, Bill. **Truth and Rumors**: The Reality Behind TV's Most Famous Myths.Westport: Praeger, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** Um lírico no auge do capitalismo.São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ .**Gesammelte schriften**, vol. 2, Frankfurt : Suhrkamp, 1977

_____ . **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

BILLBOARD. **Brewers Ogle TV As Spring Nears**, February 24, 1951.

BOIKO, Leonardo. **A impossibilidade da experiência em O Homem da Multidão de Poe. Universidade de São Paulo, 2010.** Disponível em: https://namakajiri.net/letras/2010/homem_da_multidao.pdf. Acesso em:10/08/2016.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

_____. **Dreamworld and Catastrophe:** The Passing of Mass Utopia in East and West. London: MIT Press, 2000.

_____. Estética e anestética: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. IN: **Travessia** - revista de literatura, n. 33, Florianópolis, 1996.

BUTLER, Judith. **Vida precaria**: El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CAIRNS, Bryan. High Flier. **Heroes: The Official Magazine**.v.10 Plattsburgh, Jun/Jul. 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDAU, Joël. **Memória e indentidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CANOTE, Terence Towles. **Television:** Rare & Well Done. reateSpace Independent Publishing Platform, 2011.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas.**São Paulo: Salamandra, 2014.

CHAN, Kenneth. Heroes`Internationalism: Toward a Cosmopolitical Ethics in Mainstream American Television. IN: SIMMONS, David. **Investigating heroes: essays on truth justice and quality TV**. North Carolina: McFarlnd, 2012.

CHOMSKY, Noam. Noam Chomsky: Bernie Sanders is Not a Radical, He Has Mass Support for Positions on Healthcare & Taxes. **Democracy Now!** Disponível em: <https://www.democracynow.org/2016/4/27/noam_chomsky_bernie_sanders_is_not> Acesso em: 23/11/2016.

DARWIN, Charles. **Origem das Espécies**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. São Paulo: EbookBrasil.com, 2003.

DEBRAY, Régis. **Vida e muerte de la imagen**: historia de la mirada en occidente. Barcelona: Paidos, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. Rio de Janeiro: Conversações, 1992.

_____. **Espinosa:** Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horinzonte: UFMG, 2011.

DOUGLAS, Edward.**Heroes Jeph Loeb**! 15 ago. 2006. Disponível em:<http://www.superherohype.com/features/91717-exclusive-heroes-jeph-loeb> Acesso em: 13 nov.2015a.

_____. **Heroes Creator Tim Kring**! 29 ago. 2006. Disponível em:<http://www.superherohype.com/features/91801-exclusive-heroes-creator-tim-kring> Acesso em: 13 nov.2015b.

_____.**Heroes' Tim Kring, One Year After.** 23. Jul.2007 Disponível em: <http://www.superherohype.com/features/94377-exclusive-heroes-tim-kring-one-year-after> Acesso em: 13 nov.2015.

ELLISON, Harlan. **The city on the edge of forever:** The Original Teleplay that Became the Classic Star Trek Episode. Nova Iorque: Open Road, 2014.

ESPINOSA.**Tratado político**. São Paulo: wmfmartinsfontes, 2009.

_____. **Ética** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____.**Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANKLIN, H. Bruce. Star Trek in the Vietnam Era. **Science-Fiction Studies**, Vol. 21, No.1 (March 1994), pp. 24–34.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, mistério e gangster**: o filme policial no Brasil (1915-1951). 2011. 504 f. Tese (Doutorado em Comunicação, Imagem e Informação). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FURACÃO KATRINA AUMENTA POLÊMICA SOBRE SEGREGAÇÃO RACIAL NOS EUA. IN: **Terra**, 05 de Setembro de 2005. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/noticias/0,,OI655604-EI314,00-Furacao+Katrina+aumenta+polemica+sobre+segregacao+racial+nos+EUA.html> Acesso em 06 maio 2015.

FURQUIM, Fernanda. **Entrevista com a jornalista Fernanda Furquim, sobre séries de TV.** 2005 Disponível em:<http://www.poucaseboasdamari.com/2005/12/entrevista-fernanda-furquim-series-de-tv/>. Acesso em: 17 abr. 2015.

