



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ADRIANA STELA BASSINI EDRAL

DISTOPIAS DO HOJE:
AS SEMELHANÇAS DAS NARRATIVAS DISTÓPICAS *BLACK MIRROR* E *THE*
***HANDMAID'S TALE* COM O CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO.**

Palhoça
2020

ADRIANA STELA BASSINI EDRAL

**“DISTOPIAS DO HOJE: AS SEMELHANÇAS DAS NARRATIVAS DISTÓPICAS BLACK MIRROR E
THE HANDMAID’S TALE COM O CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO”**

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

Palhoça, 19 de agosto de 2021



Professora e orientadora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor JeanRaphael Zimmermann Houllou, Doutor.
Instituto Federal de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor José Isaias Venera, Doutor.
Universidade da Região de Joinville

presente por videoconferência

Professora Giovanna G. Benedetto Flores, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor Maurício Eugênio Maliska, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

E26 Edral, Adriana Stela Bassini, 1983-
Distopias do hoje : As semelhanças das narrativas distópicas
black mirror e the handmaid's tale com o contemporâneo brasileiro /
Adriana Stela Bassini Edral. – 2020.
205 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-
graduação em Ciências da Linguagem.

Orientação: Profa. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro

1. Indústria cultural - Brasil. 2. Distopias. 3. The Handmaid's Tale.
4. Black Mirror. I. Cernicchiaro, Ana Carolina. II. Universidade do
Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 302.23

AGRADECIMENTOS

Agradeço todos os meus colegas de turma e professores que me acompanharam no doutorado e no mestrado. Também agradeço as oportunidades dadas pela bolsa FAPESC, para realização do doutorado e a bolsa CAPES, para o doutorado Sanduíche.

Na Austrália, agradeço à toda a equipe da DMRC, na Queensland University of Technology, com ênfase aos Professores Dr Stuart Cunningham e Dr Terry Flew, por tão bem terem me recebido, além de terem me proporcionado uma perspectiva de pesquisa sobre a cultura brasileira nos âmbitos econômico, político e social, como nunca tinha vivenciado. Agradeço a todos os colegas com quem fiz na jornada, em especial Aleesha, James, Eddy e Gabriela. Faço também um agradecimento especial a Sophya, cuja amizade ficará para sempre. Também agradeço à família brasileira que fiz na Austrália: Yasmin, Mainá, Evelyn, Vanessa, Larissa, Luíza, Carla, Pigue, Gabi novamente: todos vocês moram no meu coração. Um carinho especial à Mainá e à Yasmin, por me acolherem e por fazerem me sentir como se eu tivesse uma família de verdade.

Agradeço aos meus amigos Ale, Beta, Paulo, Pimenta, Truci, Viviane, Daniela e Lucas, pelos carinhos e escutas. Meu abraço especial para Damaris, Bruno e Éthos Gregório, por estarem tão presentes na minha vida. E todo meu carinho ao Marcelo por ter me incentivado em todas as fases da minha aventura no doutorado, principalmente por ter me ajudado tanto no eu doutorado Sanduíche – ao seu filhão companheiro Raulzito, pelas alegrias. Agradeço à minha família: Mãe Lélia, Pai Domingos, Mano Alex, e Aninha e Alisson, meus afilhados. Vocês são meus maiores companheiros de vida e eu os amo demais.

Agradeço à banca de tantos amigos. Maliska, Jean, Giovana e Isaías, todos vocês são especiais e fico feliz de terminar essa jornada com as pessoas que mais admiro durante meu curso no PPGCL. Gostaria de lembrar o Professor Caco, por quem carrego uma grande admiração e amizade. Gostaria de agradecer imensamente à Professora Dra. Ana Carolina, por me ajudar tanto nesse processo, principalmente enquanto enfrentávamos o luto da perda da nossa parceira Dilma, uma professora tão dedicada que foi desligada da universidade de maneira tão bárbara e injustificável. Por fim, gostaria de deixar todo o meu amor à Profa. Doutora Dilma Beatriz Rocha Juliano, pessoa que mais me acompanhou na minha jornada de pesquisa.

RESUMO

Esse trabalho se situa no abrangente tema da indústria cultural. O termo é cunhado por Adorno e Horkheimer e trata de criticar as produções realizadas de forma industrializada. Aqui, utiliza-se, especificamente, dois objetos dessa indústria cultural: *The Handmaid's Tale* (2017) e *Black Mirror* (2013), que possuem em comum sua característica distópica. Os argumentos que sustentam esse trabalho são que, primeiramente, narrativas utópicas e distópicas podem falar sobre o tempo que presenciam. No caso das utopias, elas podem ser vistas como uma documentação da esperança por um mundo melhor, de maneira que foi inspiração para grande pensamentos políticos, como o socialismo. Já as distopia parecem documentar também um tempo contemporâneo, uma vez que se assemelham a narrativas autoritárias e fascistas que estão em ascensão em vários lugares do mundo. No caso brasileiro em específico, olha-se para essas narrativas com um olhar atento às semelhanças entre os elementos da narrativa e para os acontecimentos políticos atuais no país. Sendo assim, a pesquisa procura responder a seguinte pergunta: o que há nessas narrativas que falam tão intimamente sobre o contemporâneo no Brasil? Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica a respeito de temas como utopias e distopias, como também foi analisado o contexto do consumo de televisão e narrativas audiovisuais no mercado brasileiro. A análise foi feita de maneira a comparar os elementos presentes nas narrativas com os cenários políticos, sociais e econômicos do Brasil contemporâneo. No caso do seriado *Black Mirror* percebe-se como o projeto de “limpeza racial” é presente na contemporaneidade brasileira além do poder das classes mais altas no país conservados a partir da espetacularização da política e “estetização” de um golpe contra os processos democráticos brasileiros. Também é percebida a espetacularização do discurso de ódio e da difusão das *fake news* como força impulsionadora de votos para o atual presidente. No caso de *The Handmaid's Tale*, há semelhanças no que se refere à proximidade com a objetificação do corpo feminino, muito semelhante ao Brasil da escravização do corpo negro e que ainda ecoa na sociedade contemporânea em forma de racismo institucional e sexismo. Também percebe-se que tanto *The Handmaid's Tale* quanto o Brasil tem políticas semelhantes pautadas no fundamentalismo religioso, tendo como consequência a manutenção impositiva da mulher em lugares de objetificação, que resultam em violências simbólicas e físicas. Por fim, percebe-se que o governo brasileiro, engendrado em uma miscelânea fundamentalista e neoliberal produz uma narrativa distópica a respeito do presente e do futuro do país.

Palavras-chave: Indústria Cultural, *The Handmaid's Tale*, *Black Mirror*, Distopia, Brasil.

ABSTRACT

This work has its basis on the broad theme of the cultural industry. The term is coined by Adorno and Horkheimer and is intended to criticize productions carried out in an industrialized manner. Here, we specifically use two objects of this cultural industry: *The Handmaid's Tale* (2017) and *Black Mirror* (2013), which has their dystopian characteristics in common. The argument that supports this work is that utopian and dystopian narratives can be a document about the time they witness. Considering utopias, they can be seen as a documentation of hope for a better world, in a way that inspired great political thoughts, such as socialism. Dystopias, on the other hand, also seem to document a contemporary time, as they resemble authoritarian and fascist narratives that are on the rise in various parts of the world. In the Brazilian case in particular, we look at these narratives with a close look at the similarities between the elements of the narrative and the current political events in the country. Thus, the research aims to answer the following question: what is there in these narratives that speak so intimately about the contemporary times in Brazil? Therefore, a bibliographical research was carried out on themes such as utopias and dystopias, and the context of television consumption and audiovisual narratives in the Brazilian market was also analyzed. The analysis was carried out in order to compare the elements in the narratives with the political, social and economic scenarios of contemporary Brazil. In the case of *Black Mirror*, one can see how the project of “racial cleansing” is happening in Brazilian contemporaneity, in addition to the power of the upper classes in the country, preserved from the spectacularization of politics and the “aestheticization” of a coup against Brazilian democratic processes. The spectacularization of hate discourse and the spread of fake news is also perceived as a driving force for votes for the current president. In the case of *The Handmaid's Tale*, there are similarities regarding proximity to the objectification of the female body, very similar to the Brazil of the enslavement of the black body and which still echoes in contemporary society in the form of institutional racism and sexism. It is also clear that both *The Handmaid's Tale* and Brazil have similar policies based on religious fundamentalism, with the consequence that women are maintained in places of objectification, resulting in symbolic and physical violence. Finally, it is clear that the Brazilian government, engendered in a fundamentalist and neoliberal hotchpotch, produces a dystopian narrative about the present and future of the country.

Keywords: Cultural Industry, *The Handmaid's Tale*, *Black Mirror*, Dystopia, Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena do filme <i>Matrix</i> , em que o personagem Morfeu oferece as pílulas azul e vermelha a Neo.	23
Figura 2 – Matema da estrutura dos discursos lacanianos, elaborado por Lacan em 1968 para seu Seminário.	43
Figura 3 – As posições dos discursos no matema. Elaboração de Lacan em 1968 para seu Seminário.	44
Figura 4 – As posições dos discursos no matema. Elaboração de Lacan em 1968 para seu Seminário. O discurso da histérica está em ênfase para facilitar o entendimento.	48
Figura 5 – Evolução de domicílios com Televisão entre 1970 e 2019 no Brasil.	60
Figura 6 – Número e percentual de residências com televisão nas diferentes regiões do Brasil em 2019.	60
Figura 7 – Presença de longas-metragens brasileiros e estrangeiros na televisão brasileira. ...	66
Figura 8 – lista dos vinte filmes de maior bilheteria das salas de cinema do Brasil em 2018.	67
Figura 9 – Imagem de abertura do seriado <i>Black Mirror</i>	75
Figura 10 – Tecnologias possibilitadas pelo <i>mass system</i>	79
Figura 11 – À esquerda, imagem da vila de moradores atacada pelas "baratas"; à direita, a sala de Arquete, comandante do projeto <i>mass system</i>	87
Figura 12 – À esquerda, a visão do soldado modificada pelo <i>mass system</i> ; à direita, a visão do soldado sem o equipamento.	90
Figura 13 – Dados de Violência do Brasil em 2020.	95
Figura 14 – Sequência de imagens mostrando que Victoria, depois do “teatro” realizado por ela sem que soubesse, é levada em um carro, exposta, para que os espectadores/cidadãos pudessem expressar seu ódio.	100
Figura 15 – Na primeira imagem, os atores e organizadores de <i>White Bear Justice Park</i> . Na segunda imagem, os espectadores que vão participar do espetáculo são guiados sobre as regras do local.	102
Figura 16 – Na primeira imagem, Victoria está em sua jaula, enquanto espectadores jogam esponjas com líquido vermelho. Na segunda imagem, a esponja sendo vendida.	103
Figura 17 – Waldo e os demais candidatos à cadeira do Parlamento de <i>Stenteford</i> , em <i>The Waldo Moment</i>	109
Figura 18 – À esquerda, sequência de imagens da campanha política de Waldo. À direita, imagens extraídas do vídeo de campanha de Bolsonaro à presidência nas eleições de 2018.	120

Figura 19 – Imagem extraída do vídeo de campanha de Bolsonaro à presidência nas eleições de 2018.	122
Figura 20 – Trabalhadores em suas bicicletas enquanto se distraem com os produtos de entretenimento.	125
Figura 21 – Acima, Bing expressa sua revolta contra o sistema que vive para os jurados em <i>Hot Shot</i> . Abaixo, Bing com a mesma lâmina ne vidro em seu pescoço, reproduzindo o mesmo discurso, agora como programa de entretenimento.	129
Figura 22 – Mensagens falsas sobre Haddad a respeito do suposto Kit Gay.	134
Figura 23 – Opinião pública sobre quem assistiria à filmagem do coito do Primeiro-ministro com um porco.	135
Figura 24 – Programa de TV atualiza em tempo real os Top5 da hashtag enquanto “especialistas” do jornalismo discutem os problemas sociais e jurídicos implicados.	139
Figura 25 – Cartaz de divulgação do seriado <i>Handmaid’s Tale</i>	144
Figura 26 – Tia Lydia, de marrom, organizando as aias, de vermelho.	148
Figura 27 – Serena (em azul) exerce seu violento poder sobre Offred (em vermelho).	159
Figura 28 – O ritual do estupro.	161
Figura 29 – Femicídio e demais mortes violentas intencionais de mulheres, por relação entre vítima e autor.	166
Figura 30 – Meme relacionando ministra Damares Alves a Tia Lydia, de <i>The Handmaid’s Tale</i>	170
Figura 31 – Manifestações contra Judith Butler no Brasil, em 2017.	172
Figura 32 – Imagem da matéria publicada pela Revista Veja sobre Marcela Temer um dia depois do Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff.	176
Figura 33 - Número de aborto a cada 1000 mulheres no mundo, por continente.	187
Figura 34 – Barreiras individuais na busca de cuidado para o primeiro atendimento de mulheres em situação de abortamento segundo raça/cor.	189
Figura 35 - Vítimas de homicídio e feminicídio em 2020 no Brasil, separados entre mulheres negras e mulheres não negras (2020).	191
Figura 36 – Cena em que tia Lydia fala sobre a aia “de cor”, que seria incompatível para uma das famílias.	192
Figura 37 – Sequência final de <i>Nosedive</i> , de <i>Black Mirror</i>	199
Figura 38 – Cenas em sequência da fuga da aia, em <i>The Handmaid’s Tale</i>	200

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	UTOPIAS E DISTOPIAS: GÊNEROS NARRATIVOS QUE REMETEM A PENSAMENTOS POLÍTICOS.....	16
	2.1 UTOPIA: CRÍTICA CULTURAL DOS TEMPOS INDUSTRIAIS	18
	2.2 DISTOPIA COMO CRÍTICA CULTURAL CONTEMPORÂNEA?.....	33
3	A TELEVISÃO NO BRASIL COMO FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO IMPORTADA	53
	3.1 A TELEVISÃO BRASILEIRA E SEU MODELO ECONÔMICO IMPORTADO DOS ESTADOS UNIDOS	54
	3.2 O CONTEÚDO DA TELEVISÃO BRASILEIRA E SUA RELAÇÃO COM O CONTEÚDO INTERNACIONAL.....	59
4	CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE	69
5	<i>BLACK MIRROR</i> E O NEOLIBERALISMO: DISTOPIAS COMO ILUSTRAÇÃO DO ÓDIO E DA POLÍTICA DE MORTE NO BRASIL.....	74
	5.1 <i>MEN AGAINST FIRE</i> : EUGENIA E O MEDO DO NEGRO NO BRASIL.....	78
	5.2 <i>THE WHITE BEAR</i> : ESPETÁCULO E VILANIZAÇÃO	96
	5.3 <i>THE WALDO MOMENT</i> : O ÓDIO, O MEDO E AS ELEIÇÕES DE 2018.....	109
	5.4 <i>15 MILLION MERITS, THE NATIONAL ANTHEM</i> E <i>HATED IN THE NATION</i> : A APROPRIAÇÃO DO DISCURSO DE REVOLTA E O ESPETÁCULO DO ÓDIO.....	123
6	PODER SOBRE OS CORPOS EM <i>THE HANDMAID'S TALE</i>: A AIA E SUA PROXIMIDADE COM O BRASIL.....	142
	6.1 <i>THE HANDMAID'S TALE</i> E FUNDAMENTALISMO	146
	6.2 <i>THE HANDMAID'S TALE</i> E SUAS SEMELHANÇAS COM O BRASIL ESCRAVOCRATA.....	154
	6.3 <i>THE HANDMAID'S TALE</i> E O LUGAR DA MULHER NO BRASIL CRISTÃO.....	167
7	O BRASIL DISTÓPICO: HÁ LUGAR PARA PENSAR RUPTURAS?	194
	REFERÊNCIAS.....	202

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa toma como ponto de partida questionamentos realizados a partir dos debates sobre a indústria cultural e sua crítica no século XX. O interesse da autora pelos estudos de crítica cultural a partir de produtos culturais industriais iniciou durante o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, em que se pesquisou sobre as questões de identidade e da cultura brasileiras a partir do seriado nacional *As Brasileiras*, produzido pela Lereby Produções. No estudo para a dissertação, questionamentos importantes foram levantados em função das noções de indústria cultural e suas críticas, deixando lugar para novas questões sobre a indústria da cultura, principalmente no que tange aos efeitos sobre as subjetividades em seus atravessamentos, como sujeitos culturais, por novas tecnologias.

Uma retomada do debate em torno do conceito de indústria cultural traz Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) tanto como fundadores do termo quanto como os grandes pensadores sobre a alienação do sujeito via indústria cultural no mundo moderno. A visão, chamada adorniana, coube por muitos anos como um pensamento que abarcava quase toda a crítica sobre a produção cultural hollywoodiana, e se estenderia para todas as formas maquinizadas de se fazer cultura, a música, a televisão, a literatura, entre outros. Levando em consideração que a crítica dos autores estava direcionada a Hollywood, era de se esperar que suas perspectivas fossem pessimistas e espantosas, diante de um cenário industrial gigantesco. De fato, a crítica frankfurtiana, segundo a perspectiva de Adorno e Horkheimer, faz muito sentido quando se olha para narrativas de consumo fácil, de digestão rápida, moldadas por receitas de narrativas simples, redutoras da vida cotidiana e fáceis de encantar o público: apresentação dos personagens, conflito, o bem vencendo o mal na figura de um herói capaz de resolver tudo, e todos vivendo felizes para sempre – a fórmula ou modelo de sucesso de público e, conseqüentemente, de lucro financeiro.

A única saída desse modelo industrial de se produzir cultura, de acordo com a crítica, seria justamente a arte como redentora de uma cultura alienante, maquinizada e embalada para seus consumidores. Mais do que isso, a crítica defendia que era possível mudar a relação do sujeito com a cultura, principalmente pela via dos ideais marxista e socialista de revolução do trabalhador, capaz de retirar das mãos de uma elite empresarial o poder sobre todas as formas de fazer e representar cultura, entre várias outras pautas.

Para Adorno e Horkheimer, as produções eram maquinizadas e os espectadores alienados, de maneira que a escolha pelos temas dos produtos culturais ficaria totalmente a

cargo das produtoras, dos donos do capital. E à sociedade, caberia somente consumi-las. Nesse sentido, a crítica frankfurtiana ganhava peso quando se percebia que certos temas não apareceriam nas programações televisivas. Isso, para os frankfurtianos, era sinal de que o discurso dominante evitava narrativas que poderiam produzir um certo “esclarecimento” na sociedade, ou que poderiam “acordar” os sujeitos de um sonho de consumo implantado pela máquina.

Ainda que a crítica de Adorno e Horkheimer seja importante para entender o processo de maquinização da cultura, autores como Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Peter Pál Pelbart, Giorgio Agamben e Hannah Arendt não parecem acreditar nessa saída da alienação, no acordar do sonho. Isso porque o discurso dominante não teria o poder unicamente de decidir quais temas seriam ou não apresentados pela indústria cultural. O poder estaria também no fato de que qualquer crítica cultural poderia ser apropriada pela indústria cultural, esvaziada, embalada de entretenimento e vendida, gerando lucros milionários à empresa que embala sua própria crítica como espetáculo e entretenimento.

Em outras palavras, parece que a crítica frankfurtiana via na indústria cultural um poder imenso, porém abalável. Esses críticos que bebiam do marxismo da época acreditavam em possibilidades de vida fora da lógica capitalista, como uma utopia. Porém, há uma presença de produções audiovisuais que possuem como temas uma postura mais crítica ao capital no cenário cinematográfico hollywoodiano da atualidade. Essas narrativas audiovisuais permitem apontar para um novo tempo de produção cultural, o que gera a necessidade de um olhar para essas produções de forma também contemporânea, mas que não parece ter perspectivas de saída da lógica capitalista e de dominação. No lugar das saídas utópicas dos críticos do século passado estão as críticas que possuem como projeto a resistência contra as formas de dominação dentro do próprio capitalismo. Essa resistência significaria, entre algumas perspectivas da crítica contemporânea, expor o lado da dominação que o discurso dominante não deixa ver. Seguindo a linha de pensamento de Giorgio Agamben (2009), por exemplo, a tarefa do contemporâneo seria lançar luz no escuro da sombra de um holofote – no caso, o holofote das produções culturais. E é nessa perspectiva que a crítica se torna resistente, pois ela mostra o lado da destruição que o holofote não deixa ver. Nesse sentido, enquanto a crítica baseada numa perspectiva moderna proposta por autores frankfurtianos, como Adorno e Horkheimer, veria uma saída da cultura para fora do capital, a crítica contemporânea de Agamben parece caminhar para um outro caminho: vê somente resistência ao que está já abarcado.

Não é de se surpreender com as constantes apropriações típicas do capitalismo em lançar seu esvaziamento histórico sobre os produtos culturais. Essa prática é muito alertada por Jameson e Benjamin e também explicada por Horkheimer e Adorno no que tange, por exemplo, à vida do trabalhador e à experiência do sujeito na modernidade como consumidor. O cenário da teoria crítica da modernidade se encaixava bem quando levava em consideração narrativas que possuíam a utopia como gênero literário ou cinematográfico, uma vez que seus paradigmas permitiam como crítica possível um socialismo ou marxismo que se pretendia revolucionário, defensor do esclarecimento utópico no discurso político, de maneira a remontar a utopia para uma confirmação científica futura que possibilitaria a revolução contra o capital. Porém, o que a indústria cultural faz é aquilo que sabe fazer melhor: constrói um discurso utópico esvaziado da política, daquilo que exigiria mudanças e lutas para ser alcançada como modo de estrutura social. E, assim, a utopia se transforma em distopia.

Nesse sentido, faz-se uma análise a partir de algumas produções audiovisuais recentes, das quais se seleciona dois seriados de serviços de *streaming*¹, que são: *Black Mirror* (2011), de Charlie Brooker, exibido pela Netflix, e o seriado *The Handmaid's Tale* (2017), criado por Bruce Miller como uma adaptação do romance de mesmo nome, escrito por Margaret Atwood para o serviço Hulu de exibição e agora também disponível no serviço de streaming *FOX Premium* e *Globoplay*. Percebe-se que esses produtos culturais parecem romper com algumas características do que Adorno e Horkheimer enunciam como próprias da indústria da cultura: não no sentido de subverter a lógica da indústria cultural, mas no sentido de que o capitalismo não possui mais o “cuidado” de evitar narrativas que poderiam produzir esclarecimentos. Pelo contrário, ele abarca a crítica ao capitalismo e a transforma em produto direcionado para um público espectador que se vê como crítico indignado do capitalismo, mas que, no fim do dia, é um consumidor da indústria cultural como todos os outros espectadores. Além disso, a forma como a distopia aparece nos dois seriados parece romper fortemente com os produtos culturais audiovisuais produzidos no século XX. A distopia parece romper também com o que Adorno e Horkheimer (1985, p. 104) enunciaram como uma estratégia de ver as ruas como prolongamento do filme, não permitindo, assim, um distanciamento entre a vida empírica e a vida do espetáculo. E, além disso, as narrativas a serem estudadas parecem, também, seguir

¹ Serviços de streaming como Netflix e Amazon (grandes pioneiras do mercado) possuem a característica de disponibilizar seus produtos culturais em tempo e espaço a gosto do espectador. Este, que na televisão deveria esperar o horário específico da programação previamente estipulada pela emissora de televisão, hoje poderia assistir ao produto cultural no momento que considerasse oportuno. Para mais explicações sobre as diferenças entre os serviços de streaming e a indústria televisiva, o jornal online Carta Capital promoveu uma matéria disponível no link <https://www.cartacapital.com.br/economia/o-boom-dos-servicos-de-streaming>.

ir na direção inversa do que Adorno e Horkheimer afirmam sobre a indústria cultural, pois esses produtos produzem uma crítica ao capital e ao espetáculo, o que não se esperava da produção cultural antes. Em *Black Mirror*, por exemplo, as relações apresentadas nos episódios sempre rodeiam a angústia de sujeitos atravessados por uma sociedade espetacular das imagens promovidas pela tecnologia. O seriado, portanto, está no lugar da crítica às imagens e suas possíveis consequências que atuam no corpo do sujeito. No seriado *The Handmaid's Tale*, por outro lado, a narrativa constrói um mundo em que o projeto autoritário foi bem-sucedido: a imagem de uma sociedade imaginária “perfeita” se torna uma realidade e transforma-se de maneira impositiva em sociedade controlada por um discurso cristão em que mulheres são controladas em todos os níveis pelos homens. Esses seriados, portanto, tomam esse lugar de crítica do mundo do capitalismo, que se alinha com o debate sobre a atual produção da indústria da cultura.

A escolha por essas produções se justifica pela sua imensa aceitação por parte do público mundial, incluindo o público brasileiro. Isso se confirma com o extenso número de artigos e livros produzidos no Brasil a respeito desses seriados, além de inúmeros sites sobre as séries, páginas de fãs na internet, e também pelo fato de, no caso de *Black Mirror*, ela ser uma das séries mais assistidas na Netflix Brasil, e, no caso de *The Handmaid's Tale*, ter seus direitos de exibição comprados pela Rede Globo. É no mínimo curioso que essas narrativas, que falam sobre poderes autoritários e sobre sociedades e grupos de pessoas oprimidas por políticas de morte e ódio, tenham tanto sucesso no mundo e no Brasil, e isso pode ser justamente porque há um eco dessas políticas de morte e ódio no país, o que se enquadra como o pressuposto desse trabalho. *Black Mirror*, por exemplo, traz o problema da tecnologia e do vício tecnológico, que é discutido no mundo todo como consumo perigoso. Já as análises críticas sobre *The Handmaid's Tale* são sempre relacionadas com a emergência do governo de Donald Trump em 2016, nos EUA, que chega à presidência sob alcunhas de misógino, autoritário e racista. No ano seguinte, Bolsonaro também é eleito presidente no Brasil, carregando as mesmas posições ideológicas.

Enfim, essa pesquisa toma esses temas como base e tem como maior questionamento a seguinte **pergunta de pesquisa**: o que há nessas narrativas que falam tão intimamente sobre o contemporâneo no Brasil? A análise crítica firma a necessidade de compreensão por parte do pesquisador de que sua pesquisa corresponde a uma tarefa de intervenção política. Para tanto, Stuart Hall explica a relação entre duas questões dos estudos culturais que sempre estão ligadas durante o trabalho intelectual, sendo a primeira, mencionada anteriormente, a amplitude teórica sobre a qual os estudos culturais devem se debruçar e, a

segunda, a tarefa política do intelectual, que tem relação íntima com a “transmissão dessas ideias” (HALL, 2003, p. 207). Stuart Hall (2003, p. 207) afirma que “a não ser que essas duas frentes estejam operando simultaneamente, ou pelo menos a não ser que essas duas ambições façam parte do projeto dos estudos culturais, qualquer avanço teórico nunca será acompanhado por um envolvimento no nível do projeto político”. Então, entende-se que a análise crítica como procedimento metodológico está atrelada ao trabalho intelectual e ao compromisso político do pesquisador, reconhecendo que seu trabalho não cessa e não se completa, sendo sua tarefa tentar compreender um tema ou objeto nunca de maneira totalizadora, mas sim trazendo para ele um olhar crítico em um lugar cujas tensões políticas, teóricas e sociais não estão resolvidas. Como afirma Hall, “os estudos culturais permitem que essas questões se irrite, se perturbem e se incomodem reciprocamente, sem insistir numa clausura teórica final” (2003, p.213).

Para Agamben (2009, p.64), o contemporâneo é “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele”. É preciso relacionar as produções culturais como parte desse tempo contemporâneo: as narrativas seriadas aqui estudadas são produtos de altíssima qualidade de produção (a ver pelos investimentos financeiros das grandes produtoras de cinema que também produzem narrativas seriadas)² e fazem parte do cotidiano dos sujeitos, de maneira que compõem, de certa forma, os produtos presentes que rodeiam a história do presente. Como sugere Ferro:

Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles [...]. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade? (FERRO, 1992, p.85-86)

² Artigos e matérias americanas e europeias demonstram o crescimento da indústria cinematográfica e televisiva. Nos relatórios da *Motion Picture Association of America* de 2013, por exemplo, vê-se que a indústria televisiva e cinematográfica, sendo as duas categorias postas juntas no relatório, leva o título de um dos recursos econômicos e culturais mais rentáveis do país, gerando mais de 47 milhões de dólares em salários, sendo esses salários 47% mais altos do que a média nacional (Disponível em: <http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2015/02/MPAA-Industry-Economic-Contribution-Factsheet.pdf>. Acesso em: 15 de Abril de 2020). No Reino Unido, artigos mostram que os setores cinematográfico e televisivo geraram um investimento total mais de um bilhão de euros em 2013, o que significa 14% de aumento em relação ao ano anterior. (Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/announcements/bfi-stats-show-increase-uk-film-production>. Acesso em: 09 de Março de 2020).

Levando em consideração que as grandes produtoras de cinema se tornam, neste século, também grandes produtoras de seriados encomendados por serviços de *streaming*, é possível perceber a mesma lógica nas narrativas seriadas: acompanhando um momento de mudança tecnológica, as narrativas acompanham também uma nova cultura de consumo e, portanto, uma nova maneira de pensar a sociedade. Nesse sentido, olhar para essas produções tentando encontrar nelas relações políticas e históricas com o tempo atual é tarefa política do contemporâneo. Portanto, para a tese, são escolhidos objetos que fazem parte do universo da produção audiovisual, especificamente seriados, com a tarefa de perceber nesses objetos aquilo que interpela o pesquisador/espectador.

Para as análises, pretende-se entrar nas narrativas seriadas, encontrando elementos que possam estar ligados ao que Didi-Hubermann (2011) denomina como vagalumes: pequenas luzes de resistência ao discurso dominante regido pelo capital. Assim, o que se procura nos seriados estudados, nesse momento, é a presença de elementos presentes nas narrativas que questionam a ordem já estabelecida pelo mercado. Então, o procedimento metodológico a ser utilizado foi assistir aos episódios dos seriados de maneira investigativa, atentando-se às passagens das narrativas que possam gerar questionamentos.

Essa pesquisa está dividida em seções. A seção *Utopias e distopias: gêneros narrativos e pensamentos políticos* faz uma relação entre as formas narrativas utópicas e distópicas com os pensamentos políticos contemporâneos de suas histórias. Faz-se, portanto, um caminho que pensa a utopia como uma narrativa própria da modernidade, vinda de Thomas Morus, que se torna gradualmente uma inspiração para os pensamentos revolucionários socialistas dos séculos XIX e XX. Já a distopia, por suas características de desespero e de medo, parece estar mais próxima de um fracasso da utopia, e demonstra como sua emergência tem a ver com o ressurgimento de governos autoritários, dessa vez pela via do neoliberalismo.

A seção *A televisão no Brasil como ferramenta de comunicação importada* busca apresentar os cenários brasileiros ao longo da história da televisão brasileira nos campos social, cultural e tecnológico, para que se trace uma lógica possível de entender que o Brasil faz parte de um resultado de uma colonização cultural mundial realizada pelo capitalismo-império. No caso dessa tese, o recorte dessa crítica se construiu a partir de um cenário histórico do Brasil culturalmente colonizado pelos modos de fazer televisão. Nesse sentido, e entendendo que o consumo de telecomunicações no Brasil se dá por uma lógica unicamente comercial, pensa-se como efeito da vinda dessas tecnologias a divisão de classes brasileiras pelo consumo de bens. Em seguida, tem-se uma seção que aborda brevemente os procedimentos de análise, seguida de duas seções voltadas para o debate dos dois objetos. Essas duas seções estão

intituladas *Black Mirror e o neoliberalismo: distopias como ilustração do ódio e da política de morte no brasil*, e *Poder sobre os corpos em The Handmaid's Tale: a aia e sua proximidade com a escravidão brasileira*. As duas seções fazem uma análise das duas narrativas, buscando relacionar suas proximidades com o momento de um Brasil neoliberal em sua política econômica e conservador e suas políticas social e cultural. Por fim, a seção *O brasil distópico: há lugar para pensar rupturas?* traz efeitos de conclusão para a tese, tentando abrir, a partir das séries, possibilidades de fuga de um presente distópico no contemporâneo brasileiro.

2 UTOPIAS E DISTOPIAS: GÊNEROS NARRATIVOS QUE REMETEM A PENSAMENTOS POLÍTICOS

Os objetos de pesquisa desse trabalho, *The Handmaid's Tale* e *Black Mirror*, compõem uma série de narrativas seriadas audiovisuais amplamente conceituadas como distopias. Essas produções filmicas se tornaram grandes sucessos de audiência no Brasil, e aposta-se que grande parte desse sucesso se dá por suas características angustiantes, traço fundamental dos discursos distópicos.

A distopia e utopia caminham juntas, parecendo funcionar sempre pelo inverso uma da outra. A utopia inicia sua produção no campo da literatura com o livro *Utopia*, de Thomas Morus, no século XVI. A partir disso, outras literaturas utópicas são inventadas, como *Viagens de Gulliver*, tendo como característica a imaginação de um mundo melhor a partir de textos de grande criatividade. No outro lado da moeda, tem-se as distopias, mais presentes como gênero literário no cenário pós-guerras mundiais do século XX, e diante também da Guerra Fria, para além dos fracassos anunciados sobre o socialismo. No cenário das distopias do sonho por um mundo alternativo, o que se instaura seria o trauma do fracasso de qualquer sucesso de uma utopia. Como narrativas distópicas tem-se como as mais famosas obras literárias do século XX as de Orwell, *1984*, e também *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, que versam sobre a impossibilidade de fugir do confinamento imposto à sociedade no que tange às regras do autoritarismo.

Assume-se, portanto, que a utopia, por seu otimismo e por sua capacidade de imaginar mudanças sociais para o desenvolvimento humano, poderia muito bem ser atribuída como leitura de crítica dos tempos modernos: no tempo em que as desigualdades sociais são provocadas pelo rápido progresso industrial, a crítica possível seria aquela que se alterasse a lógica capitalista e que as lutas de classe chegassem a um final feliz. Já na distopia, há que se entendê-la como uma narrativa que faz uma outra crítica, diferente da utopia. A distopia está diante da impossibilidade de combater as desigualdades e injustiças sociais, e ela reconhece o grande poder do discurso dominante sobre as formas de vida em sociedade. Ela percebe como o discurso dominante assolaria e derrubaria qualquer possibilidade de resistências contra o progresso, que agora já não remete mais ao progresso industrial, mas sim um progresso totalmente neoliberal e autoritário.

Essa seção, portanto, procura um entendimento sobre o que é a utopia – e, em seguida, a distopia, explorando os dois tanto como gêneros literários como discursos que

expressam, inspiram, ou movimentam pensamentos políticos. Primeiramente, fala-se da utopia como aquela possível de inspirar o discurso político revolucionário, trazendo consigo questionamentos políticos do mundo moderno e metodologias científicas para o pensar sobre a sociedade, como o socialismo científico, o marxismo e o materialismo histórico.

Porém, ao indagar sobre o suposto insucesso do socialismo como realidade política em sua tentativa de implementação, questiona-se sobre apropriação do discurso político utópico numa espécie de estetização do discurso, em que é esvaziado e vendido unicamente como entretenimento. Nesse sentido, analisa-se sua relação com a distopia, que parece se colocar como um negativo da utopia, e lança o olhar para um lado obscuro de um ideal utópico que está esvaziado pelo capitalismo tardio³.

³ O capitalismo tardio, nessa tese, tem como base o que Jameson trata em seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, em que “a lógica do sistema é cultural” (p.5), ou seja, ao invés do capitalismo estar nas mercadorias e nas indústrias, em seu estágio tardio está entranhado na cultura. Nas palavras do autor: “[...] a preparação econômica do pós-modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a da mídia) puderam ser introduzidos. Por outro lado, o *habitus* psíquico de uma nova era exige uma quebra radical, fortalecida por uma ruptura de gerações, que se dá mais propriamente nos anos 60 (lembrando que o desenvolvimento econômico não pára em função disso e continua em seu próprio nível, de acordo com sua própria lógica). Se preferirmos uma linguagem hoje um tanto fora de moda, a distinção [entre o capitalismo tardio e outras formas anteriores do capital] é bem aquela que Althusser sempre repetia, de um "entrecruzamento essencial" hegeliano do presente (ou *coupe d'essence*), em que a crítica cultural espera encontrar um princípio único do "pós-moderno", inerente às mais variadas e ramificadas características da vida social, e a estrutura de dominância althusseriana na qual os vários níveis têm uma semi-autonomia uns em relação aos outros, movem-se em diferentes velocidades, desenvolvem-se irregularmente e, apesar disso, concorrem para produzir uma totalidade. Adicione-se a isso um inevitável problema da representação: não existe nenhum "capitalismo tardio em geral", mas apenas esta ou aquela forma nacional específica, e, inevitavelmente, os leitores de fora dos Estados Unidos vão deplorar o "americanocentrismo" de minha exposição. Este é justificável apenas na medida em que o curto "século americano" foi a estufa, ou campo de cultivo forçado, do novo sistema, e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano” (JAMESON, 2007, p.23-24). Essa última afirmação de Jameson quanto ao pós-moderno ser o primeiro estilo global que inscreve num “*lifestyle*” estadunidense é especialmente interessante para o argumento dessa tese, uma vez que as narrativas distópicas aqui estudadas se enquadram num estilo hollywoodiano, mas que extrapola os territórios pátrios estadunidenses, se tornando uma espécie de império cultural numa escala global, como explorado na Seção 3 desse trabalho.

2.1 UTOPIA: CRÍTICA CULTURAL DOS TEMPOS INDUSTRIAIS

A Utopia é o campo do desejo, diante da Política, que é o campo da necessidade.
(BARTHES, 2005, p.191).

O discurso utópico é tema relacionado tanto ao gênero literário quanto ao discurso político. Tem como marco de seu nascimento a obra literária de Thomas Morus intitulada *Utopia*, lançada em setembro de 1516. A palavra tem como construção etimológica um prefixo que remete tanto a um negativo quanto ao sentido de felicidade – utopia pode se referir a um não-lugar e também brinca com o prefixo grego *eu*, de felicidade, e *eu-topos* seria um lugar feliz. Esses estudos, já muito explorados pela literatura e pelas ciências políticas, remetem aos sentidos dados tanto às narrativas utópicas que nascem no início dos tempos modernos quanto a um ideal político que inspira e inicia os pensamentos revolucionários da modernidade. Em seu breve texto intitulado *A Utopia*, Roland Barthes (2005) também relaciona Utopia com o desejo e sua característica de evocar a revolução do mundo atual, preso na Política, que seria o campo da necessidade. Sobre a necessidade (política) e o desejo (utopia), Barthes afirma:

A Utopia é sempre ambivalente: arruína o tempo presente, sempre se apoia no que não vai nem no mundo e, ao mesmo tempo, ela também inventa imagens de felicidade: inventa-as com sua cor, sua precisão, suas cambiâncias, sua absurdez mesmo; tem a mais rara das coragens: o gozo (BARTHES, 2005, p. 192).

A utopia como pensamento revolucionário aparece tanto um não-lugar e como também parece um lugar feliz: pretende uma mudança radical de uma realidade (o não-lugar como aquele que ainda não existe) e, ao mesmo tempo, objetiva a busca por uma realidade alternativa que acabaria com o sofrimento provocado pelas condições complexas e opressoras do início dos moldes capitalistas industriais.

A utopia como discurso é detalhadamente destrinchada por Marilena Chauí (2008) em *Notas sobre utopia*. O primeiro aspecto importante que a autora traz em termos de crítica cultural faz relação com as características de alteridade e de totalidade do discurso no qual as narrativas utópicas se assentam. De acordo com Chauí (2008), a narrativa utópica possui características que demonstram como a utopia produz uma busca por uma alteridade perfeita. Dentre essas, a autora cita a radicalidade da utopia, bem como sua imposição normativa, uma

vez que “propõe um mundo tal como deve ser, em oposição ao mundo de fato existente” (CHAUÍ, 2008, p.08).

Na narrativa utópica como gênero literário e como discurso político, Baczkó (1999) assemelha fazer utopias ao ato de *ficcionar*, no sentido em que fazer utopia significa “traduzir em imagens as ideias elaboradas pela ciência, significa colocar a ficção a serviço do saber⁴” (1999, p.72), de maneira que a utopia produz no mundo imaginário um paradigma que anteciparia a visão da ciência, a favor do desenvolvimento social em oposição às práticas dogmáticas de um tempo: “utopia é sinônimo do impossível, da quimera, em particular nos âmbitos político e social, e somente os sonhadores na política fabricam utopias⁵” (BACZKO, 1999, p.71). Ou seja, está no centro da utopia a invenção de um mundo totalmente outro. Na quimera, por exemplo, para montar um monstro perfeito, unem-se as partes benéficas dos animais, em oposição a seus malefícios ou desnecessidades, que não pertenceriam ao corpo monstruoso. Na utopia de Morus, para construir uma sociedade perfeita, unem-se as partes benéficas da sociedade na visão do autor em oposição de seus malefícios, que ficam do lado de fora da Ilha, do lado de fora da sociedade.

Chauí (2008, p. 08) complementa as características de totalidade e de alteridade da narrativa utópica, afirmando que “só pode haver utopia quando se considera possível uma sociedade totalmente nova e cuja diferença a faz ser absolutamente outra”. Isso significa que a utopia necessariamente apresenta um paradigma universal, um paradigma que responde às questões do sujeito sobre o mundo que não deixa perguntas sem respostas. Em resumo, a utopia substitui um paradigma por outro em completude e perfeição.

Há outros autores que situam a utopia nos lugares da alteridade e da totalidade, como Berriel (2006), que afirma que a utopia tem como característica primordial a necessária inserção de uma “fratura” que impede o curso da história tal como seria caso essa ruptura não acontecesse. Isso significa que a utopia precisa, para existir como narrativa, de um outro espaço ou tempo totalmente novos que permitem uma nova sociedade. Nesse sentido, a noção de utopia de Berriel se assemelha à utopia descrita por Chauí, no sentido de que a utopia precisa de uma outra perspectiva totalmente nova, imaginária, que dê conta de um novo paradigma totalmente novo. Para Chauí, esse tempo e/ou espaço – que Berriel chama de fratura – é “uma ruptura com a totalidade da sociedade existente” (2008, p. 07), propondo, em seu lugar, justamente um não-

⁴ Tradução livre do original: “[...] *traducir em imágenes las ideas elaboradas por la ciencia, significa colocar la ficción al servicio del saber*”. (BACZKO, 1999, p.72).

⁵ Tradução livre do original: “*utopía es sinónimo de lo imposible, de quimea, em particular em el ámbito político y social, y sólo los soñadores em la política fabrican utopías*” (BACZKO, 1999, p. 71).

lugar, um lugar acessível somente aos pertencentes a essa sociedade, inexistente e blindado contra seus inimigos estrangeiros⁶.

Além dos aspectos totalitários e de alteridade mencionados por Chauí e por Baczko, deve-se pensar sobre uma virada importante na interpretação das narrativas utópicas, sejam elas como gênero literário, sejam como discurso político. A virada seria aquela também percebida por Chauí, mas nada defendida por Berriel, que debate quando a utopia passa de um discurso associado ao socialismo – remetendo a um sonho de progresso e da revolução do proletariado – para um discurso facilmente apropriado pelo neoliberalismo nas narrativas cinematográficas⁷. Nesse sentido, essa ruptura que proporcionaria o final possível no impossível, ou melhor, o mundo totalmente outro, se tornaria uma das mais pertinentes características das narrativas utópicas produzidas também pela indústria cultural do século XX.

A questão da imaginação de um mundo novo que responda contra as injustiças e desigualdades dos tempos industriais e modernos tem uma relação interessante com as críticas culturais e políticas do século XX, século em que as críticas buscavam denunciar os problemas sociais gerados pela industrialização do trabalho, do produto, e da vida. Assim, o trabalho intelectual estaria no ato de pensar em formas de sair dessa industrialização cultural a partir de uma ruptura com a lógica do progresso e da modernização. Um exemplo que ajuda a perceber a presença da ruptura, da fratura no tempo e no espaço como características da utopia como gênero narrativo é o filme *Matrix* (1999), produzido por Lana e Lilly Wachowski. Ele foi lançado em 1999 e definido por alguns críticos como um marco cinematográfico da virada do milênio. Com uma grande repercussão no mundo cinematográfico, *Matrix* encena uma maneira de como a utopia pode ser pensada, principalmente no que tange à crítica cultural frankfurtiana.

Primeiro, é interessante pensar em como *Matrix* facilmente se encaixa no mito da caverna de Platão. No livro *Lacrimae Rerum*, Slavoj Žižek (2009) fala sobre sua experiência ao assistir ao filme no cinema, fazendo uma relação com a alegoria platônica. Neo, personagem principal do filme, é um sujeito que se dá conta de que o mundo em que vive parece uma ilusão.

⁶ Sobre um lugar inacessível a não pertencentes, Berriel (2006) está referenciando Utopia como a ilha proposta por Morus (2011, p.69), que foi organizada para evitar a entrada de estrangeiros: “os utopianos construíram uma fortaleza, defendida por uma boa guarnição [...] Unicamente os nativos conhecem as passagens navegáveis e por esse justo motivo ninguém pode entrar no estrito sem ser guiado por um piloto utopiano”. Guarda-se, assim, exclusividade da ilha aos utopianos, aos outros que pertencem à perfeição que é “A Ilha”.

⁷ Há uma infinidade de narrativas de super-heróis em que se propõe um mundo utópico depois da intervenção de um herói. Alguns casos são os filmes de super-heróis das empresas Marvel e DC, que estouraram todos os recordes de bilheteria nos cinemas com filmes como Guerra Infinita 2018, Os Vingadores (2012) por exemplo. Em todos esses filmes, a humanidade é salva pelas mãos do herói. A nova sociedade, salva pelo herói, é feliz e totalmente diferente daquela de antes de sua intervenção, que faz justiça com as próprias mãos. Mas nos exemplos o herói é alguém que vem como o salvador, um messias que brota da indústria cultural, forjado pelas máquinas de entretenimento.

Sua desconfiança diante das “verdades” que o cercavam fez com que Neo escolhesse lutar para descobrir a verdade que este mundo ilusório escondia. Assim, no decorrer da trama – e por meio de uma pílula vermelha fornecida a ele por quem já sabia da verdade sobre o mundo – Neo descobre que o mundo que habitava era uma “realidade” virtual, em que consciências aprisionadas viviam uma experiência artificial de consumo, e a realidade desoladora e “verdadeira” do mundo seria muito pior: humanos eram enclausurados em incubadoras para servirem de energia para as máquinas. A utopia aqui não é um lugar feliz, mas é um lugar totalmente outro. Assim, nota-se como a utopia está no outro lado da trama, no lado da pílula ingerida: há um outro mundo situado na total alteridade, que dá respostas, mesmo que desoladoras para todas as questões do sujeito em busca da verdade. Žižek mostra que a alegoria da caverna de Platão está na matrix construída pelas máquinas como uma ilusão fabricada para sujeitos serem impedidos de olhar para outra realidade a não ser aquela que lhes é entregue por quem os aprisiona: “*Matrix* não repetiria exatamente o dispositivo da caverna (seres humanos comuns mantidos prisioneiros, atados firmemente a seus assentos e compelidos a assistir à sombria performance da – aquela que eles consideram erradamente ser – a realidade)?” (ŽIŽEK, 2009, p. 152).

E, seguindo com suas indagações, Žižek (2009, p.152) estabelece um paralelo interessante entre a narrativa de *Matrix* e a questão frankfurtiana, situando o filme na “metáfora do Capital que coloniza a cultura e a subjetividade”. Em *Matrix*, todos que estão vivendo no mundo de consumo estão, na verdade, vivendo em simulacros, em referência direta ao livro *Simulacros e Simulações* de Baudrillard, que aparece em uma das cenas do filme como um livro falso em que Neo guarda seus trabalhos de programação digital. Assim, a matrix do filme aparece como “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104): as redomas dentro das quais os corpos estão aprisionados são justamente a caverna colonizadora da cultura para consumo, que não admitiria a produção de nenhuma imagem que não fosse controlada por seus agentes.

Dessa forma, *Matrix* se enquadra numa narrativa que estaria na utopia, mas já no limite da modernidade e batendo na porta tanto do século XXI como na porta da contemporaneidade distópica: seu lugar outro, sua alteridade não é mais perfeita nem idealizada como desenvolvimento e progresso. O mito do progresso cai, pois *Matrix* nos mostra que só estando dentro da matrix que se poderia estar em concordância com a cultura que passa pela aprovação do mercado. O fora da matrix, no filme, é simplesmente assustador: é desértico, vazio, destruído, onde a alteridade está muito distante da ilha de Utopia. Ela não é mais a alteridade perfeita, ela é assustadora. Porém, ela ainda é “real” (ŽIŽEK, 2008), e totalmente

outra, absolutamente paradigmática, utópica. Assim, ainda há utopia: há a possibilidade de se viver um “real”, um lugar onde se pode ser livre.

No filme, a ruptura com a realidade que mostra a outra realidade utópica, pode ganhar mais força ao pensarmos sobre o papel das pílulas vermelha e azul presentes na narrativa. No filme, dentre os escolhidos, aqueles que optam por tomar a pílula vermelha, seriam capazes de perceber o mundo do lado de fora, como ele realmente é e acessível somente aos novos membros desse mundo. Assim, os que escolhem a pílula vermelha seriam comparados a filósofos que se emancipam do simulacro; filósofos que conseguem ir além da “ideologia dominante”⁸, furando-a e finalmente conseguindo chegar à “Verdade” sobre o mundo, desmistificando o mito, o mito da caverna, o mito do colonizador. Mesmo que essa “verdade” seja desoladora como a de *Matrix*, o herói Neo escolhe vê-la, se libertando de todas as ilusões do mundo capitalista, e acaba se tornando o grande redentor, como já profetizado no filme, que vai conseguir libertar os prisioneiros da caverna virtual e trazê-los para a luta.

É importante salientar o papel de Neo e também o da pílula vermelha na narrativa. Neo tem uma escolha, que é a busca racional iluminista pela verdade. Ele poderia tanto tomar a pílula azul, que faria com que ele voltasse à alienação do capital, quanto a pílula vermelha, a porta de toda a sabedoria sobre a verdade, que é a que ele escolhe. Ou seja, no caso de *Matrix*, uma pílula vermelha representa a porta de saída das redes de controle do capital, indica o caminho para fora das barreiras construídas digitalmente que leva o sujeito a um lugar em que há algo que a indústria não quer que seus consumidores saibam que existe. Haveria, portanto, um lugar fora do mundo da cultura industrializada, algo que a lógica do capital não consegue abarcar porque um redentor e um grupo de resistência não permitem que essa apropriação seja feita. O delírio em *Matrix* é estabelecido pelas máquinas que colonizaram o ser humano pela via de um mundo virtual tão bem construído que sua qualidade de “verdade”

⁸ A ideologia que aqui se pensa está nas bases do conceito marxista, que seria uma ilusão que desconsidera a materialidade “real” do ser humano e o leva a uma consciência idealista, desprovida da história do próprio corpo do sujeito, mascarando as realidades sobre as classes e as presenças dos corpos dos sujeitos em suas realidades espaciais. Estar livre da ideologia não é estar desprovido de nenhuma forma imaginária, mas sim ser apreendido “no seu processo de desenvolvimento real em condições determinadas, desenvolvimento este que é visível empiricamente” (MARX, ENGELS, 1999, p. 22). Assim, para Marx e Engels, as bases da ideologia tanto estão na coleção de “fatos sem vida”, ou seja, uma historicidade que filósofos empiristas defendem, mas que ainda fomentam uma abstração “na ação imaginária de sujeitos imaginários, como a apresentam os idealistas”. (Idem, p. 22). Portanto, o que é representado em *Matrix* é um Neo que foge da armadilha ideológica idealista do sujeito condicionado ao natural e também da armadilha empirista de homem individualizado como fruto de seu meio: Neo parte para uma apreensão coletiva da “realidade” que o cerca, a partir de suas possíveis condições de vida e da percepção das lutas de classes, os humanos e as máquinas, que a matrix tenta esconder.

seria (quase) inquestionável, e somente uma pílula é capaz de fazer com que o ser humano seja capaz de alterar sua consciência em favor da realidade.

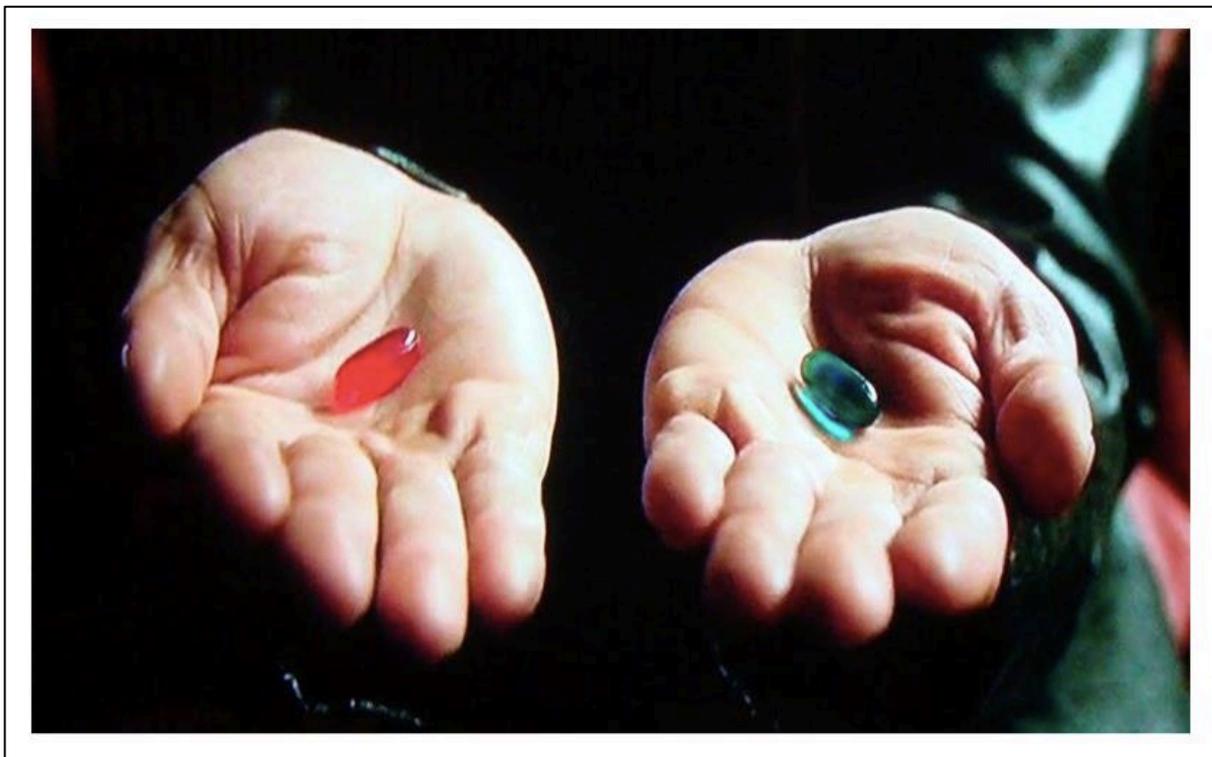


Figura 1 - Cena do filme *Matrix*, em que o personagem Morfeu oferece as pílulas azul e vermelha a Neo.

Fonte: *Matrix*, filme de Lana Wachowski e Lilly Wachowski (1999). Acesso em: 20 de Out de 2019.

É pertinente voltar aos autores estudiosos da utopia como discurso político e narrativo e entender como a utopia parece ligada ao socialismo e aos interesses do desenvolvimento social, mas que, aqui defendido, acaba se tornando uma ferramenta discursiva a favor do capital. Esse questionamento sobre a relação entre a utopia e o socialismo é “[...] desde logo o mais complexo, mas também o mais notável de todos”⁹ (BACZKO, 1999, p.73), e trata da relação entre socialismo utópico e socialismo científico, em que parece haver discordância entre teóricos do campo.