GERBASE, Carlos. **A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV.**Revista Significação, v. 41, nº 41, 2014.

GILLOCH, Graeme. **Myth & Metropolis**: Walter Benjamin and the city. Cambridge: Polity Press, 1996.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GIROUX, Henry. Memória e Pedagogia no Maravilhoso Mundo da Disney. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). _____. **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOULART, Woody. **Gene Roddenberry**. Disponível em:<http://woodygoulart.brandyourself.com>. Acesso em: 21 jun. 2014.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica***:* cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GENEIS, In: **Biblía**: tradução João Almeida de Ferreira. L.C.C.- Publicações Eletrônicas, 2001.

GEORGE, Alice. James T. Kirk, Hero of the West. In: REAGIN, Nancy R. Reagin (org.). **Star Trek and History.** Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2013.

GOLDMAN, Eric. **Heroes Creator Tim Kring Talks**. 14 Dec. 2007. *IGN*. Disponível em: <http://www.ign.com/articles/2007/12/14/heroes-creator-tim-kring-talks>. Acesso em: 26 nov. /2007.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. **Contracultura nos Estados Unidos e Contracultura no Brasil:** Um estudo comparado. 36º Encontro Anual da ANPOCS. Out. 2012. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7973&Itemid=76>. Acesso em: 02 fev. 2016.

HAASE, Ullrich. **Nietzsche.** Porto Alegre:Artmed,2011.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborque: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Haraway, Donna; Kunzru, Hari; Tadeu, Tomaz. **Antropologia do Ciborgue:** As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Commonwealth**. Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

_____. **Império**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Multidão:** guerra e democracia na era do Império. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HEROES. Criação: Tim Kring. Manaus: AMZ Mídia Industrial, 2012. 21 DVDS.

HOBBES, Thomas. **Leviatã**: ou a matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. IN: MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann. **Encenações midiáticas que tematizam a vinda da família real para o Brasil: um estudo memorial**. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade)-Universidade da Região Joinville, Joinville, 2012.

IMDB – Internet Movie Databese. Disponível em: <http://www.imdb.com> Acesso em: 20/06/2014.

JEFFERSON, Thomas. United States Declaration of Independence. 1776. Disponível em: <http://www.ushistory.org/declaration/document/>. Acesso em: 22 ago. 2014.

JENSEN, Jeff. **''Heroes'' creator to fans: I'm super sorry.** 07 nov. 2007. *Entertainment.* . Disponível em: <http://www.ew.com/article/2007/11/07/heroes-creator-fans-im-super-sorry>. Acesso em: 26 nov. 2015.

JORNADA nas Estrelas. Criação: Gene Roddenberry. Manaus: AMZ Mídia Industrial, 2013. 23 DVDS.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. **Telenovelas brasileiras**: narrativas alegóricas da indústria cultural. 2003. 241 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira e Teoria Literária)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

JÚNIOR, Charles Scherer. **A Revista Selecciones del Reader´s Digest e a constituição da imagem dos estereótipos do american way of life**: 1940/1950. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

JUNQUEIRA, Mary Anne. Representações políticas do território latino-americano na Revista Seleções. In: **Revista Brasileira de História**, v.21, n.42, São Paulo, 2001.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. 1. ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2009.

HEISLER, Steve. **A. V. Club.**Entrevista Tim Kring. Concedida em: 02 fev. 2010. Disponível em:<http://www.avclub.com/article/tim-kring-37975>. Acesso: 29 ago. 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Unicamp, 1990.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Princípios de filosofia ou monadologia.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo, 2005.

MANIN, Bernard. **The Principles of Representative Government**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos e filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. O 18 de Brumário de Luís Bonaparte. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. O Capital: crítica da economia política.Livro Primeiro. Tomo 1.São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

_____. **O Capital**: crítica da economia política.Livro Primeiro. Tomo 2.São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

_____. **Sobre a questão judaica.** São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. MARX a ZASULICH, 18 de março de 1881. IN: MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista.** Petrópolis: Vozes, 1996.

MARX, Raul. **Sériesamericanas invadem a televisão brasileira.** Disponível em: <http://faixa-livre.blogspot.com.br/2010/02/series-americanas-invandem-televisao.html >. Acesso em: 19 nov. 2014.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. América Latina – Interpretações da origem do imperialismo norte-americano. **Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-**

Graduados em História e do Departamento de História, São Paulo, PUCSP, n.51, julho/dezembro 2005, p. 167-188.