Para Berriel (2006), Marx e Engels eram os mais utópicos dos utópicos ao marcarem a Revolução como uma condição absoluta para a mudança da ordem social e, independente de seus discursos a respeito do socialismo científico que tornaria o socialismo utópico um discurso superado, nada teriam feito para inibir tanto a criação da utopia como a realização da mesma, que se transformaria, no fim da própria utopia. Berriel destrincha seu

⁹ Tradução livre do original: “[...] desde luego el más complejo pero también el más notable de todos”

pensamento, atrelando a distopia à morte da utopia, assim como associa a utopia de Marx e Engels à Revolução Russa:

Existiram dois momentos centrais da História marcados pela intolerância, e que possivelmente forneceram os elementos fundantes da distopia; foram duas conjunções sociais frágeis, instáveis, defensivas – apesar da aparência em contrário: a Igreja Católica tridentina e o Estado Soviético. Essas instituições, no seu processo afirmativo, criaram a ilusão de serem perfeitas por não poderem suportar a dissensão – o que efetivamente poderia destruí-las. A ilusão de serem formas perfeitas, utopias já realizadas, gerou, ainda que involuntariamente, o material que será formalizado na distopia (BERRIEL, 2006, p. 4).

Há que se considerar a fala de Berriel no que tange à comparação da Revolução Russa com o socialismo utópico. Primeiro, é importante entender que o socialismo científico proporcionou ferramentas para a materialização de ideias abstratas propostas pelos ideais socialistas. Mas quando se trata de socialismo científico, antes de pensar nas revoluções políticas organizadas e seus resultados, é importante lembrar que a contribuição científica de Engels e Marx se dá no materialismo histórico. Engels (1999) trata de uma ciência filosófica presente na modernidade que questiona os dilemas cartesianos de matéria e anti-matéria, se aproximando da concepção hegeliana de coisa em si, a respeito da materialidade do pensamento. Assim, Engels se utiliza do debate filosófico científico para promover uma abordagem sobre a história como materialidade em si, o que afastaria o discurso socialista do ficcional e o aproximaria da história da luta de classes, como o trabalho de um agnóstico que, ao se distanciar da fé religiosa, se aproximaria do discurso científico. Ele explica que,

[...] na medida em que sabe algo, o agnóstico é materialista; fora dos confins de sua ciência, nos campos que não domina, traduz sua ignorância para o grego, chamando-a agnosticismo. [...] assim, confio em que a “respeitabilidade” britânica, que em alemão se chama filisteísmo, não se aborrecerá demasiado porque empregue em inglês, como em tantos outros idiomas, o nome de “materialismo histórico” para designar essa concepção dos roteiros da história universal que vê a causa final e a causa propulsora decisiva de todos os acontecimentos históricos importantes no desenvolvimento econômico da sociedade, nas transformações do modo de produção e de troca, na consequente divisão da sociedade em diferentes classes e nas lutas dessas classes entre si (ENGELS, 1999, p. 28-29).

No entanto, ao invés de colar o socialismo científico no socialismo utópico e atribuir a ele a decadência da revolução – e com isso da utopia – autores como Chauí atribuem à utopia como ato político a base ficcional que pode ou não ser desenvolvida pela ciência. Ela afirma que a ciência do socialismo, que investiga a materialidade da história da luta de classes, dá a oportunidade de passar do discurso afetivo próprio do socialismo utópico para o discurso racional que analisa os modos de produção capitalistas, determinados pela propriedade privada dos modos de produção. Assim, entendendo sua inspiração para investigação científica na

utopia ficcional, o que associa o socialismo utópico ao socialismo científico seria a prefiguração da ciência na ficção. Chauí (2008, p. 11) afirma: “assim da alquimia se passou à química e da astrologia à astronomia, assim também é possível passar do socialismo utópico ao socialismo científico”, ou seja, o marxismo valoriza a utopia como caráter de antecipação de um saber, mas não se pode atribuir as mesmas configurações totalitárias e idealistas presentes no socialismo utópico ao projeto de socialismo científico (marxismo) de Marx.

Isso significa que dar ao socialismo científico a responsabilidade da concretização e destruição da utopia está mais para nostalgia do que para o entendimento de Engels no que tange ao socialismo científico em si, uma vez que a utopia supostamente concretizada – e defendida pela via da democracia por Berriol – tem como gramática as mesmas bases do capitalismo, como a suposta fraternidade, a democracia demagoga e o princípio da igualdade via esclarecimento, o que é alertado por Engels desde o início de seus escritos a respeito do socialismo científico ao tocar no ponto da revolução burguesa:

Por isso, na ideia de Saint-Simon, o antagonismo entre o terceiro estado e os estados privilegiados da sociedade tomou a forma de um antagonismo entre “trabalhadores” e “ociosos”. Os “ociosos” eram não só os antigos privilegiados, mas todos aqueles que viviam de suas rendas, sem intervir na produção nem no comércio. No conceito de “trabalhadores” não entravam somente os operários assalariados, mas também os fabricantes, os comerciantes e os banqueiros. (ENGELS, 1999, p. 66).

Assim, defende-se a apropriação do discurso utópico pelo capital no momento em que a utopia, como narrativa, é representada pela indústria cultural nos meios de comunicação de massa. Enquanto a proximidade entre a utopia e o discurso socialista vem de uma inspiração na transformação social que se daria no esclarecimento da classe proletária de sua alienação aos modos de reprodução do capital. A consideração feita por Engels era de que o discurso da Revolução Francesa de fraternidade, igualdade e liberdade como um novo paradigma faz da utopia da Revolução um discurso que, na realidade, serve à revolução burguesa, uma vez que é apropriado somente por parte da burguesia que desejava o fim do poder monárquico, sem necessariamente enquadrar na revolução a causa dos trabalhadores. Em outras palavras, para Engels (1999), o discurso revolucionário proposto pela revolução francesa pouco fez além de trazer o poder para o burguês, que alinha o discurso da igualdade e fraternidade à concorrência e ao capital.

A fraternidade do lema revolucionário tomou corpo nas deslealdades e na inveja da luta de concorrência. A opressão violenta cedeu lugar à corrupção, e a espada, como principal alavanca do poder social, foi substituída pelo dinheiro. [...] numa palavra, comparadas com as brilhantes promessas dos pensadores, as instituições sociais e

políticas instauradas pelo “triunfo da razão” redundaram em tristes e decepcionantes caricaturas (ENGELS, 1999, p. 63).

Quando a tecnologia passa a ser a produtora cultural, tem-se um valor de exposição do produto que, como afirma Walter Benjamin (2012), traz mais possibilidades do fazer arte e estar próximo da arte por parte do proletariado. Em outras palavras, é como a explicação de Buck-Morss (2018) a respeito do sonho coletivo de Benjamin: “[...] o termo [mundo de sonho] reconhece a inerente transitoriedade da vida moderna: as condições em constantes mudanças colocam em perigo a cultura tradicional num sentido positivo, pois a mudança constante traz a esperança de que o futuro possa ser melhor” (BUCK-MORSS, 2018, p. 16). Porém, essa possibilidade que Benjamin prevê ainda não parece ter sido realizada. Em vez de uma emancipação das classes trabalhadoras e do esclarecimento das massas, a exposição pela técnica de reprodução acaba por ainda conseguir fazer o papel de corte e montagem – típico de seu movimento maquínico, de maneira a montar a mesma história a partir daquilo que é “mostrável”, como Adorno e Horkheimer explicam em seu prognóstico sobre a indústria cultural.

O potencial democrático da reproduzibilidade enunciado por Walter Benjamin, portanto, não se concretiza como uma redenção. Pelo contrário, ainda de acordo com Susan Buck-Morss (2018), o que se tem é uma reviravolta capitalista, uma vez que o que mantém o sentimento utópico do mundo socialista é também a chave para o desenvolvimento do neoliberalismo, que é o desenvolvimento industrial que tem como patrocinador a soberania do capital:

Mas os mundos de sonho se tornam perigosos quando a sua enorme energia é usada instrumentalmente pelas estruturas de poder, mobilizada como um instrumento de força que se volta contra as próprias massas que deveriam ser beneficiadas. Se o potencial sonhado para a transformação social permanece não realizado, ele pode ensinar às gerações futuras que a história as traiu. E, de fato, os mais inspiradores projetos de utopias de massas – a soberania de massas, a cultura de massas – deixaram na sua esteira uma história de desastres. O sonho da soberania de massas levou a guerras mundiais baseadas no nacionalismo e ao terror revolucionário. O sonho da abundância industrial possibilitou a construção de sistemas globais que exploram tanto o trabalho humano quanto o meio ambiente natural. O sonho da cultura para as massas criou todo um conjunto de efeitos fantasmagóricos que estetizam a violência da modernidade e anestesiam as suas vítimas (BUCK-MORSS, 2018, p. 16).

E assim, o que resta ao contemporâneo seria, talvez, um potencial crítico, um olhar que percebe como a produção da indústria cultural foi capaz de apagar as condições históricas de “esmagamento” das massas (JULIANO, 2003).

É nessa mesma perspectiva que Adorno e Horkheimer (1985), no auge de sua crítica, desmascaram a busca pela verdade científica e tecnológica atribuída ao esclarecimento, anunciando que a verdade da ciência vem para instituir poder ao capital. Seu texto “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” pode ser considerado um dos principais pontos de partida quando se fala sobre indústria cultural e suas possíveis intersecções sociais. O próprio nome do texto já demonstra as intenções dos autores: põe em cheque o termo esclarecimento, tema do iluminismo e promessa contra a opressão. Usado por Kant para estabelecer o iluminismo e, principalmente a razão, o esclarecimento seria aquilo que emancipa o ser humano diante de sua “minoridade”, ou das mitologias, das ideologias e do poder de um Outro, muitas vezes encarnado como a Igreja, o Estado e, também no caso de Kant, os dogmas monárquicos. Adorno e Horkheimer percebem o quão ambíguo o termo esclarecimento pode ser no momento em que ele mesmo é usado como forma de dominação humana (ADORNO, HORKHEIMER, 1985). Nesse sentido, o conceito de esclarecimento menos teria a ver com um ato político ou emancipatório do que com um instrumento de mistificação. Relacionado ao progresso e à ciência, o esclarecimento estaria de mãos dadas com os discursos dogmáticos que, em nome da ciência e da técnica, acabam por desconsiderar implicações morais do conhecimento e que, portanto, são discursos praticantes da dominação social. Assim, o esclarecimento se coloca como ferramenta de poder nas mãos daqueles que patrocinam o saber: “do mesmo modo que [o saber] está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários, não importa sua origem” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 18). O esclarecimento pressupõe um domínio do saber, da verdade, e, conseqüentemente, seu uso e sua distribuição.

Trazendo a compreensão de esclarecimento para a indústria cultural, Adorno e Horkheimer chamam a atenção para esse saber e poder que estão nas mãos das grandes corporações produtoras de entretenimento via meios de comunicação de massa. O conhecimento técnico e a triagem do que é ou não é dito nos meios de massa – cinema, rádio, revista, televisão – são conseqüências desse esclarecimento, que domina os modos de fazer e a distribuição da chamada “verdade”. Assim, atribuem o sucesso da indústria cultural menos à sua capacidade técnica de produzir entretenimento do que ao poder que essas grandes corporações podem exercer na dominação de uma sociedade que se volta cada vez mais ao consumo:

[...] 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 a 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. Isso, porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 100).

Na narrativa audiovisual *Matrix*, percebe-se que a realidade proporcionada pela programação do mundo virtual no filme é bem construída a ponto de virar a única gramática possível para os membros da comunidade virtual, que é, no caso, toda a humanidade, o que é muito próprio de uma perspectiva sobre a modernidade, em relação à busca por uma verdade paradigmática capaz de dar conta dos questionamentos do mundo – uma utopia. E isso se aproxima da tarefa que Adorno e Horkheimer dizem ter os meios de comunicação de massa na sociedade moderna:

a compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e o diretores tem de produzir como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em seu idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve à verdade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 106).

É possível, ainda, afirmar que a busca pela verdade ou por uma solução perfeita como resposta aos questionamentos do mundo nas narrativas utópicas está relacionada com o papel dado por Adorno e Horkheimer ao artista. Eles e Arendt (2013), ao criticarem a cultura massificada, acreditam na arte como redentora do mundo, pois veem o artista como aquele que não se rende às exigências da mercadoria capitalista, estas que assolariam a sociedade de massas, justamente porque a arte não carrega nenhuma utilidade em sua existência, e porque existe apesar de qualquer ordem social. Arendt afirma que somente o artista, aquele da arte de vanguarda, consegue estar fora da indústria cultural. “O derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista” (ARENDR, 2013, p. 252), o que significa que somente a produção artística poderia trazer à cultura o que realmente lhe pertence a partir de sua característica mais importante, que é a de “apoderar-se do leitor ou espectador, comovendo-o durante os séculos” (ARENDR, 2013, p.255). Numa sociedade de consumo, em que os bens culturais são tratados como qualquer outro produto, seria atribuído o título de arte somente àquilo que permanece ao longo dos anos ainda capaz de gerar a fruição e a comoção do espectador. E por isso imputaria ao artista esse lugar do lado de fora da mercadorização do mundo: o artista não seguiria a lógica de produção atravessada pelo capital; ele está fora do sistema e possui a resposta para a mudança social. Essas considerações de Arendt parecem

apresentar uma imagem utópica do artista, uma espécie de redentor entre todas as outras produções culturais.

Se, por um lado, as críticas de Adorno e Horkheimer a respeito da produção da indústria cultural carregam um grande pessimismo quanto à cultura produzida pela indústria tipicamente estabelecida por um olhar paradigmático frente às estruturas sociais do século XX, por outro lado, suas críticas trazem uma posição de que haveria uma “esperança” de que a “verdade” sobre a cultura estaria nas mãos do artista, ou seja, um outro paradigma, uma saída que explicaria o mundo e sua estrutura sob um novo olhar, o olhar não degradado pela indústria – uma utopia. No caso do filme *Matrix*, não seria Neo, dentro da indústria do audiovisual, o artista das considerações de Adorno e Horkheimer? Percebendo que o mundo não é real e estando farto da sociedade pautada no consumo, Neo sai em busca da grande realidade que foi apagada ou escondida pela manta ilusória da realidade artificial. Somente algum iluminado, um artista, um redentor, seria o escolhido para ver o que a indústria cultural não permite que seja visto.

O problema dessa estrutura crítica frankfurtiana ao olhar para as produções cinematográficas que utilizam a utopia como gênero narrativo – e que se propõe a falar de uma revolução contra o capital, é que ela está na mesma perspectiva de Morus no livro *Utopia*, tentando identificar numa alteridade perfeita o esclarecimento e a mudança social. Pensa-se, por exemplo, como Morus atribui a Utopos o lugar de grande visionário de toda a utopia, assim como a Rafael o lugar de messias, do viajante que traz as boas novas da revolução e existência de um mundo totalmente novo, detentor de todas as respostas para o mundo assolado pela monarquia europeia e pelas guerras, pela fome e pelo roubo.

A questão que pauta as produções utópicas é que as soluções que elas promovem para mudanças sociais pressupõem um lugar perfeito a ser alcançado, que parece menos com uma revolução coletiva do que com uma adaptação das estruturas já presentes no capitalismo. Williams afirma que

uma tecnologia, quando alcançada, pode ser vista como uma propriedade humana geral, uma extensão da capacidade humana geral. Mas todas as tecnologias foram desenvolvidas e melhoradas para ajudar nas práticas humanas conhecidas ou nas práticas previstas e desejadas. Esse elemento de intenção é fundamental, mas não exclusivo (WILLIAMS, 2016, p. 138).

Nesse sentido, entende-se que a utopia, como narrativa, é facilmente tratada pelo capitalismo: dotada da tecnologia que funciona a seu favor, as elites produtoras da cultura industrial possuem um trato muito mais fácil com o processo já citado com Arendt de

esvaziamento do objeto cultural, o que faria de qualquer utopia uma narrativa heróica intangível e fácil de digerir para a população. Ou seja: a utopia que vem como uma alternativa ao capitalismo é de mais fácil trato para a burguesia produtora de cultura industrializada do que para um socialismo que dá conta de uma revolução.

Para além de uma semelhança com o socialismo proposto por Marx e Engels, que se inspiram pelo discurso utópico para chegar a modos de análise econômica que permitem perceber a opressão da classe operária, a utopia possui elementos proveitosos para as narrativas heróicas do século XX que, altamente organizada via sociedade de massas e produção em escala industrial da cultura, apaga qualquer tipo de elemento subversivo das inspirações utópicas do passado, num movimento que Arendt (2013) percebe como destruição da cultura, pois para atender a rápida produção de objetos culturais, a indústria se utiliza rapidamente da cultura passada e presente, modifica a mesma para que se torne entretenimento e a disponibiliza para o rápido e digestivo consumo (ARENDRT, 2013, p. 259). Para Arendt, o esvaziamento se dá pela rápida demanda do espectador.

A cultura de massas passa a existir quando a sociedade de massas se apodera dos objetos culturais, e o perigo é de que o processo vital da sociedade (que como todos os processos biológicos arrasta insaciavelmente tudo que é disponível para o ciclo de seu metabolismo) venha literalmente a consumir os objetos culturais, que os coma e destrua. Não estou me referindo, é óbvio, à distribuição em massa. Quando livros ou quadros em forma de reprodução são lançados no mercado a baixo preço e atingem altas vendas, isso não afeta a natureza dos objetos em questão. Mas sua natureza é afetada quando estes mesmos objetos são modificados – reescritos, condensados, resumidos (*digested*), reduzidos a *kitsch* na reprodução ou na adaptação para o cinema. Isso não significa que a cultura se difunda para as massas, mas que a cultura é destruída para produzir entretenimento. (ARENDRT, 2013, p.260)

A utopia como criadora de um não-lugar e da felicidade alcançável com mudança redentora na história é uma possível leitura, ou talvez a possibilidade de leitura diante do cenário social em que viviam Arendt, Adorno, Horkheimer e Benjamin. Sem dúvida, o sentido que Adorno e Horkheimer dão ao termo indústria cultural pode ser considerado datado em vista de seu contexto histórico: os autores conceberam o termo como uma crítica à autodenominada indústria cinematográfica e seu *know-how*, sua grandiosidade diante das condições de produções culturais para meios de comunicação de massa, cujos donos – grandes corporações – são ainda as mesmas nos anos de hoje.

A tentativa de crítica cultural para lutar contra esses grandiosos conglomerados faz sentido pelo próprio momento em que a escola de Frankfurt tece suas análises sociais: suas críticas foram realizadas na década de 40, cujo ápice é a vida industrial e a indústria do entretenimento cinematográfico está à todo vapor. E nesse momento da história, os objetos

industriais excluíaam boa parte da produção cultural que existia no mundo: o folclore, as danças locais, a arte como expressão política e estética, por exemplo. Isso significa que ainda havia algo que tinha ficado “de fora” da indústria cultural que não tinha sido apropriado pelos processos capitalistas de ganho com objetos culturais. E para os estudiosos e críticos, estava ali a possibilidade de exercer uma crítica sobre aquilo que estava sendo feito pela indústria cultural. Ou seja, era possível pensar em formas de produzir uma sociedade “perfeita” e outra que excluísse os produtos da indústria cultural e prevalecesse um senso diferente do que se chamaria de cultura. No caso, o mundo seria construído de maneira totalmente alternativa, em que os objetos culturais produzidos para puro entretenimento e esvaziados de suas importâncias históricas e sociais não teriam lugar; e o que teria nesse lugar feliz seria a cultura dentro de suas materialidades históricas, pertencente a seus tempos e devidamente digna de sua presença social e histórica. Essa era a quimera da crítica moderna: cria-se um mundo cultural emancipado da dominação cultural.

Porém, por mais que a utopia seja considerada um lugar em que a imaginação cria um espaço para fora das dominações culturais pelos meios da indústria cultural, o imaginário só consegue alcançar uma criação dentro daquilo que se é possível imaginar. A quimera, ou melhor, a utopia que se toma como base para a criação de ideias revolucionárias do mundo moderno parte do princípio de que há um lugar cultural, político e social que não está abarcado pelo capital e pela lógica capitalista. No entanto, essa possibilidade de pensar criticamente num mundo fora da lógica capitalista está cada vez mais distante do imaginário social, principalmente se levamos em conta os caminhos recentes criados pela indústria cultural e do entretenimento.

Nesse caso, é preciso se atentar para várias mudanças relevantes no mundo contemporâneo. Um deles, por exemplo, é que hoje a sociedade do espetáculo conta tanto com as mesmas corporações produtoras de entretenimento para meios de comunicação de massa como com novos meios de comunicação, como o *streaming* pela internet e os serviços de televisão *ondemand* – que permite, dentro do espetáculo, certa produção de conteúdo que não exatamente obedece às mesmas “regras de aprovação da indústria cultural” que Adorno e Horkheimer enunciam. Mas, ao mesmo tempo, é importante não cair na armadilha do capital: os serviços *ondemand*, ou, como são mais comumente chamados, serviços de *streaming*, são serviços cujos donos hoje são tão influentes financeiramente quanto os grandes estúdios de cinema e televisão de Hollywood.

Porém, mesmo sendo grandes corporações que gerenciam um capital imenso no campo das produções cinematográficas, os serviços, como Netflix, Hulu e Amazon, parecem

seguir uma lógica de produção de objetos culturais ainda mais abrangente do que as existentes no século XX. Em outras palavras, há uma abertura maior sobre os temas das narrativas audiovisuais presentes no mercado cinematográfico e televisivo, muito em função da ascensão dessas empresas, no sentido de proporcionar a seus consumidores objetos com gêneros mais variados de filmes e séries, alguns considerados até mais híbridos, no sentido de que não se consegue encaixar um audiovisual dentro de um gênero audiovisual específico, como drama ou comédia, por exemplo.

Pensando, por exemplo, na situação da indústria cinematográfica e de entretenimento dos anos 40 como únicas produtoras de cinema (pois eram as que teriam capital para investir nesse setor), o que é dito e o que não é dito seria controlado apenas por esses meios de comunicação de massa, influenciando a lógica cultural da maneira percebida por Adorno. Porém, se se leva em consideração o momento atual da indústria cultural, percebe-se que há diferenças em seu funcionamento: suas ferramentas tecnológicas são/estão além de uma lógica industrial, pertencendo a um fenômeno tecnológico pós-industrial e focado na informação. Então, ao mesmo tempo em que se percebe um aumento crescente das mesmas produtoras de entretenimento dos anos 40, inclusive a ver pelo número considerável de narrativas utópicas e que seguem perfeitamente as sequências narrativas de jornada do herói, como os filmes que saem das histórias americanas em quadrinhos da Marvel e da DC, percebe-se também um aumento do consumo de cinema mais “alternativo”, de filmes de ficção elaborados e financiados por fãs de sagas seriadas, fóruns de debate sobre uma ou outra narrativa seriada. Também, a partir do acesso a diferentes fontes de informação, o sujeito possui mais variedade de “verdades” e “histórias” do mundo em que vive, podendo relativizar os discursos produzidos pelos meios de comunicação de massa. O que se tem, dentro da lógica do capitalismo tardio, é uma nova maneira de pensar sobre o social e sobre a cultura a partir de mudanças significativas nos modos de fazer da máquina nesse momento pós-industrial.

É por esse motivo que se deve pensar em como narrativas distópicas, tanto produzidas na literatura e no cinema na segunda metade do século XX quanto as produzidas no século XXI ganham tanta repercussão na contemporaneidade. Além disso, pensa-se em como essas narrativas propostas pelas novas formas de produção cultural no mundo ganham estéticas e potenciais críticos que talvez não consigam mais ser lidos pela via frankfurtiana. Uma das apostas é pensar que o cenário mais abrangente que justifica o aumento da produção e consumo de narrativas distópicas se dá justamente pelo alargamento da apropriação realizada pelo capital das propostas críticas e ideológicas da justiça social. Arendt explica o processo de esvaziamento da história cultural dos objetos transformados por entretenimento. Nesse sentido, a utopia que

antes era um potencial crítico para a análise da sociedade moderna acaba por se tornar produto de entretenimento para as “massas” em forma de filmes hollywoodianos, em forma de literatura realizada por autores que antes eram considerados grandes pensadores da sociedade e, com o tempo, são vendidos como produtores de ficção. O mesmo poderia acontecer com a distopia.

2.2 DISTOPIA COMO CRÍTICA CULTURAL CONTEMPORÂNEA?

Aconteceu até mesmo de as palavras mais sombrias não
serem as palavras do desaparecimento absoluto, mas as
de uma sobrevivência *apesar de tudo*, quando escritas do
fundo do inferno
(DIDI-HUBERMANN, 2011, p.131).

O conceito de indústria cultural deve ser revisitado e estudado no momento em que há, na própria indústria, um movimento narrativo que parece trazer novos contornos para o que Adorno e Horkheimer abordam em relação à subjetividade, que estaria sob ameaça de ser atravessada totalmente pela indústria cultural. A indústria faria lugar no imaginário desse sujeito, no sentido de Kant. Adorno e Horkheimer (1985, p.104) explicam essa lógica:

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. [...] Na alma deveria atuar um mecanismo secreto, destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo hoje está decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores de dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar da racionalização, essa tendência é transformada em sua passagem pelas agências do capital de modo a aparecer como sábio designo dessas agências. Para o consumidor não há mais nada a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção da indústria cultural.

Levando em consideração que no esquematismo kantiano citado pelos autores o imaginário seria a faculdade de organização das sensibilidades (intuição) em categorias (entendimento), o mundo seria acessível a partir do esquema criado pela imaginação para que o sujeito possa entender e perceber o mundo. Sua subjetividade dependeria, portanto, das organizações dessas sensibilidades em categorias, organizadas pelo imaginário. Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural passa a ocupar o lugar da faculdade do sujeito de imaginar, uma vez que ela está sempre organizando previamente o que pode e o que não pode ser percebido. Assim, a indústria cultural organizaria esse imaginário, fazendo com que a

capacidade imaginária do sujeito esteja sempre dominada. É nessa perspectiva que se considera aqui que a utopia se transforma, saindo de inspiração para novos caminhos políticos e chegando a narrativas hollywoodianas de heróis e vilões, pois os imaginários, quando organizados pela indústria, acabam por funcionar somente de uma maneira, aquela no formato da máquina.

Diante disso, caberia dizer que, na indústria cultural, todos os processos possíveis e imaginários de produção de cultura seriam transferidos de um sistema de um determinado grupo para um sistema maquinal, de maneira que “o mundo inteiro é obrigado a passar pela indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.104). Esse “mundo inteiro” é tanto a totalidade de objetos culturais produzidos como também a imaginação do sujeito atravessada pela indústria sobre o mundo inteiro, que o perceberia unicamente a partir da organização imaginária promovida pela indústria. Os produtos culturais, que são mais próximos da realidade quanto o possível para que o sujeito não veja as diferenças¹⁰, acabam por ser a forma de cognição do sujeito pela qual ele entende e percebe o mundo ao seu redor, na visão adorniana.

Esse esquema, como antes dito, pode muito bem ser pensado quando Adorno e Horkheimer inauguram seu texto sobre a indústria cultural: como formas dominantes de produção de conteúdo, os meios de comunicação de massa permitiriam a produção cultural a partir de grandes corporações industriais que controlam essa produção. Mas será que não é possível propor um novo pensar nos momentos culturais de hoje? Com a expressão máxima do capitalismo tardio, novas formas de produção cultural são possíveis a partir de novos serviços que não necessariamente precisam de orçamentos milionários para criação e produção de audiovisuais. A ascensão do cinema independente e dos canais de vídeos em plataformas *online* demonstram que há muitos discursos que podem estar sendo debatidos em outros canais que não somente aqueles que Adorno e Horkheimer consideraram à época do ensaio sobre a indústria cultural, pois essas novas formas são de um tempo que não o dos autores.