MEZZADRA, Sandro. Confini, migrazioni, cittadinanza. IN: **Scienza & Politica**. Vol 16, n° 30, 2004.

MOLLOY, Tim. **Heroes Returns to Roots in Midseason Reboot.**15 jan. 2009. *TV Guide.* Disponível em: <http://www.tvguide.com/news/heroes-returns-roots-1001690/> Acesso em: 26 nov.2015.

MORLEY, Daniel. The delusions of Brexit. **In Defence of Marxism**. 27 Apr. 2016. Disponível em: <http://www.marxist.com/the-delusions-of-brexit.htm> Acesso em: 22/11/2016.

NEGRI, Antonio. **A anomalia selvagem**: poder e potência em Spinoza. Rio de Janeiro: Editora 34, 1981.

_____. El Monstruo Político: Vida desnuda y violencia. IN: GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín. **Ensayos sobre biopolítica**: Excessos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2009.

RICE, Lynette. **'Heroes' canceled by NBC.** 14/05/2010. *Entertainment* Disponível em: <https://ewinsidetv.wordpress.com/2010/05/14/heroes-canceled-by-nbc/> Acesso em: 27 nov. 2015.

ROMAN, James. **From Daytime to Primetime**: The History of American Television Programs. Westport: Greenwood, 2005.

NICHOLS, Nichelle. **Beyond Uhura**: Star Trek and othres memories. New York: Putnam´s Sons, 1994.

NGUYEN, An.; WESTERN, Mark.The complementary relationship between the Internetand traditional mass media: the case of online news and information.**Information Research**,2006, 11(3) paper 259.

O'CONNOR, Mike. Liberals in space: the 1960s politics of Star Trek. **The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture, v**ol. 5, no. 2, Dec., 2012. p. 185–203.

O'SULLIVAN, John. Annexation IN: **United States Magazine and Democratic Review.**17, n.1, Jul-Ago de 1845.

PARRINDER, Patrick. **Science Fiction**. New York: Routledge, 2007.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas de subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PHEGLEY, Kiel. Tim Kring on 'Heroes' vol. 3. 20 Dec. 2007. WizardUniverse. Disponívelem: <https://web.archive.org/web/20080124092512/http://www.wizarduniverse.com/magazine/wizard/006800410.cfm> Acesso em: 26/11/2015.

POE, Edgar Allan. **The Man of the Crowd.**Alberta: Tyché, 2016.

POLYCHRONIOU. C.J. Trump in the White House: An Interview With Noam Chomsky. **Truthout.** 14 Nov. 2016. Disponível em: <http://www.truth-out.org/opinion/item/38360-trump-in-the-white-house-an-interview-with-noam-chomsky> Acesso em: 22/11/2016.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10. jan. 1992.

PORTER, Lynnette. **Saving the world:** a guide to Heroes**.** Toronto: ECW PRESS, 2007.

_____. **Tarnished heroes, charming villains, and modern monsters**: Science Fiction in Shades of Gray on 21st Century Television. Jefferson: Mcfarland, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Dissensus**: on politics and aesthetics. New York: Continuum, 2010.

_____. **O Destino das Imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto,2011.

_____. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REGAZZONI, Simone. **A filosofia de Lost**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2009.

RODDENBERRY, Gene. **Star Trek writers/directors guide**. Paramount TV Production, 1967.

_____.**The Museum of Broadcast Communications.**Disponível em: <http://www.museum.tv/eotv/roddenberry.htm> Acesso em: 15 nov. 2015.

_____. WHITFIELD, Stephen. **The making of Star Trek**. New York: Ballantine Books, 1975.

SAMOSATA, Lucian of**. True History**. London: 18 Cecil Court, 1894.

SARANTAKES, Nicholas Evan. Cold War pop culture and the image of U.S. foreign policy:The perspective of the Original Star Trek Series. **Journal of Cold War Studies** Vol. 7no. 4, (Fall, 2005), pp. 74-103.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna:** intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SASSEN, Sakia. The State and Globalization.**Interventions** vol.5/2, 2003. p. 241–248.