Assim, entende-se que os discursos que hoje aparecem, por mais que ainda sigam uma lógica industrial, também são produzidos por uma tecnologia muito diferente, que muitas vezes escapa da lógica das grandes indústrias. A questão é bastante complexa. Por um lado, o advento tecnológico apresenta um modelo ainda mais perverso, porque onipresente, de capitalismo; por outro, permite a visibilidade de outros discursos. Fala-se aqui do Capitalismo Cognitivo, que Ivana Bentes explicita como um capital pautado na produção cultural, de

¹⁰ “Quanto maior a perfeição com que suas técnicas (as da indústria cultural) duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre filme” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.104).

maneira que a *commodity* (mercadoria) deixa ser organizada a partir da cultura, mas é, em si, a própria cultura e a estética. Assim, quando a produção cultural e a estética são a mercadoria que rege o desenvolvimento econômico, a cultura e a estética precisam ser cambiantes, múltiplas e perecíveis, sendo elas as produtoras da subjetividade perecível:

O capitalismo midiático, cultural ou capitalismo estético é produtor e potencializador de mudanças subjetivas e tem que gerir bens altamente perecíveis, a informação, a notícia, mas também bens simbólicos e imateriais altamente valorizados, como a expressão e a produção estética. No eterno presente das mediações e interfaces, o amador e o artista universais surgem como modelos de uma subjetividade pós-industrial, numa hipertrofia do campo da produção estética na esfera da Comunicação (BENTES, 2007, p.02).

Nessa lógica, preocupadas com as produções das novas tecnologias, o que as produções dos meios de comunicação de massa precisam fazer para manter seus orçamentos e seus públicos é, como avisa Pelbart, reinventar suas produções a partir das novas dobras da subjetividade e suas novas resistências, estratégias e linhas de fuga (PELBART, 2000, p. 14).

O que está em debate aqui é a forma como essas narrativas produzidas em audiovisual, que se tornaram grandes sucessos de audiência no mundo e no Brasil, são expressões de gêneros narrativos que não existiam no audiovisual e aparecem para o público via *streaming*, serviço de distribuição altamente tecnológica. E, nesse sentido, quando as narrativas distópicas se iniciam de maneira alternativa à grande mídia televisiva, e se tornam um grande sucesso, elas são rapidamente compradas pelas grandes distribuidoras. *Black Mirror*, por exemplo, entrou no Brasil via pirataria e foi logo absorvida pela Netflix, milionário serviço de *streaming* mundial. *The Handmaid's Tale*, iniciada no serviço Hulu de *streaming*, também foi distribuída no Brasil via pirataria e logo foi absorvida para ser distribuída pela Globo Play no Brasil, ganhando espaço na TV aberta na Globo em 2019.

Isso demanda uma revisão da dominação proposta nas teorias de Adorno e Horkheimer, que ainda são contemporâneas no aspecto do imaginário maquinizado, mas que precisam ser repensadas quando as teorias acreditam numa lógica de esperança, típica dos gêneros utópicos, em que se atribui somente ao artista o papel da emancipação, ou pelo menos a presença de um vencedor para que uma “esperança” ou emancipação possa ser estudada. Nesse sentido, é necessário pensar em autores que cogitam não uma emancipação e um esclarecimento, mas uma enunciação, mesmo que efêmera, da potência da sobrevivência da subjetividade, apesar dos jogos de dominação.

Walter Benjamin, por exemplo, pode ser considerado um dos primeiros pensadores a perceber o potencial crítico presente na reprodutibilidade da arte. Mais do que

pensar na categorização da obra, ou seja, considerá-la arte ou mercadoria, Benjamin se coloca na tarefa de perceber como um objeto pode tanto fazer parte de um projeto que permite a alienação quanto constituir-se em um ato político. Assim, percebe-se na fala de Benjamin o potencial crítico da reprodutibilidade técnica, cujos novos conceitos “podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (2012, p. 180).

Quando não se consegue ver uma expressão artística que escape da mercadorização (como Adorno e Horkheimer pensavam sobre as artes de vanguarda, por exemplo), a tarefa do pensamento crítico não deve atuar exatamente na crítica à reprodutibilidade técnica; a crítica voltada à técnica como vilã deveria se deslocar para outros pensamentos sobre a lógica cultural e, portanto, sobre a sociedade. Pensa-se, por exemplo, nas comparações de Deleuze entre sociedade disciplinar e sociedade de controle. Na primeira, havia um potencial de resistência contra os confinamentos¹¹, ou pelo menos uma força clara e visível contra qual lutar coletivamente e, na segunda, a individualização do sujeito já não permite mais essa resistência que viria de fora da lógica capitalista. É como se, em uma era industrial, fosse possível pensar para além das opressões dos “confinamentos” e, em uma era pós-industrial, esses “confinamentos” não existissem mais e, assim, tudo estaria controlado. Como Pelbart explica, isso seria o resultado de uma dominância do capitalismo tardio em que o mundo inteiro está “em seu domínio, nada fica de fora” (2000, p. 30). Assim, deve-se ver os produtos culturais a partir de uma vertente em que ainda se assume sua existência como poder alienador, mas analisa-se, também, o que há nesses produtos culturais que podem ser percebidos como ranhuras no totalitarismo capitalista.

É preciso pensar sobre o momento atual das produções audiovisuais. Esse momento está relacionado ao capitalismo tardio, termo utilizado por Jameson (2007) para debater o momento da história em que ele qualifica como o fim da historicidade. Para o autor, esse momento do fim das estruturas – ideologias, artes, história, estado, etc. – parte de uma quebra radical. Movimento muito fortemente percebido na arquitetura (o que parece unânime entre os teóricos), a pós-modernidade¹² de Jameson é uma manifestação cujo resultado mais evidente é a mistura entre o que é de elite e o que é popular, promovendo

¹¹ Deleuze (1992) explica os confinamentos: “O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola (“você não está mais na sua família”), depois a caserna (“você não está mais na escola”), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência” (p. 219-226).

¹² O livro de Jameson tem como título “Pós-modernismo”, trazendo o termo como a nova lógica cultural presente no chamado capitalismo tardio. Porém, para esse projeto, prefere-se utilizar o termo pós-modernidade por ser mais utilizado entre os críticos contemporâneos. Não cabe aqui entrar no debate sobre pós-modernismo, pós-modernidade e modernidade porque o interesse deste trabalho é discutir como, diante do capitalismo tardio, a crítica feita de um lugar de “fora” do capital se torna impossível. Assume-se, no entanto, que há então uma

o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, Leavis ao *New Criticism* americano até Adorno e a Escola de Frankfurt (JAMESON, 2007, p.28).

Essa manifestação artística e cultural da qual fala Jameson tem suas bases no capitalismo pós-industrial, que tem como sinônimos termos como sociedade de consumo, sociedade eletrônica, sociedade das mídias e sociedade da informação. Essa sociedade pode ser pensada também a partir das considerações de Pelbart em seu texto *Eureka!*, em que o autor explica as contribuições desse novo estágio do capital para a atual sociedade que abarca, inclusive, a subjetividade. Para Pelbart, quando se lança o olhar sobre os “fatores subjetivos da lógica capitalista, e sobretudo para o modo pelo qual as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no coração da subjetividade humana” (PELBART, 2000, p. 12), fica claro o quanto a tecnologia e o capital acabam por atravessar a memória, a sensibilidade e o inconsciente.

Ainda sobre o capitalismo e sua dominância cultural, Agamben propõe um pensamento sobre esse capital totalizador que ele denomina improfanável. Para ele, o improfanável é explicado a partir das formas de pensar os objetos culturais. Aos objetos considerados sagrados são dados novos usos, de maneira a profaná-los e fazendo com que estes percam seu sentido antes religioso. Contudo, o trabalho do capital não está na profanação, cujo resultado seria a restituição do sagrado ao uso do homem (AGAMBEN, 2007, p. 65), mas na secularização desses objetos, em um movimento em que são removidas as forças do sagrado, mas não para trazer os objetos para uso comum e sim mantendo suas forças de poder em outra esfera, a esfera do capital. Agamben faz uma relação entre o capitalismo e a religião por meio dos textos de Benjamin, nomeando o capitalismo como uma das religiões mais absolutas, de maneira a constatar que nada escapa dele e, portanto, nada mais está passivo de profanação:

denominamos a fase extrema do capitalismo a que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (AGAMBEN, 2007, p. 71).

No entanto, o que Agamben propõe como tarefa política é profanar o improfanável, que se dá pelos novos usos para além daqueles que são impostos pelo capital. A

distinção entre a crítica frankfurtiana e a crítica contemporânea, mas colocando sob rasura os debates sobre a cronologia desses movimentos críticos.

ideia é fazer um puro meio, mesmo que depois seja capturado pelo capital, cuja função, via mídia, é dar sempre uma finalidade ao meio. A tarefa da profanação é, por tanto, praticar a produção de novos usos sem fins:

“[...] uma prática que aí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (AGAMBEN, 2007, p.74-75).

A partir das palavras de Pelbart, as distopias não parecem demonstrar máquinas tecnológicas operando na subjetividade? *The Handmaid's Tale* e *Black Mirror* não parecem fazer quase uma confirmação dos tempos sombrios da totalidade com a qual a cultura é dominada por discursos dominantes? E se o uso da crítica foi apropriado pelo capital, ou melhor, se o meio da crítica foi capturado pelo capital, para que se dê uma finalidade comercial a ela, a tarefa política é promover outros usos também da própria crítica, outros meios para os quais se olham para essas obras.

Talvez, levando em consideração o processo de apropriação das obras audiovisuais por parte das grandes distribuidoras no Brasil e no mundo, essas narrativas sejam a expressão máxima do medo e da desesperança produzidas pelo mundo atual, parecendo paralisar o espectador, que se dá conta de que a contemporaneidade não poderia caminhar para uma mudança. Mas isso não significa retirar delas sua potência crítica e de denúncia do contemporâneo. Seria, pessimista acreditar que tudo que está “dentro” de uma dominação capital no sentido prático financeiro é impossível de ser percebido por outro viés que não aquele determinado pelo capital, justamente porque se o imaginário estivesse completamente maquinizado esses produtos não seriam sequer abarcados pelas grandes empresas porque eles não teriam sido produzidos, ou assistidos, pois eles não caberiam nos moldes da indústria. Assim, independente se o capitalismo “permitiria” a presença dessas narrativas porque tudo vira mercadoria, inclusive a crítica, há sim denúncia e crítica nesses objetos culturais que marcam traços das fraturas sociais da contemporaneidade.

Há então uma virada importante para os estudos da cultura, que agora dignificam os objetos culturais produzidos em massa como documentos importantes das culturas e das sociedades, uma vez que necessariamente elas atravessam o cotidiano dos sujeitos e participam do imaginário social no que tange questões como representatividade, identidade nacional, gênero e outros tópicos de estudo científico. A crítica cultural precisa olhar para como essas narrativas produzem sentidos sobre um momento da sociedade em que se tem uma expressão

nítida do neoliberalismo e da expansão das práticas capitalistas a todas as formas de cultura. Nesse sentido, a crítica que permitia uma saída “utópica”, ou até mesmo uma “saída” do capital fica insistentemente mais distante de ser possível. A quimera da crítica moderna que é levar a imaginação do sujeito para um mundo exterior às regras da desigualdade capitalista, mais igualitário e longe das imposições alienadoras da mercadoria cultural, é cada vez mais desacreditada. Ivana Bentes (2016) pensa esse novo momento, o do capitalismo cognitivo, como o momento da história em que as lutas do proletariado não conversam mais com a nova geração de trabalhadores:

[...] não estamos mais falando de operários e nem de trabalhadores do chão de fábrica, que respondem aos seus patrões e sindicatos, não estamos mais falando dos assalariados em busca de um emprego fordista e suas seguridades. Estamos falando de milhões de brasileiros e brasileiras que inventam a sua própria atividade produtiva, em milhares de “empreendimentos”, “startups” de fundo de quintal, negócios do precariado que têm uma baixíssimo índice de formalidade e nenhuma seguridade. Os pobres brasileiros estão protagonizando e sofrendo as “revoluções do capitalismo” no seu cotidiano de batalhadores, autônomos e força produtiva fragmentada e desorganizada (BENTES, 2016)¹³.

Essa passagem pode facilmente ser vista como uma condição da pós-modernidade, da sociedade da informação, ao que também podemos atribuir o nome de capitalismo cognitivo, que é essa fase em que a *commodity* se torna a informação, a imagem. O proletariado, portanto, não é somente aquele que está no chão de fábrica do empreendedor, que está enriquecendo às custas do proletariado. Ele é também o microempreendedor individual, o produtor de cultura, o mini produtor, o “startup” que, ao ter sido valorizado como profissional pelas leis de incentivo à cultura, pelas leis do MEI e também pelo acesso à universidade com inúmeros recursos dos governos progressistas¹⁴, formam essa nova geração de empreendedores,

¹³ A pandemia do Covid-19 parece exacerbar a necessidade de pensar políticas públicas para as novas formas de geração de renda no país. Além de repensar urgentemente os retrocessos da flexibilização das leis trabalhistas, deve-se repensar as fraquezas no que tange à segurança da renda familiar para os microempreendedores. A pandemia, desde 2020 – seu início –, tem demonstrado efeitos negativos para os microempreendimentos. A abertura e flexibilização das medidas de isolamento não parecem ter resolvido, o que mostra que os problemas brasileiros não são relacionados unicamente a uma “vontade de consumo”. O problema parece ser na pouca preocupação em trazer segurança econômica e de saúde para o brasileiro, uma vez que as políticas federais tem olhado para os macro-empreendedores. Nesse sentido, a questão fica ainda mais evidente de como as mudanças na geração de renda brasileira tem impacto nas formas vida do brasileiro: sem se unir como classe e força sindical (devido ao enfraquecimento do sindicato, das leis e também da própria mudança subjetiva e social no que tange ao trabalho), o brasileiro acaba ficando por si só na luta contra seu enfraquecimento econômico e na luta social por políticas públicas de auxílio digno aos Microempreendedores individuais.

¹⁴ Aqui, fala-se especificamente dos quatro governos petistas, de 2003 a 2016, quando foi interrompido pelo processo de impeachment de Dilma Roussef, presidenta reeleita em 2014. É importante enfatizar os feitos do governo que esse trabalho nomeia como progressista, para que se entenda a leitura feita sobre o progresso das classes mais pobres do Brasil. Aqui, três feitos são citados. Em primeiro lugar, tem-se a revisão e descentralização do modelo de investimento em cultura pela Lei Rouanet, a partir do Plano Nacional de Cultura realizado pelo então ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008), seguido da implementação em força dessa

de “pobres” não mais vistos como uma massa disforme e sem representatividade, mas sim sujeitos carregados de representações pertinentes e visíveis nos campos social e cultural. Isso leva a pensar que tanto uma crítica da esquerda, do tipo frankfurtiana, já não abarca a realidade contemporânea como também há um perigo muito latente na fúria das elites brasileiras contra esse “pobre” que agora, graças aos governos de esquerda no Brasil, possuem voz. Nesse sentido, a tarefa política do crítico cultural se torna ainda mais complexa quando ele tece suas críticas ao capital baseadas num modelo industrial e tenta aplicá-las às novas narrativas chamadas distópicas, pois elas falam de um mundo que há muito deixou de ser pautado por um capitalismo industrial e que hoje parece tomar contornos mais perversos num capitalismo financeiro sem produção.

Levando tudo isso em conta, é pertinente focar o debate nas narrativas distópicas, vendo a distopia como uma expressão do contemporâneo, tal como percebido por Agamben (2009) – um tempo não linear, repleto de disjunções e fraturas. Desde o aumento da popularidade de narrativas seriadas distópicas produzidas a partir da segunda década dos anos dois mil, muito se tem falado sobre a distopia como recurso narrativo presente nas narrativas audiovisuais, desde sua presença como gênero literário tanto do século passado quanto deste. Perrone-Moisés (2016) sustenta que, apesar de ser vista no senso-comum como própria de uma narrativa contemporânea, a distopia é conhecidamente presente na literatura moderna ainda no século passado, citando autores como Huxley, Orwell e outros. Hilário (2013) corrobora, citando obras literárias como *Admirável mundo novo, 1984* e *Fahrenheit 451* como gêneros distópicos que servem como análise radical da modernidade¹⁵. O autor compreende, ainda, que a distopia, como gênero literário próprio das décadas de 30 e 50 do século XX, soam “o alarme com relação às mudanças em curso nos anos que se seguiram ao seu surgimento” (2013, p.202).

Independente se a distopia possa ser considerada típica do século passado ou do século XXI, o fato é que se pode afirmar tratar-se de narrativas que marcam a transição de um tempo de esperança num progresso redentor da humanidade para um tempo de crítica

descentralização pelo depois Ministro da Cultura Jucá Ferreira. Em segundo lugar, tem-se a criação do MEI – Microempreendedor Individual (Lei Complementar nº 123/2006), instituída pelo Ministério da Economia do governo Lula. Em terceiro lugar, tem-se a instituição do Programa Universidade Para Todos – PROUNI, também gerado no governo petista, idealizado pelo então Ministro da Educação Fernando Haddad, com o objetivo de ofertar vagas para universidades privadas com bolsas de estudo de 50 a 100%. Esses três feitos nos governos petistas podem ser considerados grandes geradores de emprego, assim como uma certa libertação do proletariado às práticas industriais: tem-se agora a possibilidade de ocupar lugar na economia, na cultura e na educação nunca antes ocupados por pessoas que não pertencessem a classes econômicas mais abastadas no país.

¹⁵ Em seu artigo, o autor não faz distinção entre termos como modernidade e pós-modernidade, ou modernidade e contemporaneidade, dando tanto ao século XX quanto ao século XXI, os mesmos traços característicos de um tempo contemporâneo.

desesperançosa no projeto moderno. As distopias começam a ganhar olhares críticos também de estudiosos a partir dos Estudos Culturais, que advogam a favor da análise de objetos presentes nos meios de comunicação de massa, ou melhor, frutos da indústria cultural, consumidos por todas classes sociais. Um grande exemplo é o texto de Raymond Williams, pai dos Estudos Culturais no Reino Unido, escrito em 1978, período em que a perspectiva revolucionária do socialismo já parece uma velha história e perde suas forças, enquanto o capitalismo tardio ganha forças.

Williams (1978) faz um grande traçado sobre a utopia (e sua negativa distopia) como recursos literários que projetam uma análise de Engels na diferença entre utopia e ciência, fazendo assim uma relação interessante entre utopia e ficção científica. No caso das narrativas utópicas, o autor fala sobre quatro tipos de utopias possíveis de serem encontradas nos gêneros literários. O primeiro tipo é o que o autor chama de paraíso, em que uma vida feliz é descrita como existente num mundo distante; o segundo é um mundo externamente alterado, possibilitado por um evento natural inesperado; o terceiro seria uma transformação voluntária permitida pelo esforço humano e o último seria uma transformação tecnológica, em que o mundo se transforma completamente através de uma descoberta científica (WILLIAMS, 1978).

Em contraponto à utopia, Williams (1978, p.204) expressa as mesmas quatro características, mas em suas negativas, atribuindo-as à distopia:

(a) o inferno, em que um tipo de vida mais miserável é descrita como existente em outro lugar; (b) o mundo externamente alterado, em que um novo mas menos feliz tipo de vida surge através de um evento natural inesperado ou incontrolável; (c) a transformação voluntária, em que um novo mas menos feliz tipo de vida surge através da degeneração social, emergência ou re-emergência de uma ordem social nociva, ou pelas consequências imprevistas e, ao mesmo tempo, desastrosas de um esforço de aprimoramento social; (d) a transformação tecnológica, em que as condições de vida foram pioradas pelo desenvolvimento tecnológico.¹⁶

Williams, em 1978, já parecia perceber as principais características das distopias que hoje aparecem nos objetos audiovisuais de gênero distópico. Uma de suas maiores contribuições, inclusive, é perceber que a distopia é, em simplificação, a inversão de papéis da utopia. Assim como Berriel nos avisa, de que o sonho de um é o pesadelo do outro, a utopia de um é a distopia de outro. Ou seja, em meio ao progresso social previsto pela utopia, seu inverso

¹⁶ Em tradução livre: (a) *The hell, in which a more wretched kind of life is described as existing elsewhere;* (b) *the externally altered world, in which a new but less happy kind of life has been brought about by an unlooked-for or uncontrollable natural event;* (c) *the willed transformation, in which a new but less happy kind of life has been brought about social degeneration, by the emergence or re-emergence of harmful kinds of social order, or by the unforeseen yet disastrous consequences of an effort at social improvement;* (d) *the technological transformation, in which the conditions of life have been worsened by technical development.*

é pensar nas vidas destruídas a favor desse progresso. Na utopia de Morus (2011), em que o casamento deve ser guardado com a religião e o adultério significa punição pela escravidão, na distopia os sujeitos são obrigados a viver com seus pares, mesmo de maneira indesejada e cumprindo seu papel matrimonial para fugir da escravidão. Nesse sentido, as distopias surgem necessariamente da utopia. Como dito antes, a utopia propõe um não lugar completamente novo, se opondo às ordens sociais desfavoráveis àquele que a propõe. Porém, nessa criação de um mundo novo e feliz, esquece-se de perguntar quem fica feliz nesse mundo, e a que custo. É no olhar que se direciona para o outro que não é o favorecido pela história totalitária da utopia que a distopia se cria, pois ela se faz a partir daqueles que podem sofrer ao virar objeto que serve ao desejo do utópico.

Mas, além disso, Williams (1978) identifica que o que difere as narrativas utópicas (e distópicas, no caso) da ficção científica é justamente o elemento da continuidade da realidade, que não é o caso das ficções. As atenções do autor se concentram nas análises das características de narrativas utópicas e distópicas regidas pelas duas últimas características mencionadas por ele: a transformação voluntária da sociedade e a transformação tecnológica da sociedade, justamente porque esses dois tipos de transformação requerem atos políticos.

Em seus exemplos, tanto da transformação voluntária quanto da transformação tecnológica, o autor nos apresenta tanto o sonho quanto o medo das transformações a partir da ironia percebida por ele em *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que trata de um mundo controlado por um estado socialista, mas que funciona em total conformidade com a prática laboral capitalista. Williams (1978, p.211) diz: “[...] mas então a última e mais questionável ironia: ‘a primeira palavra do lema desse sistema repressivo, dominador, controlador é Comunidade; a palavra-chave centralmente, de todo modelo da utopia’”¹⁷. Isso promove um questionamento importante no que tange às inspirações ou pontos de partida das críticas culturais, nas quais tanto as utopias quanto as distopias tomam lugares importantes para pensar suas contemporaneidades: no caso do exemplo dado pelo autor, a distopia está mostrando o lado obscuro que a luz da utopia não deixa ver? A utopia, que por muito tempo foi a base das criações dos pensamentos socialistas e revolucionários para pensar um mundo para fora da alienação, acaba se tornando ironicamente perigosa, a ponto de se tornar uma distopia. Nesse caso, a distopia poderia servir de base para qual pensamento?

¹⁷ A citação foi realizada em tradução livre do original: “[...] But then the last and most questionable irony: the word of the motto of this repressive, dominating, controlling system is Community; the keyword, centrally, of the entire utopian mode”(WILLIAMS, 1978, p. 211).

Assim, crê-se que os autores que trabalham com a noção de distopia como gênero literário devem atribuir a ela um discurso político a inspirar um pensamento político revolucionário. Enquanto a utopia inspirou o socialismo científico, qual pensamento político a distopia inspira, ou poderia inspirar? A ideia de que a distopia, como um pesadelo que se torna uma linguagem e que vem como discurso, quase que livremente associado, pode ser colocada como inspiradora de algum discurso que não acaba sempre em uma impossibilidade?

Para tanto, ensaia-se tomar como base alguns conceitos teóricos de Lacan (1992) em *O avesso da psicanálise*. Nesse livro, Lacan propõe quatro discursos que são escutados na clínica, e pelos quais a análise passa, de maneira que esses discursos vão se modificando a partir das relações do sujeito com o inconsciente em transferência. Lacan descreve esses discursos como laços sociais entre os sujeitos sempre em torno de um impossível que, para Dunker (2017), é o que Freud chamaria de Mal-estar. Ou seja: todo laço social é discursivo, e esses discursos são laços sociais unidos para que se evite, negue o mal-estar.

Esses discursos possuem lugares, e as posições dos discursos nesses lugares produziram diferentes noções de saberes, de verdades, laços entre os sujeitos. Esses lugares constituem uma certa estrutura no discurso: o lugar do agente, o do outro, o da produção e o da verdade, como é possível ver na Figura 2.

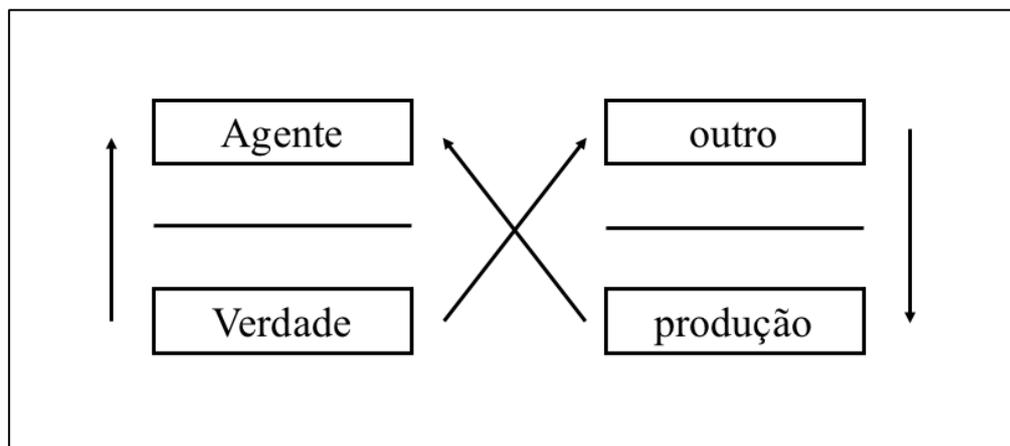


Figura 2 – Matema da estrutura dos discursos lacanianos, elaborado por Lacan em 1968 para seu Seminário.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos extratos do livro: LACAN, J. *O Seminário 17: o avesso da psicanálise*, 1992 (2021).

O que confere diferença aos discursos está nas posições ocupadas no matema, que é imutável na teoria lacanianiana. A posição do sujeito em cada um desses lugares traz uma caracterização discursiva. Todos esses discursos se iniciam no lugar da verdade, da seguinte forma: “cada discurso tem um lugar abrigado, que é o lugar da verdade, lugar que uma vez

tocado transforma esse discurso em outro. Então, lugar da verdade suporta o lugar do agente de um discurso. O agente se relaciona com o outro e extrai uma produção” (DUNKER, 2017). É fundamental também dizer que o lugar da verdade é o lugar obscuro, é aquilo que não se poder ver, o que fica abrigado, como diz Dunker. Para facilitar a compreensão, coloca-se aqui a Figura 3, que identifica que as posições dos sujeitos (nas figuras identificados como um S barrado, indicando um sujeito cortado) nos discursos.

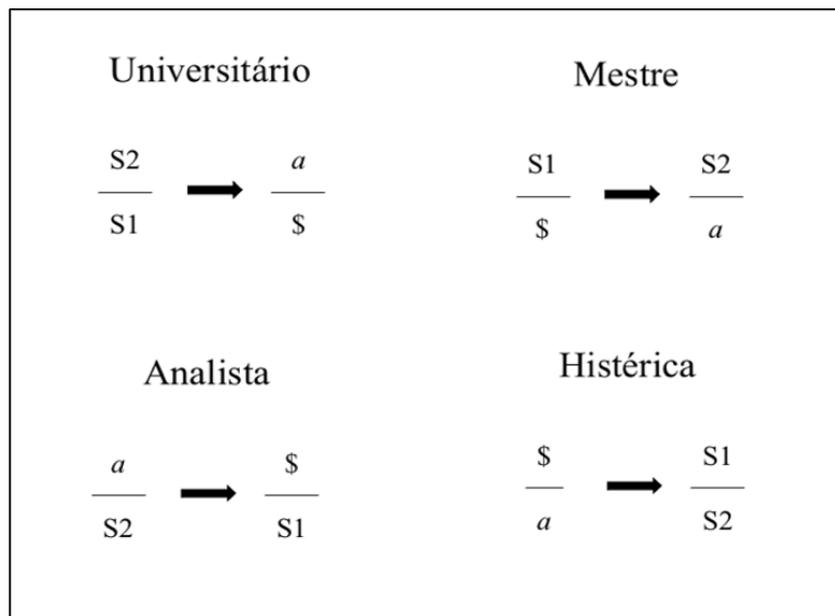


Figura 3 – As posições dos discursos no matema. Elaboração de Lacan em 1968 para seu Seminário.

Fonte: Elaborado pela autora a partir dos extratos do livro: LACAN, J. *O Seminário 17: o avesso da psicanálise*, 1992 (2021).

Percebe-se que, no discurso do Mestre, o lugar da verdade, aquela que se esconde, que se tenta evitar, abriga justamente o sujeito barrado, castrado. Assim, o discurso do mestre tenta a todo custo esconder seu corte, seu não saber, sua não completude. Assim, no lugar agente, como esse lugar que “dispara o discurso”, tem-se o S1, identificado como significante mestre, o significante que daria sentido para todos os outros. Pode-se perceber esse lugar do mestre que, na tentativa de esconder suas incompletudes e falhas, dispara um discurso que tem caráter de verdade, assim como o discurso do iluminista que, na tentativa de esconder o seu não saber, protege-se com um discurso de que a verdade existe.

Além do discurso do Mestre, pode-se perceber a presença do discurso do universitário, que precisa justamente negar esse S1. Quer negar que sabe, para sempre poder buscar esse saber. O agente que dispara seu discurso é o S2, o significante do saber, o

significante que só existe se relacionado com o S1¹⁸. Ou seja, o agente no discurso do Universitário só existe subordinado ao agente do discurso do Mestre. Lacan enuncia, sobre o S2:

Se há um saber que não se sabe, como já disse, ele é instituído no nível de S2, ou seja, aquele que chamo de outro significante. Esse outro significante não está sozinho. O ventre do Outro, do grande Outro, está repleto deles. Esse ventre é aquele que dá, como um cavalo de Tróia monstruoso, as bases para a fantasia de um saber-totalidade. É claro, porém, que sua função implica que de fora venha alguma coisa bater à porta, sem o que jamais sairá nada dali. E Tróia jamais será tomada (LACAN, 1992, p.33).

Nesse sentido, percebe-se como o discurso universidade está atrelado a essa busca iluminista do saber, essa busca em que há sempre que se procurar pelo saber primeiro, enquanto o mestre em si, a todo custo, esconde de todos que, de fato, não sabe.

Volta-se, depois dessa breve explicação, ao discurso das utopias pautadas no progresso da ciência e da revolução por completo da vida humana como característica da modernidade: o mundo iluminista, aquele kantiano, tem como agente o ser da razão, do S1, desse sujeito pleno que tudo sabe, escondendo em si mesmo que na verdade não sabe tudo. Ele se pauta pelo discurso da ciência, aqui representado pelo discurso da universidade, que busca por esse sujeito pleno da razão, sempre subordinado a ele.

É nessa teia de significantes que parece existir o perigo da apropriação da utopia nos discursos capitalistas: a partir de suas narrativas de entretenimento, as utopias tão bem abarcadas pelas produções hollywoodianas esvaziam, escondem e negam a realidade social, e dispara um discurso completo, de felicidade plena e perfeita a partir do progresso social pautado pelo discurso neoliberal.

A utopia se coloca como discurso imaginário, discurso de um sonho irrealizável, que de tão desejado se torna inspiração de um discurso para o desenvolvimento de uma outra sociedade. O discurso da utopia se coloca como inspiração para que o desenvolvimento social aconteça, para que o socialismo científico tome caminhos a ponto de transformar a revolução em realidade. Porém, uma vez que o discurso utópico pode se tornar dogmático e unificador, como ocorre nas fases mais neoliberais do capitalismo (vê-se, por exemplo, pelas construções dos homens e mulheres ideais nos anúncios publicitários), ele pode tanto servir ao socialismo

¹⁸ Os signos S1, S2, em Lacan, demonstram a estrutura da cadeia significante que, para Lacan, é a própria definição de sujeito: “[...] Há estruturas – não poderíamos designá-las de outro modo – para caracterizar o que se pode extrair daquele em forma de sobre o qual me permiti, ano passado, enfatizar um emprego particular – quer dizer, o que se passa em virtude da relação fundamental, aquela que defini como sendo a de um significante com um outro significante. Donde resulta a emergência disso que chamamos de sujeito – em virtude do significante que, no caso, funciona como representado esse sujeito junto a um outro significante”(LACAN, 1992, p.11).

no ato de idealizar uma sociedade mais justa quanto também serve como uma luva para os discursos esvaziados de materialidade histórica do capital, em que um mundo perfeito pode ser facilmente imaginado e colocado em literaturas e audiovisuais feitos pela indústria do entretenimento que também tem como projeto a destruição da criatividade do sujeito e a produção de seu pensamento maquínico. Ou seja, a capacidade de imaginar, tão própria da utopia, é também destruída quando a utopia é esvaziada pelo mercado do entretenimento.

Para aprofundar essa perspectiva, pensa-se em como a tecnologia e a rápida assimilação do ser humano muito se relacionam com a constante novidade tecnológica apontada por Maria Rita Kehl (2009) em *O tempo e o cão*. A disponibilidade do sujeito em relação à novidade é um fenômeno possível porque a memória coletiva não é mais útil¹⁹: o conhecimento prévio que se tem sobre um determinado aparelho tecnológico atual se torna completamente obsoleto quando um aparelho novo é proposto como mercadoria. A relação com a memória se torna, portanto, de trabalho, utilitária, imitando as relações do sujeito com a indústria e, hoje, com a empresa²⁰. Assim, quando Kehl traz em seu texto considerações sobre a memória motora que, orientada pelo consciente e de maneira automática, se propõe a realizar as tarefas utilitárias do dia-a-dia, coloca-se em questão o empobrecimento da experiência pela falta da capacidade de fantasiar, falta do ócio. Nesse sentido, tem-se a impossibilidade de retirar o corpo da rotina de trabalho e colocá-lo em um vazio sem que isso provoque angústia no sujeito. Para Kehl, o ócio hoje está cada vez mais impossível, principalmente porque o tempo está tão atrelado à condição financeira que o tempo vazio é o tempo da angústia, por ser um tempo perdido (KEHL, 2009, p. 161).

O utilitarismo, presente no inconsciente atravessado pelo capital, põe em xeque a memória de longo prazo, aquela que remete à experiência, incompatível com a velocidade temporal e com as cobranças das tarefas rotineiras da consciência (KEHL, 2009, p. 162). Essa é a lógica que deseja o capitalismo: cada vez mais empobrecido de experiência, cada vez mais empobrecido de um saber coletivo justamente porque ele não lhe é útil, o sujeito se abre sempre para o novo, ou melhor, para a nova mercadoria. E nesse ponto a subjetividade que espera o

¹⁹ Kehl faz sua análise a partir da obra de Benjamin, que parte da comparação entre uma sociedade industrial e uma sociedade pré-industrial. É curioso perceber como as colocações de Benjamin parecem ainda mais atuais quando colocadas na perspectiva de uma sociedade de consumo, em que o novo parece estar cada vez mais veloz, dada sua relação explícita com o capitalismo tardio. O “novo” é o próprio motor da sociedade de consumo e não apenas mantém uma relação com; é a ilusão da novidade que movimenta a máquina do desejo de consumo.

²⁰ Deleuze (1992, p. 219-226) explica a diferença entre indústria, meio de confinamento da sociedade disciplinar, e empresa, meio da sociedade de controle: “a fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexpiável como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo”.

novo está dentro do mesmo sistema da indústria cultural criticamente denunciado por Arendt e por Adorno e Horkheimer: é no esvaziamento da referência e da história política da cultura que a mercadoria da indústria consegue produzir entretenimento rápido e acessível a todos. Essa é a lógica de um capitalismo tardio tão avançado que a própria noção de subjetividade seria atravessada pelo capital, como parte de um sistema que se fecha em si: da demanda pré-determinada para o novo e da oferta cada vez mais facilmente reproduzida e embalada de novidade.

Assim, retoma-se a utopia: seu projeto político de imaginar um mundo que possa desarticular o sujeito da máquina e dos processos de alienação são tão próximos do discurso do esclarecimento científico que acaba por ser instrumentalizado pelo capital, que abrange todos os não-lugares possíveis. Com a ajuda da indústria cultural, que tolhe a imaginação do indivíduo e dá a ele as respostas prontas para sua imaginação, a utopia capitalista faz do sonho de progresso uma ideia longínqua, substituindo o sonho por respostas já imaginadas pela máquina, tornando-se uma ferramenta poderosamente destruidora de possibilidades revolucionárias, uma vez que fecha de vez as opções imaginárias do sonho da justiça e desenvolvimento sociais e limita-o a soluções previsíveis e lucrativas para a indústria do entretenimento e para as ordens sociais. Ou seja, a utopia da revolução acaba tornando-se sua própria distopia.

Pensa-se agora na distopia. Se a utopia está abarcada pelo discurso do Mestre, o discurso da grande verdade, pautado pela subordinação do discurso do universitário, impotente diante da grande verdade, faz-se aqui uma relação do discurso da distopia com a angústia, mais facilmente caracterizado, no matema de Lacan, pelo discurso da histérica. Na Figura 4, em que o discurso da histérica e o do analista estão enfatizados, percebe-se que o discurso da histeria tem como agente que dispara o discurso o sujeito castrado, aquele que se vê impotente diante de suas angústias. Esse discurso poderia ser bem equiparado com a narrativa distópica, que produz justamente um discurso sobre a angústia e a impotência do sujeito diante dos contextos sociais a qual é sujeitado. Na Figura 4, percebe-se a posição do Outro como um S1, o lugar dessa grande metáfora. Não seria esse S1, significante mestre, colocado no lugar do Outro de maneira a entender as sociedades distópicas como totalitárias e autoritárias, provocadoras dessa grande angústia no sujeito? Lacan afirma que o discurso da histérica aparece na forma do sintoma, o que significaria que o que dispara o discurso da histérica na clínica é se sentir angustiado, se sentir sintomático (LACAN, 1992, p.45). Numa comparação com a distopia, há muito que se identificar da característica angustiante e expositora de sintomas de uma sociedade doente e de sujeitos angustados diante de um grande Outro totalitário.

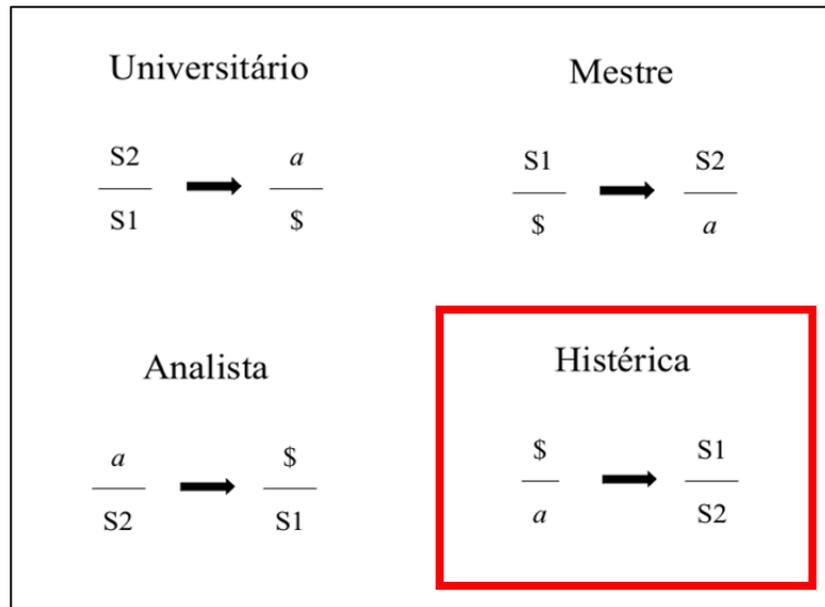


Figura 4 – As posições dos discursos no matema. Elaboração de Lacan em 1968 para seu Seminário. O discurso da histérica está em ênfase para facilitar o entendimento.

Fonte: Extraído do livro: LACAN, J. *O Seminário 17: o avesso da psicanálise* (1992).

Ainda nesse debate, percebe-se que a posição de produção no discurso da histérica comporta o S2, o significante do saber, sempre relacionado ao significante mestre. Pode-se dizer que, diante de sua castração pelo Outro, a histérica produz um saber. Um saber que, para Lacan (1992, p.30), não remete a um discurso da grande verdade, ou da ciência, mas de um saber presente no discurso da histérica, que é sobre sua própria angústia e dor. Isso significa que a produção da histérica não está no saber que seria da ordem do conhecimento, da documentação científica ou do conhecimento técnico, mas sim na ordem da narrativa de sua própria história, um saber de si:

O que descobrimos na experiência de qualquer psicanálise é justamente da ordem do saber, e não do conhecimento ou da representação. Trata-se precisamente de algo que liga, em uma relação de razão, um significante S1 a um outro significante S2. Esses aí são termos bem pulverosos, diria, se é que posso, usando essa metáfora, dar a entender o realce que convém atribuir, no caso, ao termo saber (LACAN, 1992, p. 30).

Pensa-se também no lugar da produção, em que se encontra o S2 no discurso da histérica. O S2, esse saber como produto do discurso histericizado, é o saber do sujeito. Esse seria o discurso mais desejado pelo analista de escutar no analisante, pois, no ato de histericizar suas angústias, o analisante consegue produzir um saber sobre si. No caso, portanto, da distopia, se fazemos uma comparação entre os discursos, poderia ser dito que sua angústia é histericizada. Assim, no ato da crítica e da análise contemporânea pega-se esse discurso histericizado e produz-se um saber sobre esse contemporâneo. Não seria a distopia um discurso

histórico que, a partir de análise, pode produzir um saber sobre a contemporaneidade a caminho de uma “saída” da angústia?

Para Berriel (2006), a distopia, invertendo a utopia que se vê como sonho, apresenta-se como um pesadelo para o sujeito, deixando-o de frente com angústias insuportáveis. Mas justamente nisso, há uma questão que confirma a noção de Williams sobre a utopia e distopia, no sentido de que as duas surgem da mesma representação. Na psicanálise, pesadelo e sonho ocupam o mesmo lugar: o pesadelo é um sonho com angústia. como manifestações do inconsciente, pois tanto sonhos quanto pesadelos seriam sonhos, seriam “representantes de representações” inconscientemente reprimidas que, quando estão expressadas via linguagem, são histericizadas²¹, seja ela clínica ou cinematográfica, para fins de analogia. Na psicanálise, isso significa que o sujeito, quando propõe um discurso sobre o sonho, estaria histericizando, dando sentido às angústias que aparecem via sintomas, sendo um deles o conteúdo onírico. Ao pegar esses conceitos psicanalíticos emprestados, percebe-se que distopia produziria um saber importante sobre o luto da atualidade. E se a distopia pode ser relacionada a um luto do hoje, um luto que necessita de uma histeria para que saia em forma de linguagem, ela produz o que o discurso da histórica produz, que é um saber sobre aquele que fala. No caso, a distopia histericiza a angústia, a põe em palavras, em imagem, em linguagem, e permite assim um sentido que fala sobre o contemporâneo daquele que a vê, daquele que a fala e daquele que a identifica como própria dos tempos de hoje. E nessa histericização da angústia da distopia, tem-se potência de perceber o que há no contemporâneo que destoa da utopia e a inverte, trazendo à tona o que está escondido no sonho do outro.

Assim, pensando na distopia como crítica cultural, deve-se levar em consideração que, a partir do momento em que os teóricos contemporâneos pensam na lógica do capital como uma dominante e suas sobreposições no que tange à constante velocidade do avanço tecnológico e à subjetividade, seus esforços teóricos se voltam não exatamente para destruí-lo, mas para perceber, no próprio capital, linhas de fuga na contemporaneidade. Nessa discussão, Didi-Hubermann e Agamben parecem estar alinhados quando utilizam metáforas sobre o contemporâneo²². Dentro de uma lógica em que nada estaria fora do capital para ser

²¹ Freud (2014) fala sobre os processos de condensação e deslocamento nos conteúdos oníricos, que aparecem em análise via associação livre. Nesse processo, para a análise, a palavra pesadelo usada no senso comum é, na verdade, um sonho com angústia, pois o que importa é que os dois são representantes da mesma representação inconsciente. No entanto, como Berriel (2006) utiliza a palavra pesadelo em sua relação com a distopia, preferiu-se deixar a palavra pesadelo, para que se prestigie a intenção do autor de relacionar a distopia com a angústia.

²² É importante salientar que Didi-Hubermann, em seu texto *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, parte da mesma problemática de Agamben, que é a contemporaneidade como uma grande luz, ou uma grande escuridão que

uma saída dele próprio, o que se propõe são olhares distanciados, no sentido de conseguir perceber elementos que escapam provisoriamente da lógica do consumo, obrigando-o a se expandir.

Agamben (2009) configura o contemporâneo como o intempestivo²³. (AGAMBEN, 2009, p.58). A partir dessa frase, Agamben (2009) explica que ser contemporâneo é ser, diante de seu tempo e de sua cultura histórica, aquele que se dá conta do quão devorado pela febre histórica se pode estar; é aquele que vê, no seu tempo, o mal justamente no que é o elogio ao mesmo. Dessa forma, vê-se como a tentativa de Nietzsche é colocar o contemporâneo em um lugar deslocado de seu tempo, numa dissociação: esse sujeito contemporâneo está desconjuntado, anacrônico, desconfortável. Ora, não seria uma boa maneira também de pensar a distopia? A distopia não pode ser vista, no tempo de hoje, como a narrativa, destoada de outros gêneros, como aquela que provoca o desconforto?

Agamben afirma também que, para além do que os “diacronicamente encaixados” (AGAMBEN, 2009, p.58) veem, o sujeito que enxerga a partir de um anacronismo seria justamente aquele que está na verdadeira contemporaneidade. Destarte, a contemporaneidade se localiza na singular relação do sujeito com seu próprio tempo. Quando se sabe que pertence a uma época e, ao mesmo tempo, consegue se distanciar dela, tem-se, aí, o contemporâneo:

[...] mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos [...] (AGAMBEN, 2009, p.59).

O que Agamben reforça é que quem está em perfeito acordo com sua época, situado por completo em seu tempo, não pode ser um contemporâneo, justamente porque na

cega. Porém, as críticas de Didi-Hubermann direcionadas a Agamben apontam divergências sobre como se dão as linhas de fuga.

²³ Agamben (2009, p.58-59): “Uma primeira e provisória indicação para orientar nossa procura por uma resposta nos vem de Nietzsche. Numa anotação de seus cursos no Collège de France, Roland Barthes resume-a deste modo: ‘O contemporâneo é o intempestivo’. Em 1874, Friedrich Nietzsche, um jovem filósofo que tinha trabalhado até então sobre textos gregos e, dois anos antes, havia atingido uma inesperada celebridade com *O nascimento da tragédia*, publica as *Unzeitgemässe Betrachtungen*, as ‘Considerações intempestivas’, com as quais quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente. ‘Intempestiva esta consideração o é’, lê-se no início da segunda ‘Consideração’, ‘porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta’. Nietzsche situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”.

sua total aderência está sua anestesia, sua alienação. Assim, Agamben interpreta o contemporâneo como aquele que percebe “o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p.64).

Na mesma linha, Didi-Hubermann (2011) salienta que a escuridão do nosso tempo, ou até mesmo a grande luz do projetor midiático, pode fazer parecer que não há mais vagalumes, essas pequenas luzes efêmeras e intermitentes. Nessa lógica, o contemporâneo é, justamente, aquele que sabe que os vaga-lumes não foram destruídos (DIDI-HUBERMANN, 2011). As luzes efêmeras, as histórias ofuscadas pela grande luz do projetor, ainda existem e podem ser vistas pelo olhar crítico, na esperança política de perceber nos produtos culturais narrativas que escapam e saltam em direção a seus olhos, uma vez que essa história não deixa de atravessá-lo.

É nessa perspectiva que autores como Agamben, Didi-Hubermann e Pelbart exercem sua tarefa política de perceber as linhas de fuga. Em termos teóricos, Agamben e Didi-Hubermann parecem discordar sobre as configurações dessas linhas. Didi-Hubermann, ao fazer sua crítica a Agamben, primeiramente explica a visão deste como apocalíptica: “quando Giorgio Agamben, de seu lado, anuncia que o homem contemporâneo se encontra ‘despossuído’ de experiência, nós nos encontramos, decididamente, colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalípticos” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 79). Assim, a crítica de Didi-Hubermann a Agamben está no fato de que Agamben, quando anuncia o apocalipse como a grande sobrevivência que absorve todas as outras que seriam por ele aniquiladas (2009, p. 79), vê como linha de fuga a verdade última, aquela destruidora de todas as verdades ou, nos termos de Didi-Hubermann, a grande *luce*, a luz esmagadora.

Em contraponto a Agamben, Didi-Hubermann refuta a ideia de apocalipse e de grande sobrevivência, trazendo sua defesa às *lucillas*, pequenas luzes efêmeras ainda presentes na sobrevivência dos vagalumes, “dos próprios povos expostos ao desaparecimento” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 96). Ele explica:

As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que ela fosse contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 96).

A diferença é, portanto, que em Didi-Hubermann as sobrevivências estão lá, basta procurá-las nos lampejos das pequenas *lucillas* ainda a serem percebidas pelos olhos

atentos. Em Agamben, como tudo foi abarcado e o que resta é a grande luz, a tarefa política está na tentativa de profanação de uma dominante improfanável.

De qualquer maneira, as duas tarefas políticas dos autores estão na leitura daquilo que está na sombra da grande luz, na sombra do discurso grandioso da dominante social, e perceber nessa sombra os inversos do discurso dominante, ou melhor, olhar para onde a dominação não aponta. Os autores parecem estar em concordância com o que Benjamin enuncia como tarefa do materialismo histórico no que tange à história: a tarefa do contemporâneo seria, ainda e justamente, a busca pelos outros lados infinitos das histórias, a partir de uma narrativa contada à contrapelo, a partir das narrativas que parecem contar não a história dos vencedores, mas as dos vencidos.

Assim, o desafio, nesta tese, é o de investimento crítico nas narrativas distópicas, de terrível e angustiante que são, como as que detêm um pouco da história que só poderia ser terrível e angustiante, porque não conta a história do vencedor. Isso porque na distopia não há heróis: há somente, no máximo, resistentes. Nesse sentido, a distopia acaba por ganhar potência justamente por, se não exatamente contar a história dos vencidos, narra sujeitos na narrativa em detrimento a seus lugares de objetos nas narrativas utópicas capitalistas. Assim, se há possibilidade de documentar, no momento contemporâneo, tanto via literatura quanto audiovisual, a barbárie dos vencedores sobre o movimento de extermínio e de resistência dos vencidos, essa possibilidade está mais próxima de existir na distopia do que na utopia. Nessa documentação à contrapelo, como Benjamin desejava como curso do materialismo histórico, a distopia atravessa o final feliz utópico, e joga sua luz para o outro lado, o lado daqueles que não conseguem acompanhar o ideal utópico. Assim, a distopia acaba por ter potencial de atravessar a luz dos holofotes da vitória, da felicidade, que cega.

Por fim, na distopia a metáfora de Agamben (2009) sobre o contemporâneo ganha força, pois há a possibilidade de elas estarem documentando as sombras que a luz do holofote dos vencedores provoca. Ainda com Agamben, se nas sombras da sociedade há potência, nas narrativas distópicas deveria de haver potência. Como documento que se pode relacionar como a sociedade em que foi criada, a distopia projeta uma potência de análise das fraturas do contemporâneo, sejam essas sociais, políticas, históricas e culturais. E isso se dá porque a distopia não mais só alerta para um futuro perverso, mas documenta o que há de realidade no mundo hoje.

3 A TELEVISÃO NO BRASIL COMO FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO IMPORTADA

Para falar do consumo de narrativas de linguagem tipicamente hollywoodianas no Brasil, há que se pensar na teia complexa que constitui a classe média brasileira e o capitalismo na era da informação. Esses temas são extremamente complexos e se colocam numa teia difícil de desembaraçar. Inicia-se o debate pela classe média brasileira, assunto abordado por críticos políticos e sociais, que é tarefa em que se tem o risco de ser sempre reducionista. Boa parte dos pesquisadores brasileiros são pertencentes à classe média, assim como um grupo social tomado por vezes como conservadores de uma ordem social pautada no fundamentalismo religioso, além de também remeter a grupos que se colocam como defensores de um neoliberalismo bolsonarista.

Apesar dessas parcelas serem sabidamente existentes, há poucas pesquisas quantitativas que possam vir a designar porcentagens altamente confiáveis sobre hábitos de consumo, ou perspectivas políticas, por exemplo, de cada cidadão brasileiro pertencente à classe média. No caso de consumo de narrativas seriadas, ainda mais as que aqui estamos qualificando como narrativas de linguagem hollywoodiana, entender como essas narrativas são interpretadas por cada grupo social seria tarefa difícil, quase impossível de se concretizar, por ser uma informação que não se quantifica. Seria talvez até infrutífero fazer uma pesquisa de campo, tentando abordar uma amostra de um universo de pessoas da classe média no Brasil todo, tentando identificar, via estudos de recepção, quem sabe, como que cada brasileiro e brasileira interpretam narrativas seriadas e como elas poderiam interferir nas suas escolhas políticas e sociais. Pensa-se que esse esforço é infrutífero porque muitas vezes essas escolhas e caminhos políticos que cada sujeito toma não são unicamente da ordem do consciente ou da informação²⁴.

Nesse sentido, essa seção se volta para um olhar para as produções audiovisuais e para perspectivas históricas, políticas e sociais, tentando entender como o consumo do audiovisual de uma linguagem hollywoodiana se faz tão latente no mundo e no Brasil. Como esse trabalho tem como recorte o consumo brasileiro, ele se limita a trazer dados que ilustram

²⁴ Alain Badiou defende que falta ao marxismo uma teoria do sujeito que explique porque o sujeito não se rebela contra o capital mesmo depois do acesso à informação e ao “esclarecimento”, mesmo depois de ciente da exploração da cadeia produtiva. Assim, Alain Badiou acredita que a teoria do sujeito que estaria em concordância com o marxismo seria a do sujeito do inconsciente, o sujeito da psicanálise, uma vez que o sujeito barrado lida menos com o esclarecimento do que com seu inconsciente e suas repetições, que não são da ordem do consciente.

o consumo no país. Assim, o interesse está em demarcar o campo da cultura no Brasil e ilustrar um cenário econômico e cultural da sociedade brasileira que ajude a pensar o quão fácil seria a inserção das produções *Black Mirror* e *The Handmaid's Tale* (como também seria numa escala global) e o quanto os elementos presentes nessas duas narrativas possuem uma relação forte de identificação com os momentos políticos e sociais brasileiros, aqui sim num caráter peculiar do Brasil, o que é tarefa da seção seguinte dessa pesquisa.

Os serviços de comunicação, de informação e de entretenimento da contemporaneidade brasileira carregam uma longa história de dominação, poder e reforço de lugares de classes sociais. Porém, ao assumir a televisão como ponto crucial para o entendimento do consumo brasileiro de cultura, o interesse não é exatamente questionar ou julgar o processo individual de consumo numa perspectiva frankfurtiana, no sentido de que qualquer consumo é alienável ou está ligado a uma dominação do consumidor por parte da mensagem televisiva ou de outros meios de comunicação. Trata-se, antes, e a partir da história da distribuição dos meios de comunicação de massa no Brasil, de entender por quais vias a distribuição da produção audiovisual foi realizada, de maneira a perceber que durante toda sua história, os meios de comunicação passam primeiro por uma elite econômica no Brasil, fazendo-se acessível às classes sociais trabalhadoras e às desfavorecidas a partir do momento em que essas tecnologias estariam obsoletas para a classe elitizada.