SCI-FI ONLINE. **Entrevista Tim Kring.** 2007. Disponível em:<http://www.sci-fi-online.com/2006_Interviews/07-02-01_timkring.htm>. Acesso em: 13 nov. 2015.

SCHORER, Mark. Myth and Mythmaking. **Daedalus** vol. 88, no. 2, (Spring, 1959), pp. 359-362. Published by: The MIT Press.

SCHÜTZER, Linneu de Camargo. A Noção de Destino em Homero. **Revista de História.** V. 13, N. 27, 1956. p. 25-47.

SEED, David. **Science Fiction:** a very short introduction. New York: Oxford, 2011.

SHARP, Robert. Above the Social Contract? How Superheroes Break Society. In: Johnson, David Kyle. **Heroes and Philosophy**. Danvers: John Wiley & Sons, 2009.

SHATNER, William. **Jornada nas Estrelas**: memórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SILVEIRA, Lorenna Burjack. **Estados Unidos e o Golpe de 1964:** suporte logístico, bélico, financeiro e aconcessão de exílio político. II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG.Set. 2009.Disponível em:< https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/IISPHist09_LorennaBurlveira.pd>.Acesso em: 02 fev.2016.

SLOTKIN, Richard. **Regeneration through violence**: the mythology of the American Frontier, 1600-1860. Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.

_____. **Gunfighier nation**: the myth of the frontier in twentieth-century america. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1998.

SOLOW, Herbert F.; JUSTMAN, Robert H.. **Inside Star Trek***: the real story*. : Pocket Books, 1996.

STAR TREK. Criação: Gene Ronddenberry. AMZ Mídia Industrial, 2013. 23 DVDS.

THE FUTON CRITIC. **NBC Renews Drama Series 'Chuck, 'Life' and 'Heroes' for 2008-09 Season** 13 fev. 2008 Disponível em: <http://www.thefutoncritic.com/news/2008/02/13/nbc-renews-drama-series-chuck-life-and-heroes-for-2008-09-season-26679/20080213nbc01> Acesso em: 26 nov. 2015.

THE SCIFI WORLD. **Tim Kring & Zachary Quinto interview**. 2007. Disponível em: <http://www.thescifiworld.net/interviews/tim_kring_zachary_quinto_01.htm> Acesso em: 13 nov.2015.

TODAY CELEBRITIES. **Aniston, Depp are People's Choice winners**:'Grey's Anatomy' wins best TV drama; 'Two and a Half Men' takes comedy. 2007. Disponível em: <http://www.today.com/id/16553069#.VlXxc3arTIU>. Acesso em: 25 nov.2015.

TVRAGE. Disponível em:<http://www.tvrage.com/Star_Trek/episodes/162308/recap> Acesso em: 06 jun.2014.

TÖPKE, Denise Rugani. **Miss anos dourados:** as representações da mulher nos anúncios de Seleções do Reader´s Digest. 2007 115f. Dissertação (Mestre em Comunicação). Universidade do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TURNER, Frederick Jackson. **The Significance of the Frontier in American History**. Londres: Penguin Books, 2008.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão**: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2002.

VUGMAN, Fernando. Avatar: considerações preliminaries. **Contra a Corrente.** Ano 2. N. 3, 2010. p. 96 – 98.

WEIL, Ellen; WOLFE, Gary. **Harlan Ellison**: the edge of forever. Ohio: Ohio State University Press, 2002.

WHITE, James. Noah`s Arc. **Heroes: The Official Magazine**.v.12 Plattsburgh, Dec2009/Jan. 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008.

WORTLAND, Rick. Captain Kirk: cold warrior. **Journal of Popular Film and Television**, 16 (Fall 1988), 109-117.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008.

WORTLAND, Rick. Captain Kirk: cold warrior. **Journal of Popular Film and Television**, 16 (Fall 1988), 109-117.

ŽIŽEK, Slavoj. **Living in the end times.** London: Verso, 2010.

_____. O violento silêncio de um novo começo. IN: **Occupy.** São Paulo: Bontempo, 2012.

_____. Problemas no paraíso. IN: **Cidades rebeldes**. São Paulo: Bontempo, 2013.

_____. **The parallax view.** Massachusetts:The MIT Press, 2006.