3.1 A TELEVISÃO BRASILEIRA E SEU MODELO ECONÔMICO IMPORTADO DOS ESTADOS UNIDOS

Para entender os processos pelos quais a cultura brasileira passa quando se fala de telecomunicações é imprescindível explicar que a televisão chega como produto importado no Brasil em 1950, quando o país possuía um número baixo de pessoas alfabetizadas, que não chegava a 45% da população (BELTRÃO; NOVELLINO, 2002). Assim, quando o Brasil recebe uma tecnologia de um outro país, ela é recebida de forma totalmente diferente daquela usada nos outros países. Por exemplo, sabe-se que a Inglaterra, país onde nasceram os estudos culturais, criou um sistema de televisão de maneira a substituir o rádio, que se encontrava em quase a totalidade das casas inglesas (WILLIAMS, 2016). No Brasil, nem de perto a televisão é usada como uma substituta do rádio, a não ser pela elite financeira brasileira.

A alfabetização no Brasil serviu como norteador para Pereira (1967) entender as conjunturas sociais e culturais pelas quais o país passava no momento da vinda, por exemplo, do rádio. O autor afirma que, vislumbrado primeiro como projeto de “democratização da cultural brasileira” e da educação proposto pelo ministério da educação, o rádio acaba por se render às tentações econômicas que as propostas de entretenimento do mundo publicitário ofereciam para seus acionistas.

Assim, unindo o fracasso do uso educativo do rádio às crises religiosas e familiares num mundo cada vez mais abarcado pelo capital e pela constante secularização²⁵ de conceitos fundamentais para uma ordem social (BENJAMIN, 2013; PEREIRA, 1967), tem-se a radiodifusão que vem ao Brasil embalada de novidade. Ela vem “com inigualável capacidade de infiltração [...], veio esse mecanismo enriquecer aquele mundo que até então contara com limitados recursos de influenciar pessoas” (PEREIRA, 1967, p.46).

Em outras palavras, as telecomunicações em geral vieram para o Brasil de maneira que destoava das realidades da maior parte da população, em termos de consumo de meios de comunicação de massa e, principalmente, cultura industrializada. Quando Williams (2016) explica e desvenda a história da radiodifusão na Inglaterra, no sentido de que ela possui uma história econômica e cultural que não está desvinculada da cultura, ele demonstra que a Inglaterra, no ato da vinda do rádio, por exemplo, está acostumada com o consumo da imprensa. Quando a televisão chega à Inglaterra, ela chega para uma população acostumada com o rádio. Curiosamente, se para Williams há como perceber organização lógica e cronológica no processo de difusão dos meios de comunicação, no Brasil esse processo de difusão vem de maneira desconexa com a vida do país, em conexão somente com os desejos de consumo das elites, que recebem as tecnologias sem necessariamente saber o que fazer delas, além da

²⁵ O texto de Benjamin (2013) de título *Capitalismo como Religião* traz a noção de secularização de maneira trágica e dramática afirmando que seu processo, no Ocidente, se deu a partir de um desenvolvimento do capitalismo como um “parasita do cristianismo” (p.23), de maneira que a história do cristianismo nos tempos atuais só pode ser vista a partir da perspectiva da história do capitalismo, uma vez que esse se apropriou da história daquele, afirmando que “na época da Reforma, o cristianismo não favoreceu o surgimento do capitalismo, mas se transformou no capitalismo” (p.24). Em inglês, a tradução da palavra “laico” é *secular*, e em português, secular também está ligado a uma oposição do religioso, de maneira que as manifestações religiosas, para um pensamento secular, deveriam se restringir ao âmbito privado. É interessante perceber que quando Pereira (1967) traz a palavra secularização, ele a traz num contexto sobre o Estado brasileiro que acaba se tornando propenso ao sucesso do rádio: primeiro, o índice considerável de analfabetismo no Brasil e sua consequente impossibilidade de penetração em camadas sociais iletradas; segundo, a família, que são “elaboradas para funcionar em âmbito limitado” (p.45); e, por último, o enfraquecimento da religião dominante como agência para organização de opinião pública uma vez que as “soluções sagradas para um mundo cada vez mais secularizado” (p.46) acabam não comportando o estilo de vida do “novo homem”. O termo secularização para Pereira, portanto, está ligado à substituição da ordem religiosa pela ordem industrial. Benjamin, nesse caso, parece ter escrito com ordens não somente trágicas, mas também prognósticas a partir do momento em que percebe que a ordem social econômica está intimamente conectada com os métodos religiosos de culto, mas ao capital.

imitação das modas europeias. Nesse sentido, a tecnologia vem como um sonho de modernização, sem preparo e sem o desenvolvimento social que seria tanto causa quanto efeito da vinda da tecnologia:

Na medida em que esse mecanismo, sem deixar de ser expressão técnica, veio, pela sua estrutura, uso e principalmente função, adicionar novos conteúdos à sociedade e cultura brasileiras, ganha acentuado caráter de ineditismo em todo o desenrolar do processo, que vai desde a sua apresentação e aceitação até sua complexa integração dentro da realidade nacional (PEREIRA, 1967, p. 47-48).

Assim, enquanto na Inglaterra se faz um projeto de radiodifusão tanto para entretenimento quanto para informação de utilidade pública (e de fomento público), no Brasil, o rádio, antes da TV, foi um grande estimulador do comércio interno capitalista, e tendo o avanço tecnológico facilitado pelo capital privado, não demorou para ser fonte de informação publicitária para o novo homem urbano do novo plano urbano nacional. O rádio, portanto, está desde o início no Brasil caracterizado como empresa econômica, menos preocupado com o projeto de educação do que com o projeto recreativo (PEREIRA, 1967, p.55).

Deve-se pensar que, no Brasil, a televisão se organiza por meio do capital, se tornando absolutamente dependente de dinheiro estrangeiro e difusora de conteúdo também estrangeiro. Além disso, suas relações de proximidade com a ditadura militar brasileira também demonstram explicitamente a relação da televisão no Brasil com o projeto de progresso econômico e produtor de uma narrativa nacional, produzida pelo estado (SOUZA, 2019). No país, aliar progresso econômico – a partir de capital e tecnologia estrangeiros – com um desejo de criação de narrativa nacional – também a partir de capital e tecnologia estrangeiros, só poderia resultar numa narrativa nacional “estadunizada”, colonizada por vias da cultura industrializada estadunidense. Essa colonização estadunidense é evidente diante dos moldes da televisão no Brasil. A maior emissora de televisão da Europa, a BBC inglesa, presente no topo do mundo europeu e oitava maior emissora de televisão do mundo, existe desde 1922 e é uma emissora pública. No Brasil, a maior emissora é a Globo, detentora disparada dos maiores índices de audiência e a maior produtora de filmes do país. Isso é um reflexo da história da televisão, que se difunde tecnologicamente, se organiza economicamente e se cria em termos de conteúdo de maneira dependente das políticas militares da ditadura brasileira, além de dependente das formas de se fazer televisão dos países capitalistas, principalmente os Estados Unidos.

Aprofundando o debate, é interessante falar da história do desenvolvimento da televisão brasileira como diretamente ligada ao desenvolvimento econômico de um país sob as

rédeas de um governo autoritário (MATTOS, 2002). Essa relação implica, ainda, em dois pontos que precisam ser evidenciados ao considerar o desenvolvimento da comunicação televisiva: primeiro, o controle do conteúdo televisivo realizado via Ato Institucional nº5, com interesses em censurar qualquer conteúdo que fosse na contramão da imagem nacionalista que representasse uma sólida nação em termos sociais e políticos; e, em segundo, o investimento estrangeiro na publicidade veiculada pela televisão pela entrada de indústrias estrangeiras no país frente uma política econômica liberal, fruto das medidas econômicas do governo ditatorial.

Deve-se pensar no controle do conteúdo. Bem se sabe que a televisão brasileira é conhecida por sua produção de conteúdo usada como ferramenta de integração nacional por governos da ditadura militar. Porém, é importante aliar a esse fato o interesse que o governo militar possuía em implementar, acima de tudo, uma ideologia de desenvolvimento, segurança e progresso, nos termos que podem ser traduzidos por progresso unicamente econômico. E nisso, a televisão carrega uma grande responsabilidade, vinda primeiro da política de adequação de seus conteúdos às demandas da identidade nacional desejada, em função da propagação do ideal de desenvolvimento que mais tarde seria batizado de “milagre econômico” (MATTOS, 2002, p.36). E esse momento coincide com a utilização, por parte dos Estados Unidos, da televisão e meios de comunicação de massa para difundir a ideia de desenvolvimento nacional (MATTOS, 2002, p.27). E assim, quando se pensa na difusão da televisão como ferramenta de promoção do desenvolvimento nacional, é preciso considerar também o sustento das emissoras que, assim como a televisão americana, se dá de maneira privada, dependente dos investimentos publicitários de empresas interessadas em promover suas mercadorias.

No início dos anos sessenta, existiam quinze emissoras de televisão operando nas mais importantes cidades do país. Entretanto, só quando os efeitos do consumo de produtos industrializados cresceram e o mercado se consolidou foi que as emissoras de televisão se tornaram economicamente viáveis como empresas comerciais e começaram a competir pelo faturamento publicitário. A fim de receber uma maior quantidade de anúncios, a televisão começou a direcionar seus programas para grandes audiências, aumentando assim seus lucros (MATTOS, 2002, p.27).

Além da mercadoria de empresas privadas, é importante também ressaltar o próprio governo como o principal anunciante da televisão brasileira. De acordo com Mattos, essa é a forma do governo brasileiro impor influências no conteúdo televisivo na época, por meio de pressões econômicas e de controles legais, via AI-5 (MATTOS, 2002, p.37).

Num segundo momento, ressalta-se que já nos anos 90, a questão do investimento publicitário estrangeiro deixa o desenvolvimento econômico da televisão nas mãos do modo capitalista e na mão de capital estrangeiro, principalmente americano. Se já em

1976, o Brasil está entre os dez países do mundo em termos de valores de contratos em publicidade²⁶, nos anos 1990 a televisão ganha ainda mais mercado a partir de seus novos anunciantes por meio da abertura do mercado brasileiro para investimento externo.

A dependência do investimento publicitário vindo de empresas estrangeiras e das grandes corporações brasileiras marca o liberalismo econômico que tem suas raízes no regime autoritário militar e se consagra no momento pós-ditadura, especialmente no momento das grandes privatizações das empresas estatais organizadas pelos governos neoliberais de Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso. Nesses momentos econômicos, a tarefa da televisão dependente de capital privado é a de “afastar as resistências políticas ao processo de privatização de vários setores e pela insistência do governo de não interromper o processo de desestatização” (MATTOS, 2002, p. 23).

Assim, demonstra-se rapidamente como a televisão, em investimento e em conteúdo, está voltada para um modelo de negócio publicitário que está longe tanto da tarefa de qualquer tipo de democratização ou acessibilidade da informação quanto da tarefa da suposta educação da população, pois o projeto de televisão brasileira se aproxima unicamente de um modelo simples e perverso capitalista de organização de seu conteúdo a partir das demandas de entretenimento e de consumo de mercadorias.

²⁶ De acordo com Mattos (2002, p.41), a pesquisa do *World Advertising Expenditures*, pesquisa de grande credibilidade no mundo publicitário, demonstra que o Brasil chega à marca de um entre os dez países que mais investiam em anúncios publicitários, chegando a contratos milionários, e estava entre os quatro países com o maior investimento em publicidade direcionados somente à televisão que chegava a 42% de toda a verba de publicidade em circulação no país. Em 2019, o Brasil continua como quarto país em investimento em comercial televisivo, sendo que 53% de todo o investimento feito em publicidade no país se destina à televisão, segundo o levantamento do *Mídia Dados*, produzido anualmente pelo *Grupo de Mídia de São Paulo*, maior órgão de análise mercadológica de mídia do Brasil. Esses dados indicam que mesmo com a ameaça de queda da televisão e de outros meios de comunicação frente à emergência de serviços digitais, a televisão brasileira não parece estar preocupada. Os investimentos publicitários em televisão no Brasil aumentam a cada ano, principalmente quando se compara o investimento realizado na internet e na TV em outros países. Uma das apostas desse fenômeno é o aumento dos próprios valores das inserções publicitárias na televisão. Outra aposta é o acesso à internet ainda restrito para algumas camadas da população brasileira. Enquanto o Brasil possui 96% de domicílios com televisão, somente 70% da população brasileira possui acesso a meios digitais, sendo que somente 48% das classes mais baixas (as chamadas D e E pelos métodos estatísticos econômicos) acessam a internet. Esses dados foram extraídos do *Mídia Dados* de 2019, disponível em: <http://www.gm.org.br/midia-dados-2019>. Acesso em 14 de abril de 2020.

3.2 O CONTEÚDO DA TELEVISÃO BRASILEIRA E SUA RELAÇÃO COM O CONTEÚDO INTERNACIONAL

Percebe-se como as condições socioeconômicas brasileiras ajudaram uma narrativa audiovisual estrangeira de se penetrar no Brasil: houve pouco investimento em cinema no país até a década de 90 e uma grande abertura para produção estadunidense. Isso auxilia numa possível “colonização cultural” do Brasil via Estados Unidos.

Esse ponto fortalece o argumento da colonização estadunidense da televisão brasileira, chamada por muitos teóricos da teoria da dependência e da televisão dependente. Entre seus principais autores, está Caparelli (1982) e Mattos (2002), que debatem as formações colonialistas e imperialistas que resultariam numa dominação cultural no Brasil por países que exportavam modos de viver ocidentais, em especial os dos Estados Unidos. Um dos argumentos que ajuda a pensar sobre a colonização cultural via Estados Unidos é o fato de que a chegada da televisão às casas brasileiras se dá de maneira gradual, lenta, e começa a ganhar força a partir da sua desvalorização em termos de preço e da possibilidade de aumento de crédito e aumento de poder aquisitivo da classe C no Brasil. De acordo com Mattos (2002, p.172) era possível comprar um televisor somente por nove mil cruzeiros, o equivalente a três vezes o valor de uma vitrola das mais sofisticadas na época. Isso significa que mesmo que a ditadura militar tivesse como projeto a expansão das telecomunicações para o Brasil inteiro, e o fez com certo sucesso, ele ainda servia às elites econômicas. Nos anos 70, o número de domicílios no país que não tinham televisões não chegava a cinco mil, e correspondia a 24% da população. Teve um grande avanço até a década de 80, última década da ditadura militar, em que chegava ainda a somente 56% da população.

Foi somente a partir da década de 90 do século passado, momento da abertura da economia para o estrangeiro, que a televisão chega a 86% das casas brasileiras. Mas sua quase total distribuição, no sentido de que a televisão teria conseguido entrar em quase todas as casas brasileiras, se dá em 2003, momento em que as televisões chegam a 90% das casas e, finalmente, em 2013, chegam a cobrir 96,8% dos domicílios no país.

Evolução dos domicílios com TV
Evolution of households with TV sets

Ano	Nº absoluto (em mil)	Posse (%)
1970	4.250	24,1
1980	14.143	56,1
1990	26.226	73,7
1995	31.576	81,0
1996	33.517	83,3
1997	35.041	86,2
1998	ND	ND
1999	37.593	ND
2000	38.907	87,0
2002	42.779	89,9
2003	44.249	90,0
2004	46.733	90,3
2005	48.477	91,4
2006	50.800	93,0
2007	58.218	94,5
2008	54.753	95,1
2009	56.043	95,7
2011	54.260	95,2
2012	55.499	95,2
2013	57.957	96,8
2014	60.979	97,2
2015	62.939	97,1
2016	64.831	97,1
2017	66.866	97,1
2018	67.478	97,3
2019	68.921	96,8

Figura 5 – Evolução de domicílios com Televisão entre 1970 e 2019 no Brasil.

Fonte: Mídia Dados (2019). Disponível em: <http://www.gm.org.br/midia-dados-2019>. Acesso em: 14 de Abri de 2020.

É importante, ainda, ressaltar que esse número de domicílios brasileiros com televisão possui também uma desigualdade geográfica que remete fortemente às desigualdades sociais brasileiras. Vê-se como interesses comerciais, econômicos e políticos possuem como consequência a concentração das principais redes de televisão na Região Sudeste do Brasil, mais especificamente no eixo Rio-São Paulo, em que se tem a concentração econômica no país, como também a concentração dos socialmente mais enriquecidos.

Norte / North		Nordeste / Northeast		Sudeste / Southeast		Sul / South		Centro-Oeste / Mid-West	
Domicílios com TV	Posse	Domicílios com TV	Posse	Domicílios com TV	Posse	Domicílios com TV	Posse	Domicílios com TV	Posse
4.863.284	92,3%	17.818.786	95,8%	30.300.491	97,9%	10.602.651	97,6%	5.335.624	96,3%

Figura 6 – Número e percentual de residências com televisão nas diferentes regiões do Brasil em 2019.

Fonte: Disponível em: <http://www.gm.org.br/midia-dados-2019> . Acesso em: 14 de Abr de 2020.

Assim, faz-se uma conexão importante para entender como a tecnologia entra no Brasil por classes sociais mais ricas: toda a distribuição das telecomunicações brasileiras se dá pela elite ainda hoje. Essa elite econômica, que não se importa necessariamente com uma vida intelectual e se ocupa da distinção de classe a partir de uma importação de bens de consumo, importa a tecnologia e o conteúdo que vem com essa tecnologia, de maneira a vir grudado na televisão justamente aquilo que se pretende assistir nela. Ou seja, não somente a

televisão como tecnologia entra no país via Europa e Estados Unidos: o que se importa com a tecnologia é o conteúdo que é assistido na Europa e principalmente nos Estados Unidos, num movimento que pesquisadores como Caparelli (1982) entendem como dominação do conteúdo televisivo no Brasil, o que consiste necessariamente em uma dominação cultural via “americanização” da cultura brasileira. Canclini (2015), por exemplo, é taxativo ao explicar a relação entre o consumo de produtos estadunidenses e a produção de um imaginário sobre as nações da América Latina que confere uma mudança no consumo e na identidade dos sujeitos latino-americanos, principalmente em função da despolitização da sociedade via consumo:

É inegável que, nas últimas décadas, a intensificação das relações econômicas e culturais com os Estados Unidos impulsiona um modelo de sociedade no qual muitas funções do Estado desaparecem ou são assumidas por corporações privadas, e a participação social é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício de cidadania. O desenvolvimento eficiente de nossas democracias, sua instabilidade e o claro cancelamento dos organismos de representação da cidadania pelas ditaduras das décadas de 1970 e 1980 colaboraram para que esta mudança de modelo metropolitano reduzisse as sociedades civis latino-americanas a conjuntos atomizados de consumidores (CANCLINI, 2015, p. 13).

Um grande exemplo da colonização brasileira por parte do império capitalista estadunidense está nas polêmicas relações da televisão brasileira com o capital americano. De acordo com Caparelli (1982, p.31-32), a empresa Rede Globo possuía um grande interesse no mercado americano, de maneira que, muitas vezes investigada por presença ilegal de dinheiro estrangeiro nas telecomunicações do Brasil, a Globo gerou um contrato com a Time/Life americana, o que promoveu não só uma injeção econômica na televisão quanto também uma injeção de produtos culturais americanos no Brasil:

A entrada das multinacionais da cultura no mercado brasileiro²⁷ era um indicador do que ocorria em outros países da América Latina e, geralmente, em outros países dependentes. Essa reprodução ampliada da cultura do capitalismo em escala mundial e, na época estudada²⁸, com mais força no Brasil, revela apenas a reprodução ampliada do capital em escala mundial, que compreende também a reprodução ampliada da cultura do capitalismo, na mesma escala. Por isso, nos países dependentes, multiplicam-se nos jornais, revistas, livros filmes, programas de rádio, televisão e

²⁷ O autor aqui trata necessariamente do capital da empresa Time/Life que foi investido na Globo: “durante dois anos vigorou o contrato entre a Globo e Time/Life, com a injeção de cinco milhões de dólares mais a assistência técnica. A televisão brasileira, portanto, que já iniciara a importação de programas, que já dependia de assistência técnica, agora aprofundava também sua vinculação financeira com as vanguardas do capital internacional do setor da indústria cultural (CAPARELLI, 1982, p. 31).

²⁸ O autor se refere à fase que ele chama de Internacionalização do mercado, a segunda metade da década de 60 do século XX: “o primeiro momento da televisão fazia prever um quase monopólio, através da Rede Tupi. No entanto, só na segunda metade dos anos 60 a televisão brasileira vai realmente se popularizar, devido a transformações por que passou, de um lado, a própria sociedade brasileira e, de outro, o próprio sistema televisivo enquanto organização” (CAPARELLI, 1982, p. 30).

outros instrumentos de comunicação, os elementos da cultura espiritual que repetem a forma e o espírito de seus modelos norte-americanos (CAPARELLI, 1982, p.31).

Ainda de acordo com a teoria da dependência, fica a conclusão lógica: como quem possui acesso à televisão primeiro e quem domina os interesses da televisão são os donos do capital investido, tem-se a dominação da sociedade via consumo dos programas ali expostos da televisão, demandados pela elite, que está menos ligada a uma necessidade de emancipação via esclarecimento cultural do que a um interesse econômico de replicar poderes econômicos via consumo, como reforça Caparelli no que diz respeito à dominação da cultura brasileira via difusão de conteúdos importados.

[...] a televisão ou o rádio se transformam numa grande Universidade: Do ponto de vista da classe dominante, a indústria cultural senta-se como instância apta a propiciar o conjunto de meios necessários à difusão generalizada de um amplo processo de ação pedagógica, cuja execução está a cargo dos “mass-media”, com baixos custos relativos, elevado rendimento simbólico e persuasão durável. Segundo, capaz de oferecer uma imagem unificada das “terras brasileiras”, ou seja, do mercado capitalista onde se forma o valor do capital econômico e cultural de cada classe da estrutura social (CAPARELLI, 1982, p. 33).

Nesse sentido, seria extremamente discutível que a televisão e outros meios de comunicação tenham entrado no Brasil com qualquer interesse em democratização da cultura ou ampliação de acesso à informação e cultura via tecnologia. Pelo contrário, a teoria da dependência daria conta de que os consumidores da televisão brasileira seriam adeptos a uma síndrome de *vira-lata*, em que a distribuição e a comercialização da televisão se fazem para que se demarquem diferenças sociais via poder aquisitivo a partir do capital simbólico, inseparável do capital econômico no Brasil.

A teoria da dependência dá conta de explicar o modelo de televisão presente no Brasil como um modelo importado dos Estados Unidos de maneira quantitativa. No entanto, assumir a teoria como uma verdade absoluta e universal, que explicaria todo o consumo do brasileiro no que se refere à televisão pode ser uma redução da complexidade que é o consumo cultural latino-americano e, no recorte aqui proposto, o consumo cultural brasileiro. A teoria da dependência não dá conta de como as produções nacionais fariam tanto sucesso no Brasil e também numa escala Global, de maneira que o debate é problemático e não deve ser generalizado. Por exemplo, quando o assunto é a música brasileira, as teorias da dependência parecem encontrar empecilhos para se fazerem válidas frente à grande produção nacional. Além disso, novelas brasileiras possuem recordes de exportação para mais de 130 países ao redor do

mundo²⁹ e são produtos culturais históricos presentes na vida do brasileiro, sendo também um sucesso na produção audiovisual brasileiro.

Mesmo assim, é importante pensar num elemento fundamental que a teoria da dependência traz: o início da produção cultural no Brasil via televisão se dá, num sentido econômico, de maneira semelhante ao modelo estadunidense, que se transforma num modelo global. Além disso, junta a esse modelo econômico um hábito tipicamente latino-americano e, portanto, brasileiro, que é o consumo de narrativas seriadas. Um modelo econômico importado dos EUA e aberto aos EUA, unindo-se ao consumo habitual de narrativas seriadas pelo brasileiro é prato cheio para a oportunidade de lançar narrativas seriadas hollywoodianas.

Mas antes de entrar nessa esfera, é pertinente falar que uma das explicações sobre o consumo que serve para esclarecer a teia das produções culturais com uma linguagem estadunidense e do consumo por parte do brasileiro é a de Canclini (2015), que pensa o consumo como parte constitutiva da sociedade pela via de uma “teoria sociocultural do consumo”. Para ele, “o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 2015, p. 53). O que essa definição pretende é ampliar a posição psicológica e moralista da prática do consumo para uma racionalidade econômica, que se constitui a partir do capital simbólico existente numa determinada sociedade. Canclini aprofunda sua definição de consumo dizendo, por exemplo, que “consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo”, no sentido de que o produto que se consome, a *commodity*, está ligado socialmente às lutas sindicais, o valor de uso e o valor de troca do produto, bem como seu trabalho socialmente necessário. Assim, na sociedade capitalista, o consumo regula os elementos econômicos caros ao funcionamento da sociedade.

A noção de consumo ganha ainda mais camadas quando Canclini traz a dimensão dos aspectos estéticos e simbólicos para pensar sobre o que se consome, quando ele apresenta o consumo como aquilo que distingue os membros de uma sociedade. Bourdieu e sua teoria sobre as propriedades do campo explica que o capital simbólico de um campo funciona a partir não somente de uma luta trabalhista, mas também a partir de uma luta de distinção social a partir da “apropriação dos meios de distinção simbólica” (CANCLINI, 2015, p.56). Nesse sentido, a lógica dessa apropriação está menos ligada à satisfação de necessidades via

²⁹ São inúmeras as novelas brasileiras que, em conjunto com a produção de telenovela mexicana, foram exportadas e muito bem recebidas globalmente. Aqui, tem somente alguns registros presentes em revistas comerciais a respeito das novelas brasileiras mais assistidas no exterior: a matéria “10 novelas brasileiras mais reprisadas no exterior”, de 2016, publicada na Revista *Super Interessante* da Editora Abril, e também a matéria “Do Brasil para o mundo: os títulos das novelas brasileiras no exterior”, de 2020, publicada na Revista *Quem*, da Editora Globo.

produto – seu valor de uso está pouco ligado ao uso direto do produto – do que à lógica do paradigma da escassez que distingue os que podem consumir determinado produto daqueles que não podem.

É a partir dessa questão que Canclini demonstra a necessidade de esse produto ser socialmente conhecido como um marcador de classes sociais por aqueles que não podem possuí-lo, somente desejá-lo:

[...] se os membros de uma sociedade não compartilhassem os sentidos dos bens, se esses só fossem compreensíveis à elite ou à maioria que os utiliza, não serviriam como instrumentos de diferenciação. [...] Logo, devemos admitir que no consumo se constrói parte da racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade (CANCLINI, 2015, p.63).

No caso brasileiro, atualmente, há que se pensar na televisão, *streaming* e outras formas de difusão de narrativas seriadas como esse demarcador social que, para Canclini, é mais a causa mesma do consumo do que uma mera consequência dele. Quando meios de comunicação de massa, vendidos simbolicamente como um instrumento de democratização da informação, chegam ao Brasil somente para os economicamente mais abastados, tem-se como causa da compra de uma tecnologia a própria distinção da classe a partir de seu consumo. E, claramente, com a tecnologia, no caso do Brasil, tem-se uma importação automática das produções americanas, em que televisões dependentes do conteúdo americano se tornam meras difusoras de produções estrangeiras. E seu simbolismo como demarcador social aumenta pela via das narrativas seriadas e suas presenças nessas narrativas, assim em como todo conteúdo televisivo. Por exemplo: num país em que somente metade da população tem acesso ao Netflix ou a outros serviços de *streaming*, é representativo como marcador social o fato de um apresentador de programação popular de televisão como Silvio Santos, dono de uma rede de televisão, falar em televisão aberta e para seu auditório composto por caravanas vindas dos lugares mais remotos do país que ele mesmo não assiste mais televisão e só assiste ao Netflix. O dono, o produtor de conteúdo dessa televisão que atinge 98% da população brasileira (e coloquemos aqui as camadas mais elitizadas e também mais humildes do Brasil), não assistir ao próprio conteúdo produzido porque prefere um produto que boa parte dos consumidores da televisão aberta não possuem representa essa demarcação social sintomática que constitui a história e o cenário da distribuição dos bens simbólicos no país, que passa sempre primeiro pela elite econômica e que só é distribuída para as outras classes no momento da vinda de uma tecnologia mais avançada.

E assim é possível explicar a entrada das tecnologias comunicacionais sempre via importação e via elite, que é o detentor do dinheiro que permite a importação e que é,

consequentemente, aquele que possuiria o “direito” de gozar da tecnologia primeiro. Assim, ao importar a tecnologia, importa-se também seus modos de fazer, principalmente quando se trata de uma linguagem televisiva e audiovisual. Canclini traz argumentos interessantes sobre o assunto quando explica a invenção da América Latina, iniciada pela Europa com o movimento colonizador, e evoluída para um nível imperialista por parte da instalação do consumo estadunidense:

A América Latina, como se sabe, foi “inventada” pela Europa, num processo de conquista e colonização iniciado por Espanha e Portugal, logo reelaborado pelas invenções da França, da Inglaterra e de outras nações metropolitanas. Essas relações de dependência, que em cada período implicaram conflitos e hibridações, foram-se concentrando no decorrer do século XX nos vínculos com os Estados Unidos. Mas este deslocamento não pode ser visto como simples troca de senhor. As modificações ocorridas enquanto se passava da subordinação europeia para a norte-americana nos mercados agrícolas, industriais e financeiros, na produção, circulação e consumo de tecnologia e cultura, e nos movimentos populacionais – turistas, migrantes, exilados – alteraram estruturalmente o caráter dessa dependência (CANCLINI, 2015, p. 12).

A dependência que Canclini aqui sustenta é a simbólica: ao entender como as tecnologias importam consigo uma estética própria de seu país, é necessário perceber que a estética hollywoodiana de maneira mais específica, domina a organização simbólica da sociedade a partir de como, quando e para que se deve assistir a um audiovisual e quais características, estéticas, esses devem ter para que sejam considerados dignos de serem assistidos pela sociedade elitizada brasileira.

Uma simples comprovação dessa questão é quando se analisam os dados da Ancine (2016) no que se refere ao gosto pela produção cinematográfica pelo público brasileiro³⁰. A partir dos dados de 2016, que são os disponibilizados até o momento, há uma diferença considerável no número de títulos brasileiros exibidos nas emissoras de televisão (22,2% do total de filmes), em comparação aos 77,8% dos filmes estrangeiros presentes na grade de conteúdo televisivo.

³⁰ Os dados da pesquisa não tratam de narrativas seriadas, mas são relevantes no que tange à presença de narrativas audiovisuais estrangeiras, basicamente americanas, em comparação ao audiovisual brasileiro, de maneira a analisar como a estética audiovisual que o brasileiro toma como preferência se aproxima, quantitativamente, da estética estrangeira e se afasta das produções brasileiras.

Emissora	Longas-Metragens Brasileiros			Longas-Metragens Estrangeiros			Total de Títulos	Total de Veiculações
	Nº Títulos	Nº Veiculações	% Veiculações	Nº Títulos	Nº Veiculações	% Veiculações		
Band	1	3	1,8%	90	161	98,2%	91	164
Globo	110	125	12,4%	747	885	87,6%	855	1010
Record	4	4	3,5%	95	111	96,5%	99	115
SBT	1	2	1,3%	102	147	98,7%	103	149
TV Brasil	92	229	71,1%	48	93	28,9%	140	322
TV Cultura	31	45	57,0%	26	34	43,0%	57	79
Total Geral	237	408	22,2%	1104	1431	77,8%	1338	1839

Figura 7 – Presença de longas-metragens brasileiros e estrangeiros na televisão brasileira.

Fonte: Ancine (2016). Disponível em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_tvaberta_2016.pdf

Acesso em: 20 de Abr de 2020.

Da mesma maneira, há uma diferença gritante entre o número de filmes exibidos em salas de cinema no Brasil que foram aqui produzidos em relação às produções americanas. Partindo de uma lógica de consumo, em que o consumo se dá via identificação simbólica com a mercadoria, entende-se que a ida deliberada às salas de cinema por parte dos consumidores brasileiros para assistir a filmes produzidos pelos Estados Unidos é indício de uma construção de um gosto, uma preferência pelas narrativas que pertencem a uma construção simbólica importada. Essa construção simbólica, aqui já discutida como um processo de dominação cultural via economia internacional, apresenta-se como a consequência de um consumo desejado pela população brasileira.

#	Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País	Data de lançamento	Salas no lançamento	Público em 2018	Renda bruta (R\$) em 2018
1	Vingadores: Guerra Infinita	Disney	Ficção	Estados Unidos	26/04/2018	2.381	14.501.280	238.020.232,00
2	Nada a Perder	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	29/03/2018	1.161	12.184.373	120.992.794,00
3	Os Incríveis 2	Disney	Animação	Estados Unidos	28/06/2018	1.648	9.809.291	145.011.793,00
4	Pantera Negra	Disney	Ficção	Estados Unidos	15/02/2018	1.458	7.438.252	120.998.283,00
5	Aquaman	Warner	Ficção	Estados Unidos	13/12/2018	1.792	5.584.309	92.326.364,00
6	Hotel Transilvânia 3: Férias Monstruosas	Sony	Animação	Estados Unidos	12/07/2018	1.199	5.375.364	74.786.196,00
7	A Freira	Warner	Ficção	Estados Unidos	06/09/2018	1.394	5.293.026	76.375.810,00
8	Jurassic World – Reino Ameaçado	Universal	Ficção	Estados Unidos	21/06/2018	1.503	5.258.742	80.619.075,00
9	Jumanji: Bem-Vindo à Selva	Sony	Ficção	Estados Unidos	04/01/2018	967	4.772.758	74.059.745,00
10	Venom	Sony	Ficção	Estados Unidos	04/10/2018	1.540	4.605.459	72.243.415,00
11	Deadpool 2	Fox	Ficção	Estados Unidos	17/05/2018	1.533	4.601.084	66.934.777,00
12	Cinquenta Tons de Liberdade	Universal	Ficção	Estados Unidos	08/02/2018	1.596	4.331.153	64.423.845,00
13	Animais Fantásticos: os Crimes de Grindelwald	Warner	Ficção	Estados Unidos	15/11/2018	1.502	3.550.891	59.301.701,00
14	O Touro Ferdinando	Fox	Animação	Estados Unidos	11/01/2018	981	3.450.295	47.176.399,00
15	Homem-Formiga e a Vespa	Disney	Ficção	Estados Unidos	05/07/2018	1.506	3.257.029	50.051.271,00
16	Extraordinário*	Paris	Ficção	Estados Unidos	07/12/2017	827	2.896.167	41.534.110,00
17	Os Farofeiros	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	08/03/2018	725	2.604.658	36.820.843,00
18	Missão Impossível – Efeito Fallout	Paramount	Ficção	Estados Unidos	26/07/2018	1.346	2.550.784	44.626.592,00
19	Fala Sério, Mãe!*	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	28/12/2017	696	2.385.118	31.630.190,00
20	Bohemian Rhapsody	Fox	Ficção	Estados Unidos	01/11/2018	691	2.896.729	51.563.245,00

Figura 8 – lista dos vinte filmes de maior bilheteria das salas de cinema do Brasil em 2018.

Fonte: Ancine (2018). Disponível em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf. Acesso em: 20 de Abr de 2020.

Entende-se que a população se sente identificada como “americanizada”, principalmente porque os modelos de distribuição de objetos simbólicos no país foram organizados pelo capital estrangeiro. Como consequência, uma vez que a política não sustenta a organização simbólica da sociedade brasileira, a identidade nacional, facilmente moldada via consumo, se organiza pela identidade do americano. E para o Brasil, ou pelo menos para a elite brasileira, isso é quase um elogio.

A partir de uma organização do conteúdo televisivo, cinematográfico, enfim, estético, do consumo de produtos culturais do brasileiro, pensa-se finalmente no consumo de narrativas seriadas presentes hoje nos canais de televisão brasileiros e nos serviços de *streaming*, também disponíveis no país. É importante ressaltar que Hollywood decide investir nas narrativas seriadas e em canais de distribuição via *streaming* a partir da década de 2010. A televisão fez a própria Netflix, no sentido de que é a partir dos modelos de produção de narrativa seriada, típica da televisão, que os serviços de *streaming* fazem suas séries com estética e produção cinematográficas, típicas de Hollywood. Assim, a estética americana há tempos imposta ao brasileiro, que a recebe de bom gosto e a naturaliza como própria, acaba também se

consumando no exercício do consumo de narrativas seriadas hollywoodianas. Como se sabe, é muito próprio da população brasileira assistir a novelas, conhecidas mundialmente por suas particularidades melodramáticas e folhetinescas, que deixam a audiência com sede de continuidade da trama no dia seguinte ou após os comerciais televisivos³¹. Assim, mais um produto no Brasil se faz muito bem sucedido: a aliança entre a estética americana e o consumo de narrativas seriadas que é muito própria da América Latina e especialmente do Brasil. Isso se torna um prato ainda mais cheio para a distribuição bem-sucedida de um novo mercado hollywoodiano de narrativas seriadas. Como diz Dunker (2017), em seu ensaio *Espelho, espelho nosso*, “no Brasil este fenômeno [de assistir a seriados] dá continuidade à arquetípica experiência familiar de assistir novelas juntos”.

Portanto, é no mínimo pertinente entender que a formação de um público a partir de tecnologias que foram por muito tempo importadas (e, de certa maneira, ainda são) demarcam o acesso ao audiovisual a partir de uma estética organizada em torno daquilo que a elite consome, que é o produto importado. Assim, considera-se pertinente assumir que o consumo pelas narrativas estrangeiras é muito próximo do consumo nacional. Nesse sentido, nada mais simples para o brasileiro do que estar disposto a consumir narrativas seriadas comerciais internacionais. Não há como questionar, portanto, que o brasileiro vê narrativas seriadas, brasileiras e internacionais, porque, diante de uma organização econômica que interfere na dinâmica cultural, esses são os produtos disponíveis para ele. Assim, cabe dizer que esse fenômeno garante acesso dos brasileiros às séries, e uma certa vontade de ver seriados pelo costume com a narrativa seriada, própria do brasileiro, com uma linguagem que já lhe é familiar, a hollywoodiana.

³¹ Inclusive, esse consumo de telenovelas brasileiras é tão latente que recentemente houve uma entrevista com o diretor geral da Netflix na América-Latina que informa o interesse por parte da Netflix em adotar como programação própria a produção de Telenovelas brasileiras. De acordo com a matéria do site Metrôpoles (2021), atores da Globo já rescindiram contrato com a empresa para aderir ao contrato com a Netflix, mirando na produção de telenovelas com linguagem brasileira, mas com difusão global. (Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/populares-novelas-sao-a-nova-aposta-da-netflix-no-mercado-brasileiro>. Acesso em: 20 de Jun 2021). Além de derrubar as audiências da televisão aberta no Brasil, essa estratégia da Netflix quer cumprir o Projeto de Lei 8889/17, do deputado [Paulo Teixeira \(PT-SP\)](#), cujo conteúdo foi revisado e substituído pela Deputada [Benedita da Silva \(PT-RJ\)](#), em 2019. Esse projeto de lei certifica que a plataformas de streaming como a Netflix invista 10% de seu faturamento em conteúdo nacional e possui a validade de oito anos a partir do ano de aprovação. (Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/616179-comissao-obriga-plataformas-como-netflix-a-investir-10-do-faturamento-em-conteudo-nacional/>. Acesso em: 20 de Jun 2021).

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Numa perspectiva psicanalítica, seria possível fazer uma analogia entre as utopias e distopias com relação ao sonho. No caso, a utopia seria esse sonho positivo da mudança, de alegria e satisfação, enquanto a distopia estaria no lugar do pesadelo negativo, de terror e medo. Sobre sonho e pesadelo, Berriel diz:

Trata-se principalmente da constatação de que o “sonho” perfeito de um, quando é oriundo de um constructo abstrato (que é efêmero mas se quer eterno, que é singular mas se imagina universal, que aspira a decretar o fim da História por se crer o ponto de chegada da vida humana), este sonho é o que gera o pesadelo da distopia (BERRIEL, 2006, p.95).

Porém, os dois viriam da mesma lógica; poderiam ser representantes das mesmas representações, o que significaria que tanto a utopia como distopia, obras do imaginário que se expressam na literatura, no cinema e na política, poderiam ser interpretadas como manifestações de uma mesma libido. Assim, a libido quando atravessa a repressão do consciente e se manifesta como um representante, poderia tanto colar em significantes esperançosos quanto des-esperançosos. No caso do sonho como uma formação do inconsciente e sua interpretação freudiana, sonho e pesadelo seriam formações de um inconsciente só. Nesse sentido, a utopia, num movimento desejoso, se colocaria como um espaço para a esperança de um outro mundo que se difere da realidade, ou melhor, um espaço para se sonhar, desejar uma realidade alternativa ou um lugar alternativo em que os problemas da sociedade não existem ou seriam solucionados a partir da vontade da obra. Já a distopia, num movimento de angústia, se faz como o sonho que expressa a realidade; assim, ao invés de “fugir” da realidade com o sonho, olha-se para ela e se percebe sua máxima expressão de dor. Nessa interpretação, pode-se situar a distopia como um objeto de estudo que ajuda a olhar para a realidade em suas projeções mais pessimistas – ou talvez realistas, pois ela lança luz sobre aquilo que estaria sendo escondido pelos discursos de poder que forçam uma ordem social que se pretende inabalável.

Nas palavras de Agamben (2009), esse seria justamente o ato do contemporâneo, uma vez que este, em discordância com os dogmas e crenças próprias de seu tempo histórico, “mantém o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p.63). Assim, que escuros do tempo podem ser expressas nessas obras de ficção que mostram a fissura “no dorso quebrado do tempo” (2009, p.60).

Uma interpretação possível se dá quando se afirma que a distopia, principalmente em objetos audiovisuais como *The Handmaid's Tale* e *Black Mirror*, não adota um discurso a ser interpretado como um prognóstico da sociedade. Mais que isso, ela assume qualidade de diagnóstico do tempo presente. As semelhanças entre os tempos sombrios dos EUA e do Brasil, e as obras aqui analisadas são tão berrantes que chegam a desequilibrar momentaneamente as possibilidades de análise, pois exageram, inclusive, na quantidade de material analisável.

Assim, há que se fazer uma breve organização cronológica desses produtos culturais com os contextos sociais do país no momento em que esses audiovisuais ganham audiência entre os consumidores brasileiros. Os tempos políticos de 2013 até 2020 se iniciam com as estratégias de implementação de uma narrativa de crise, promovem um golpe contra a então presidenta da república Dilma Rousseff, e elege para a presidência, em 2018, um candidato declaradamente misógino e a favor de uma dominação branca, religiosa e neoliberal da sociedade brasileira. Assim, políticas ultraconservadoras há pouco enterradas ou, pelo menos, diminuídas durante o governo do Partido dos Trabalhadores, voltam a atuar com força em discursos políticos e sociais. Safatle, em seu livro *Só mais um esforço (ano)*, remete explica esse fenômeno por meio da “apropriação” das demandas de Maio de 68 pelo que o autor chama de “capitalismo de expropriação libidinal”, que seria a natureza original do discurso que monta o neoliberalismo:

A necessidade do neoliberalismo foi imposta a nós como uma injunção moral, como uma moral baseada em uma versão muito particular da coragem como virtude. Coragem para assumir o risco de viver em um mundo no qual pretensamente só se sobreviveria através da inovação, da flexibilidade e da criatividade. Todos esses valores colocados em circulação por Maio de 68 contra o caráter alienante da sociedade do trabalho assumiram, nas mãos dos arautos do neoliberalismo, uma feição completamente inesperada (SAFATLE, 2017, p.26).

O autor explica como os fracassos das chamadas sociais democracias da América Latina se dão quando se tenta, nos países americanos, aplicar uma política frágil da sociedade europeia em que se presava um ideal de centro, em que partidos políticos do pós-guerra, tanto de direita quanto de esquerda, buscavam consensos que mais tarde foram percebidos como frágeis, uma vez que seria muito fácil quebrar essas regras diante das políticas de crise: “lembramos como o primeiro tremor no pacto que sustentou a democracia liberal se deu com a leva neoliberal de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, no início dos anos 80” (SAFATLE, 2017, p.22). As rápidas transmutações dos governos europeus de democratas para neoliberais demonstram os alicerces frágeis com os quais as democracias contemporâneas são

sustentadas. E os alicerces são frágeis em função da conjuntura conservadora moral do discurso neoliberal que, na primeira crise presente em um governo de esquerda, ele teria força suficiente para desmoralizar o governo esquerdista, promovendo um discurso neoliberal como a única saída da crise. Assim, Safatle continua seu diagnóstico assustador no que tange à apropriação, por parte do discurso neoliberal, de todas as instâncias sociais e políticas:

Mas o fato fundamental só agora fica visível: a ascensão do neoliberalismo como política de Estado e discurso moral representou a destruição contínua da democracia liberal e de seus pactos. Restringindo paulatinamente o horizonte de políticas públicas, impondo a versão de que, no que diz respeito à economia, “não há escolha”, mesmo diante do caráter suicida do sistema financeiro internacional, explícito desde a crise dos subprimes, o neoliberalismo conseguiu esvaziar a política e suas instituições. Seu mundo é a reedição de um mundo pré-político, no qual as relações sociais se resumem à gestão militarista da segurança e às garantias da perpetuação dos modos atuais de circulação e riqueza. Aos poucos, ficou evidente como a política mundial, depois de esvaziada da possibilidade de decidir modificações efetivas na esfera da economia, tornara-se uma mera pantomima, composta de personagens exímios em demonstrar sua impotência (SAFATLE, 2017, p.28).

Não é surpreendente, então, que *The Handmaid's Tale* tenha sido produzida e distribuída mundialmente em 2017, mesmo ano de início da candidatura e eleição do presidente Jair Messias Bolsonaro e eleição de Donald Trump, nos Estados Unidos. A obra parece falar tão bem dos momentos de crise da democracia estadunidense como a da democracia brasileira, principalmente se se leva em consideração que ambas nações elegem candidatos com discursos ultraconservadores e neoliberais. Sabidamente, os atos contra a eleição de Donald Trump, nos Estados Unidos em 2016, são repletos de menções ao livro de Margaret Atwood. Ana Rüsche (2017) conta sua experiência sobre as eleições de Trump e sua relação profunda com a literatura *O Conto da Aia*:

Foi ali, no meio da primeira manifestação anti-Trump, que li pela primeira vez o cartaz: por favor, façam Margaret Atwood voltar a ser ficção de novo! Decifrar os dizeres daquele cartaz me deu o choque da familiaridade. Afinal de contas, poucas obras traduzem tão bem o que assistíamos: o sentimento de impotência diante da eleição de um presidente abertamente misógino. O livro apresenta uma pedagogia da resignação — página a página, traz-nos um manual de como se acostumar a catástrofes, de como sobreviver a notícias inimagináveis, de como ler notícias assustadoras e seguir os dias (RÜSCHE, 2017, P.13).

Não seria de admirar que, um ano depois da eleição de um presidente misógino, a elite brasileira egeria um presidente que tivesse como projeto um estreitamento das relações com os Estados Unidos e que importasse do presidente americano suas políticas preconceituosas e dotadas de misoginia, homofobia e racismo. Não seria, portanto, de se admirar que a própria crítica ao conservadorismo de Bolsonaro se encaixasse nas narrativas das

produções culturais estadunidenses. Assim, *The Handmaid's Tale*, não por um acaso, ganha repercussão entre a elite e também entre as classes intelectuais brasileiras, ou pelo menos entre as classes que possuem poder econômico suficiente para ter acesso à internet e à televisão paga.

No mesmo ritmo, *Black Mirror* também é uma importação cultural: iniciada na Inglaterra, o seriado ganha, de fato, força de audiência no Brasil quando ele é comprado e começa a ser produzido pela Netflix. Com temas voltados à dominação da população pela tecnologia, o seriado combina fortemente com as ameaças do novo governo com as teorias conspiratórias contra a eleição via urnas eletrônicas, enquanto sabidamente os dominadores do governo autoritário do presidente Jair Bolsonaro são alvo de investigações contra as chamadas *fake news* e o uso de robôs para promover discursos de ódio na internet, da mesma maneira que Trump foi acusado durante seu governo.

No entanto, embora seja pertinente e possível criticar a lógica da importação cultural realizada no Brasil ao longo de todos os anos desde 1950, interessa aqui perceber como essas obras tanto demonstram razões sócio-econômicas para serem consumidas no país como também possibilitam análises próximas entre a sociedade brasileira e as narrativas analisadas. Assim, volta-se a Agamben para pensar essa questão. Quais caminhos os contemporâneos podem tomar ao invés de imaginar um mundo totalmente outro e novo – utópico – que aparentemente não revela a escuridão da contemporaneidade? Como essas pistas que os objetos culturais oferecem podem ser lidas como demonstrações perversas de um tempo histórico contemporâneo? O que sobra do imaginário do contemporâneo para que distopias sejam tão bem-sucedidas ao mostrar o escuro do tempo? E se o que há nas narrativas distópicas é a fratura do tempo, o que fazer com essas fraturas? Se o lugar da crítica da utopia se fazia possível porque haveria uma saída desse mundo perverso, o que há de crítica possível na distopia, se o que haveria seria somente o mundo perverso, sem possibilidade de saídas?

Para Agamben, o contemporâneo é “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p.64). Portanto, é preciso relacionar as produções culturais como parte desse tempo: as narrativas seriadas aqui estudadas são produtos de altíssima qualidade de produção (a ver pelos investimentos financeiros das grandes produtoras de cinema que também produzem narrativas seriadas³²), fazem parte do cotidiano

³² Artigos e matérias americanas e europeias demonstram o crescimento da indústria cinematográfica e televisiva. Nos relatórios da *Motion Picture Association of America* de 2013, por exemplo, vê-se que a indústria televisiva e cinematográfica, sendo as duas categorias postas juntas no relatório, leva o título de um dos recursos econômicos e culturais mais rentáveis do país, gerando mais de 47 milhões de dólares em salários, sendo esses salários 47% mais altos do que a média nacional (Disponível em: <http://www.mpa.org/wp->

dos sujeitos e, talvez por isso, seja parte deles, assim, como rodeia sua história e a história da sociedade. Como sugere Ferro (1992, p.85-86):

Não é suficiente constatar que o cinema fascina e inquieta: os poderes públicos e o privado pressentem também que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira. É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles [...]. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade?

Essa contra-análise, essa contra-história, está dentro do que Benjamin entende como o potencial democrático da reprodutibilidade técnica: dentro desses arquivos cinematográficos, mesmo que ficcionais, há um lugar que fala sobre a sociedade, e ainda mais sobre a sociedade do espetáculo. E, levando em consideração que as grandes produtoras de cinema se tornam, neste século, também grandes produtoras de seriados encomendados por serviços de *streaming*, é possível perceber a mesma lógica nas narrativas seriadas: acompanhando um momento de mudança tecnológica, as narrativas acompanham também uma nova cultura de consumo e, portanto, uma nova maneira de pensar a sociedade. Nesse sentido, olhar para essas produções tentando encontrar nelas relações políticas e históricas com o tempo atual é tarefa política do contemporâneo.

content/uploads/2015/02/MPAA-Industry-Economic-Contribution-Factsheet.pdf. Acesso em: 15 de Abril de 2017). No Reino Unido, artigos mostram que os setores cinematográfico e televisivo geraram um investimento total mais de um bilhão de euros em 2013, o que significa 14% de aumento em relação ao ano anterior. (Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/announcements/bfi-stats-show-increase-uk-film-production>. Acesso em: 09 de Março de 2017).

5 **BLACK MIRROR E O NEOLIBERALISMO: DISTOPIAS COMO ILUSTRAÇÃO DO ÓDIO E DA POLÍTICA DE MORTE NO BRASIL**

“Nós, brasileiros, andamos atualmente perseguidos pelo nosso passado e ainda nos dedicando à tarefa de expulsar fantasmas que, teimosos, continuam a assombrar”
(SCHWARCZ, 2019, p. 40).

As inquietações que deram origem a esta pesquisa tiveram início com o seriado *Black Mirror*. A narrativa seriada foi lançada na televisão britânica no ano de 2011 e é composta por cinco temporadas, um episódio especial e um filme interativo³³. O programa foi aclamado pela crítica no seu ano de estreia, sendo premiado como melhor seriado de TV em 2012 pelo *Emmy Awards*³⁴, premiação de grande reconhecimento de cinema e seriados.

Pelo seu contexto de produção, *Black Mirror* já parece ser um produto criado em condições peculiares quando se trata de televisão: antes de ser vendido para o serviço de *streaming* Netflix, o programa foi produzido e idealizado pela Endemol, que é conhecida mundialmente pela criação de programas de *reality show*, como *Big Brother*. Porém, além de programas desse formato de entretenimento, a Endemol tem uma produtora interna chamada Zeppotron³⁵, formada por conhecidos escritores comediantes e críticos da Endemol, como Ben Caudell e Charlie Brooker, criador de *Black Mirror*.

Charlie Brooker parece ser um profissional da televisão focado nas críticas às produções televisivas e pertence a um grupo de profissionais que possuem como foco, justamente, o mundo do espetáculo e seus possíveis “malefícios”. Em seus perfis na internet, ele aparece como um jornalista humorista, satirista e crítico. Ele é, também, apresentador de programas de televisão, produtor, roteirista e colunista do jornal *The Guardian*. Os conteúdos

³³ A primeira temporada, exibida em 2011 e a segunda, que estreou em 2013, contém 3 episódios cada. Em dezembro de 2014, o seriado produziu um episódio especial de natal. A terceira temporada do seriado foi produzida e lançada pela Netflix em 2016. Em 2017, a Netflix disponibilizou seis episódios da quarta temporada. *Bandersnatch*, filme interativo, foi disponibilizado na Netflix em 2018. Em 2019, foi lançada a quinta e, até agora, última temporada de *Black Mirror*, com três episódios.

³⁴ As demais premiações e indicações podem ser vistas no perfil da narrativa seriada no site IMDB, um dos mais conhecidos sites sobre filmes, programas televisivos e artistas na internet. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2085059/awards>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

³⁵ Entre os principais programas produzidos pela Zeppotron, para se ter noção dos conteúdos por ela promovidos, está o *How TV Ruined Your Life*, apresentado por Charlie Brooker. Este programa lança uma crítica em um formato parecido com um documentário que, a cada episódio, fala de temas como amor, medo e outros, e especula sobre como esses “sentimentos” são construídos a partir das narrativas televisivas, desconexas em relação ao “mundo real”.

produzidos por ele, como já mencionado, possuem certo nível de crítica ao mundo de espetáculo, este que o contrata. No fim do ano de 2011, Brooker lançou *Black Mirror*, sobre o qual ele fala em sua própria coluna no jornal *The Guardian*³⁶:

Como um viciado, eu olho minha timeline [linha do tempo] do Twitter no momento em que eu acordo. E por vezes me pergunto: isso tudo é realmente bom para mim? Para nós? Nada dessas coisas foram impostas à raça humana – nós a abraçamos alegremente. Mas para onde isso tudo está nos conduzindo? Se a tecnologia é uma droga – e ela de fato parece uma droga – então quais, precisamente, são os efeitos colaterais? Esta área – entre o deleite e o desconforto, é onde *Black Mirror*, minha nova série, está. O “espelho negro” [tradução de black mirror] do título é o que você vai achar em toda a parede, em toda mesa, na palma de toda mão: a fria, brilhante tela de uma TV, um monitor, um smartphone³⁷.

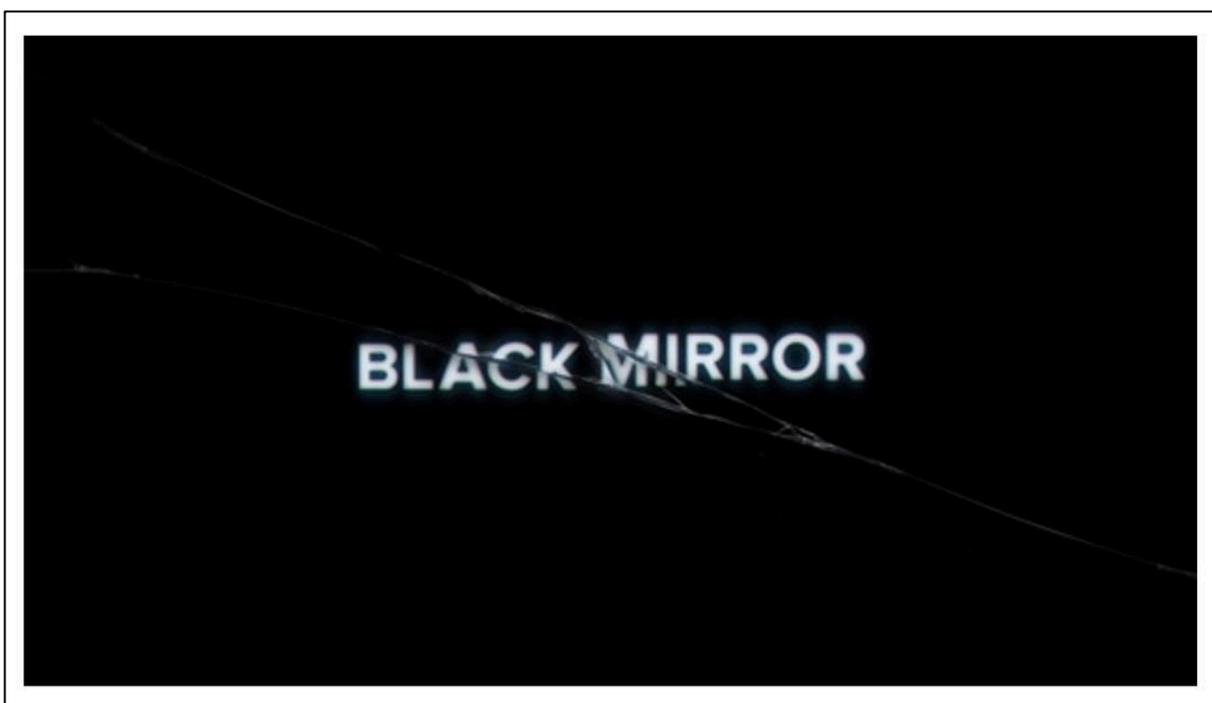


Figura 9 – Imagem de abertura do seriado *Black Mirror*.

Fonte: Netflix (2013).

Essa narrativa seriada é um tanto incomum: a vinheta de abertura parece, inicialmente, ser o único elemento de semelhança presente nos episódios. Tanto as histórias quanto as personagens não se mantêm de um episódio para o outro; cada história se inicia e se encerra em um episódio. No entanto, há um fio condutor entre essas histórias contadas que

³⁶ Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>. Acesso em: 10 de abril de 2016.

³⁷ Em tradução livre: *Like an addict, I check my twitter timeline the moment I wake up. And often I wonder: is all this really good for me? For us? None of these things have been foisted upon humankind – we’ve merrily embraced them. But where is it all leading? If technology is a drug – and it does fell like a drug – then what, precisely, are the side-effects? This area – between delight and discomfort – is where Black Mirror, my new drama series, is set. The “black mirror” of the tile is the one you’ll find on every wall, on every desk, in the palm of every hand: the cold, shiny screen of a TV monitor, a smartphone.*

permitem pensar em três temas presentes nas tramas, que integram o seriado: a subjetividade, a tecnologia e o capitalismo. A subjetividade da qual se fala aqui é a subjetividade na contemporaneidade, atravessada pela tecnologia, ou melhor, pela virtualidade da tecnologia, sempre organizada pelas estruturas capitalistas, seja como produto, seja como discurso, seja como estrutura social.

Um primeiro elemento presente nesse fio condutor é percebido na fala do criador de *Black Mirror*: todos os episódios tratam de um mundo atravessado pelas mediações facilitadas pela tecnologia. Sendo ela produtora do espetáculo, que é “uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 14), a tecnologia pode ser um ponto de partida para análise, pois ela propicia “uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de compreender por nossas mentes [...] a saber, toda nova rede global descentrada do terceiro estágio do capitalismo” (JAMESON, 2007, p.64). Sendo um elemento que permite o totalitarismo do espetáculo, isto é, “uma espécie de telecomando universal” (PÁL PELBART, 2000, p.15), a tecnologia presente nos episódios pode ser pensada nas perspectivas de Benjamin e de Buck-Morss de maneira a vê-la como um potencial político enquanto reprodutibilidade técnica a favor da crítica e, também, como uma ferramenta de fantasmagoria tecnoestética cujas percepções, embora “reais o quanto baste” (BUCK-MORSS, 1996, p. 27), seriam anestesiadas por meio da inundação dos sentidos, isto é, por meio da distração sensorial em vez de uma alteração química.

Na lógica do alto desenvolvimento tecnológico se insere, como segundo elemento presente nos episódios do seriado, a noção de subjetividade a partir das novas relações cujo mediador é a tecnologia. Sendo responsável pelo encolhimento das distâncias e pelo aumento da velocidade, a tecnologia acaba por ter como resultado uma subjetividade “presa de uma inércia petrificante, de uma hipnose telemidiática, de uma infantilização maciça [...]” (PÁL PELBART, 2000, p.16). Moldável a gosto da tecnologia, a subjetividade parece ser tema caro ao seriado, quando este mostra como os aparatos tecnológicos funcionam como dispositivos que promovem a “docilização”, a “sexualização”, a rememoração e até a tortura do sujeito (PÁL PELBART, 2000).

E, por fim, um terceiro elemento está presente nesse fio condutor do seriado. O capitalismo tardio, explicado por Jameson (2007), é visto aqui como uma condição totalizadora que abarca tanto a subjetividade quanto promove o crescimento contínuo e veloz da tecnologia. Sabe-se como o capitalismo tardio acaba por promover a cultura do “novo”, integrando todas as produções culturais na lógica da mercadoria ou, como prefere Jameson, “a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez pareçam novidades”

(2007, p.30). É nessa terceira fase do capitalismo que a subjetividade é moldável, de maneira que as máquinas da tecnologia de informação “operam no coração da subjetividade humana” e que as condições de inovação tecnológica sejam favoráveis na perspectiva de um progresso capitalista, vestido de progresso social. Nesse sentido, esses três temas – capitalismo tardio, tecnologia e subjetivação – parecem estar sempre perpassando os episódios, de maneira que as relações humanas aparecem mediadas pela tecnologia, pelas imagens, pelo espetáculo, dentro de um contexto de uma lógica do capital totalizante, que tudo abarca.

O seriado *Black Mirror* é hoje objeto de estudo de inúmeros projetos de pesquisa e também de artigos de professores e pesquisadores. Dentre artigos publicados sobre *Black Mirror*, tem-se, por exemplo, o do psicanalista Christian Dunker, intitulado *Espelho, espelho nosso*, publicado em 2017, que fonte de elementos de análise nas seções seguintes desse trabalho. Além disso, pode-se citar alguns artigos publicados no evento científico INTERCOM nos anos de 2015 e 2016, da autora de Renata Valentim. Também se destaca o trabalho intitulado *Black Mirror e a cegueira moral da modernidade*, de 2017 escrito por Maria Visconti. Por fim, há uma obra relevante que leva a série como objeto de estudo, também usada nessa pesquisa, chamada *Black Mirror: direito e sociedade – estudos a partir da série televisiva*, de Rodrigo de Lacerda Carelli (2018), tomando os episódios como pontos de debates sobre a sociedade e o direito.

O seriado traz como argumento principal a crítica aos moldes do capitalismo contemporâneo. A crítica é tão explícita que suas possíveis “ranhuras” abrem espaço para escuros da nossa contemporaneidade ou, como diz Agamben (2009), emite um excesso de luz que nos cega. Sua crítica ao modo de viver para o consumo, para o espetáculo, é tão feroz que poderia ser dito que seus “vagalumes” brilham como uma *luce*, no sentido que Didi-Hubermann (2011) propõe, ou que é um projeto comercial que sabe muito bem para onde apontar. Nesse sentido, o seriado inquieta ou, mais, causa mal-estar: como um objeto, que tanto performa uma crítica ao discurso do poder, pode ser tão aclamado e divulgado por sua produtora? Se o produto cultural, que já é antecipadamente aprovado pelo capital (ADORNO, HORKHEIMER, 1985) – e que passa por uma seleção profissional sobre o que pode ou não pode ser dito, numa lógica adorniana – o que pode ser pensado sobre um seriado como esse, que expõe os efeitos perversos do capitalismo de olhos abertos e com discurso explícito?

Assim, questiona-se: mesmo sabidamente abarcada pelo capital, o que tem nessas obras que falam tão intimamente sobre nossa contemporaneidade que talvez as práticas do capital conseguem mais esconder? Quando se sabe que as produções culturais “periféricas”, produzidas no mundo do capitalismo cognitivo, estão comendo audiências e conseguindo

espaços de representação maiores do que nunca antes percebido, as grandes produtoras de audiovisual se veem na rota necessária de acompanhar temas importantes e caros à população. Assim, se *Black Mirror* agrada tanto quanto assusta as audiências, deve-se pensar o que há nessa narrativa que fala tão intimamente sobre suas audiências, em especial a audiência brasileira. Nesse sentido, é interessante pensar que a fala de Buck-Morss traz o questionamento levantado a respeito do dilema chave da crítica audiovisual contemporânea: "a forma como é construída um filme, se ele atravessa o escudo entorpecente ou apenas oferece um 'treino intensivo' para fortalecimento das suas defesas, se torna uma questão de crucial importância política" (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

5.1 *MEN AGAINST FIRE*: EUGENIA E O MEDO DO NEGRO NO BRASIL

A organização social a partir do discurso biológico está presente em *Men Against Fire*³⁸, quinto episódio da terceira temporada do seriado *Black Mirror*, lançado em 2016. A história se passa no futuro, apesar de não se saber exatamente quando se passa a história. Mas entende-se que se trata de uma narrativa do futuro do espectador pelas falas dos personagens, assim como pelas características futuristas das tecnologias ali apresentadas. A narrativa se constrói como uma distopia, demonstrada como um mundo perverso dominado por um discurso de poder que, no caso, se trata do discurso da pureza racial.

A história do episódio trata de um grupo de soldados treinados para aniquilar uma espécie, à qual eles atribuem o nome de baratas, ou *roaches*, no idioma original. O protagonista, soldado que se chama Stripe, possui uma "máscara" que o episódio chama de *mass system*, que é um implante tecnologicamente feito para alterar os sentidos dos soldados. A questão que gera o grande conflito da trama é que a *mass system* de Stripe é alterada por uma das baratas, e assim ele é capaz de perceber que as baratas seriam seres humanos. Assim, o

³⁸ O título *Men Against Fire* faz referência ao livro *Men against fire: the problem of battle command*, publicado em 1947 por Samuel Lyman Atwood Marshall, um dos principais historiadores de guerra nos Estados Unidos. O livro fala sobre o problema dos soldados em guerra que, por meio de entrevistas realizadas pelo autor, lançavam luz sobre o problema da morte dos inimigos, uma vez que admitiam que não tinham intenção de matar seus inimigos de combate. Esse tema é exatamente o mote do episódio, como explicado por Arquete, personagem importante da trama. O personagem explica, como será visto a seguir, que a tecnologia organizada para os militares tem como função impedir a empatia dos combatentes, para que se aumente o número de mortes durante os combates.

episódio trata do conflito do soldado com a humanidade em si, alterada por um sistema bélico implantado, uma vez que a grande arma de guerra dos séculos futuros seria a própria manipulação da mente dos soldados, para que a aniquilação do outro fosse possível, sem questionamentos nem culpa. Assim, uma vez que o soldado não teria a compaixão pelo inimigo humano por não o ver como tal, o extermínio dos biologicamente mais frágeis seria realizado com sucesso.

A tecnologia criada se organiza de maneira a aprimorar o corpo humano como uma máquina para extermínio do inimigo, o que pode ser percebido através de elementos da narrativa que são trazidos lentamente ao longo do episódio. O espectador é inicialmente apresentado aos personagens e à tecnologia bélica que o exército utiliza. A maior parte dos personagens são soldados, pois a história em si gira em torno deles. E a todo momento a tecnologia se faz presente: armas futuristas, hologramas de mapas e perfis de inimigos que se veem através do olho do soldado equipado com *mass system*. Esses elementos demonstram a evolução tecnológica para aprimorar o poder do soldado como uma máquina para matar.



Figura 10 – Tecnologias possibilitadas pelo *mass system*.

Fonte: *Men Against Fire, Black Mirror* (2016). Acesso em: 30 de Abril, 2020.

Ao longo do episódio, percebe-se o poder da *mass system* no corpo do soldado. Implantado no cérebro do soldado, o *mass* alteraria os sentidos: o olfato, a audição e a visão seriam deturpadas para uma outra realidade, de maneira que o soldado não poderia sentir cheiro de sangue, não poderia ouvir os suplicios e nem mesmo ver na “barata” sua imagem e semelhança. O *mass* tem a função de fazer com que o soldado humano olhe para um corpo desumanizado, pois, para a realidade a que o soldado foi submetido, esse corpo não fala, não suplica, não pede socorro, não cheira a sangue e, portanto, não é humano, é uma barata. Assim, o ato de matar se torna “fácil”, pois não se está matando um homem, está matando uma *coisa*, que precisa ser eliminada.

A evolução tecnológica permitida pelo *mass* pode ser interpretada a partir do que Foucault (2014) nomeia como a docilização dos corpos, pela via do disciplinamento. Como

uma mecânica do poder, a disciplina teria como função o domínio do corpo e da mente. No processo de disciplinamento, o corpo é aprimorado em termos de força mecânica e submetido exclusivamente à obediência, transformando-se na verdadeira máquina controlada. Foucault afirma: “se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, [...] a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada” (FOUCAULT, 2014, p.136). Arquette, personagem importante da narrativa, é o coordenador da *mass system* e controla suas funções. Sua fala sobre como o corpo do soldado se torna a melhor arma de guerra faz uma imagem quase literal da manipulação do corpo humano para torná-lo ainda mais útil ao poder³⁹:

Não sei se você estudou muito de História na escola. Há muitos anos, no início do século 20, a maioria dos soldados nem disparava suas próprias armas. Quando disparavam, miravam acima da cabeça dos inimigos. De propósito. O exército britânico, na Primeira Guerra Mundial. O brigadeiro ia até os soldados com uma vara e batia neles para que atirassem. Até mesmo na Segunda Guerra Mundial, em combate, somente de 15% a 20% dos soldados puxavam o gatilho. O destino do mundo estava em risco, e apenas 15% deles atiraram. O que se conclui? Que a guerra teria acabado muito mais rápido se os militares agissem devidamente. Então nos adaptamos. Treinamento melhor, condições melhores... Chegou a Guerra do Vietnã, e o percentual de disparos subiu para 85. Muitas balas eram atiradas, mas as mortes ainda eram poucas. E quem conseguia matar costumava voltar com sérios problemas mentais. As coisas continuaram assim até as máscaras chegarem. As máscaras são a maior arma militar de todas. Ela ajuda com as informações, com a mira, com a comunicação e com o condicionamento. É muito mais fácil puxar o gatilho mirando no bicho-papão. Mas não são só seus olhos. Outros sentidos também são afetados. Você não ouve os gritos, não sente o cheiro de sangue e de merda.⁴⁰

Nessa fala de Arquette, o que Foucault (2008) chama de *articulação corpo-objeto* como forma de controle disciplinar se faz literal. O autor explica que a disciplina define quais seriam os tipos de relação que um corpo deveria manter com um objeto, e que a

³⁹ Todas as citações extraídas diretamente dos episódios serão apresentadas em itálico, com recuo de quatro centímetros, em espaçamento simples, a título de distinção e facilidade para o leitor. Todas as citações foram extraídas da legenda cuja versão é a exibida no serviço Netflix. Para cada citação feita nesse documento, haverá uma nota de rodapé com o texto original em inglês.

⁴⁰ Do original: *I don't know how much history you studied in school. Many years ago, I'm talking early 20th century, most soldiers didn't even fire their weapons. Or if they did, they would just aim over the heads of the enemies. They did it on purpose. British Army, World War I. The brigadier, he'd walk the line with a stick and he'd whack his men in order to get them to shoot. Even in World War II, in a firefight, only 15%, 20% of the men would pull the trigger. The fate of the world at stake and only 15% of them fired. Now what does that tell you? It tells me that that war would have been a whole lot quicker had the military got its shit together. So we adapted. Better training. Better conditioning. Then comes the Vietnam War, and the shooting percentage goes up to 85. Lot of bullets flying. The kills were still low. Plus the guys who did get a kill, well, most of them came back all messed up in the head. And that's pretty much how things stayed until mass came along. You see, mass. Well, that's the ultimate military weapon. It helps you with your intel. Your targeting. Your comms. Your conditioning. It's a lot easier to pull the trigger when you're aiming at the bogeyman, hmm? It's not just your eyes, though. Takes care of your other senses, too. You don't hear the shrieks. You don't smell the blood and the shit.*

articulação entre os dois se dá por meio de uma espécie de codificação instrumental do corpo (p.150), fixando nele uma ordem e uma utilidade, demonstrando que cada membro do corpo, por exemplo, teria uma função e deveria funcionar de uma determinada maneira. Constitui-se, nesse sentido, um “corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina” (p.151). E por isso a articulação do corpo com o objeto se torna importante na constituição de um corpo-máquina de morte: o *mass system*, implantado no soldado para melhorá-lo como um soldado da morte, pode ser percebido como uma representação literal de um dispositivo de manipulação dos corpos para que eles se tornem ao mesmo tempo fortes e submissos às demandas do poder. As ordens de aniquilação do inimigo são obedecidas cada vez com maior eficiência e não questionadas pelos soldados, visto que estão tecnologicamente docilizados, disciplinados. A disciplina é estabelecida como um conjunto de métodos que permitiriam o “controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOULCAULT, 2004, p. 135).

Sabendo do controle do corpo do soldado, há que se lembrar que, na história, o *mass system* se torna inativo no cérebro de Stripe durante uma luta do soldado contra uma “barata”, que consegue reverter a tecnologia do *mass* por um equipamento de luz, retirados das próprias armas dos soldados. Arquette explica que o motivo da aniquilação das baratas é a falta de pureza em seus DNAs:

Faz ideia da quantidade de merdas que elas têm no DNA? Maiores probabilidades de câncer, distrofia muscular, esclerose múltipla, síndrome de Sjögren-Larsson, QI baixo, tendências ao crime, desvios sexuais... Está tudo lá. A triagem identifica tudo. É isso que você quer na próxima geração?⁴¹

Primeiramente, há que se pensar sobre como essa tecnologia poderia funcionar. Se o *mass* é organizado para identificar pessoas com DNA deficientes, nas palavras do coordenador, como esse sistema poderia funcionar? Que espécie de filtro teria esse “chip”, se assim poderia ser chamado, para que DNAs fossem analisados e identificados, a ponto de saber quem da comunidade seria humano e quem seria uma barata? A narrativa não traz respostas para essas perguntas e a tecnicidade desses processos não são necessariamente importantes. Mas é importante pensar sobre os critérios, determinados pelo *mass*, para que as pessoas sejam selecionadas como pessoas e como não pessoas. Há uma organização dessas informações de maneira tecnológica para que qualquer dispositivo pudesse produzir esse efeito. Em outras

⁴¹ Do original: *Do you have any idea the amount of shit that's in their DNA? Higher rates of cancer. Muscular dystrophy. MS. SLS. Substandard IQ. Criminal tendencies. Sexual deviances. It's all there. The screening shows it. Is that what you want for the next generation?*

palavras, esse questionamento está naquilo que Mbembe (2018) afirma serem as políticas de morte, seguindo as reflexões sobre biopoder enunciadas por Foucault. Na guerra, diz Mbembe (p. 6-7), “lugares específicos são dados à vida, à morte e também ao corpo humano de acordo com uma política de morte determinada por um soberano”. Na narrativa em questão, esses lugares parecem estar estabelecidos: sabe-se que o lugar dado à vida é a da proteção de uma linhagem saudável, uma raça pura, livre de problemas genéticos, enquanto o lugar do soldado é prover esse projeto do estatuto de realidade⁴². E a soberania da qual se fala, embora não se personifique em um único personagem, está definitivamente pautada pela eugenia num sistema de limpeza genética. A tecnologia é utilizada, explicitamente de maneira instrumental, organizada como dispositivo que pratica a ordem soberana: “A soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (MBEMBE, 2018, p.41).

O episódio traz para o debate de como o discurso da soberania genética facilmente se constrói. A primeira questão é a do discurso que se naturaliza: na narrativa, demonstra-se que toda a tecnologia produzida para melhorar o ser humano soldado – e o ser humano cidadão – possui como base uma tecnicidade científica, que tem faces de uma verdade universal e se legitima a partir de uma comprovação de dados por métodos positivistas científicos. A segunda questão que a narrativa traz à tona é tão importante quanto: pensa-se sobre os processos de naturalização desse discurso. Em *Men Against Fire*, fica claro como o discurso científico da eugenia se transforma gradualmente numa verdade absoluta a partir dos dispositivos de controle utilizados para fazer desse discurso um *nomos* daquela sociedade. Essas formas de difusão do pensamento da soberania e da limpeza genética se fazem via policiamento, descobertas tecnológicas de triagem de DNA, debates na mídia, e promoção do discurso do terror ao outro.

Primeiramente, percebe-se que o discurso científico sobre o sujeito opera na narrativa como o ponto central para a aniquilação da sociedade. De acordo com as triagens de DNA realizadas pelo governo, as pessoas passaram a ser selecionadas como puras de DNA e outras com DNAs comprometidos. Assim, por ser possível que alguns humanos possuam um DNA carregado de defeitos genéticos que promovem desvios de comportamento e doenças

⁴² Como Arquette diz a Stripe, para convencê-lo de que matar os considerados baratas seria sua missão para salvar a humanidade: [...] *Não se sinta mal em fazer o seu trabalho. O aldeões não o farão. Os moradores da sua cidade não o farão. Eles não têm as máscaras. As máscaras fazem com que matem. Você. Você está protegendo a linhagem. Isso, meu amigo, é uma honra.* (Do original: –*Don't feel bad about doing your job. The villagers won't do it. The folks back home won't do it. They don't have mass. mass lets you do it. You. You're protecting the bloodline. And that, my friend, is an honor.*) Disponível em: *Men Against Fire, Black Mirror* (2016).

hereditárias, tem-se como forma de proteção da sociedade o extermínio daqueles de DNA não tão puro. Em outras palavras, o discurso científico é aliado ao discurso capitalista, que fundamenta a política de morte dessa sociedade em *Black Mirror*, de maneira que é o sangue das pessoas que determina se elas devem ser preservadas e protegidas ou aniquiladas.

A perspectiva biológica e genética que o episódio da série propõe como centro para o debate da política de extermínio está colada às noções de eugenia propostas pelos estudos do pesquisador inglês Francis Galton, no século XIX, quando as teorias raciais⁴³ estavam em alta para o estudo da antropologia e da economia.

A teoria segue uma ciência positivista que tenta quantificar o comportamento humano. Há na teoria de Galton uma relação com a teoria evolucionista de Darwin – seu primo – que argumenta a seleção natural dos seres a partir de suas características corporais e instintivas. No caso de Galton, sua ideia propõe uma interferência artificial no ser humano, substituindo as forças naturais pelas forças do homem, que seria o novo responsável por uma suposta seleção humana, a partir das habilidades cognitivas e características instintivas dos seres presentes em diferentes povos (GALTON, 2004). Em outras palavras, a ideia de Galton é que a seleção humana não fosse natural, mas sim determinada pelo homem, que seria o responsável por avaliar quais povos teriam as melhores características biológicas.

A teoria eugenista é considerada por muitos críticos como uma noção fascista de que determinados corpos seriam melhores ou piores que outros por suas cargas genéticas (Galton não fala de genética, mas atribui ao biológico e ao instintivo os desvios de comportamento humano). A teoria que começa com Francis Galton e se torna propulsora da eugenia fascista e todas as teorias contrárias à miscigenação, se demonstra comprometida com a diferenciação dos comportamentos sociais a partir de características genéticas dos diferentes grupos humanos. Algumas citações do livro *Inquiries into human faculty and its development* (2004) demonstram o estudo minucioso do autor e seu comprometimento em avaliar comportamentos de populações “civilizadas” e, por outro lado, avaliar as capacidades cognitivas dos grupos chamados por ele de selvagens. A primeira citação aqui apresentada relata a capacidade de planejamento cognitivo do povo francês:

⁴³ Há um estudo sobre teorias raciais comentado e sugerido pela Professora Doutora Dilma Beatriz Rocha Juliano, no momento em que atuava como orientadora dessa tese. O trabalho foi realizado pelo Professor Doutor Antonio Santos e tem como título Onde é que fica a minha ilha: formação política racial em Jorge de Lima (2020). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/209140/21-%20Onde%20%20c3%a9%20que%20fica%20minha%20ilha-%20por%20Antonio%20Carlos%20Santos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 de Ago 2020.

Uma vez que famílias diferem tanto a respeito de seus dons, nós podemos presumir que raças também diferem, e não pode haver dúvida que este é o caso. Eu dificilmente gosto de me referir a nações civilizadas, pois suas faculdades naturais são muito modificadas pela educação para que se permita que elas sejam avaliadas de maneira espontânea. Eu posso, porém, falar dos franceses, que parecem possuir uma faculdade de visualização em um alto grau. A peculiar habilidade que eles mostram em pré-arranjar estes cerimoniais de todos os tipos, e sua inquestionável genialidade para táticas e estratégias, mostram que eles podem prever efeitos com uma clareza incomum. (GALTON, 2004, p.134).⁴⁴

A segunda citação aborda a incapacidade cognitiva de povos nativos da África do Sul, demonstrando sua desqualificação natural para pertencer à civilização:

Não há dúvidas de que eles são deficientes em instintos necessários para a civilização, pois eles detestam a vida normal, são ladrões inveterados, e são incapazes de se evitarem a tentação de bebidas fortes. Por outro lado, eles têm poucos superiores a eles entre os bárbaros no que tange aos métodos engenhosos com os quais eles suprem seus desejos numa existência difícil, e à eficácia e a elegância de seus apetrechos (GALTON, 2004, p. 135).⁴⁵

Estas citações são apresentadas para ilustrar a característica da eugenia na perspectiva de seu criador. Como apontado anteriormente, para Galton o trabalho da seleção não precisaria ser natural, de maneira que a seleção humana pode ser feita via interferência artificial. Ainda nesse sentido, o autor faz um trabalho minucioso de busca por comportamentos entre selvagens e civilizados, para indicar quais grupos possuem instintos compatíveis com a “civilização” e a “vida normal”. Nesse sentido, a interferência para a seleção populacional é pautada por uma perspectiva altamente eurocentrista e, ainda pior, difunde uma ideia de que comportamentos são inatos.

Os estudos genéticos têm, de fato, possibilitado melhorias na qualidade de vida com prevenção de doenças e aumento de tempo de vida de uma parte da população. Assim, como desenvolvimento científico, serve de inspiração para trabalhos como sequenciamento

⁴⁴ Do original: *Since families differ so much in respect to this gift, we may suppose that races would also differ, and there can be no doubt that such is the case. I hardly like to refer to civilised nations, because their natural faculties are too much modified by education to allow of their being appraised in an off-hand fashion. I may, however, speak of the French, who appear to possess the visualizing faculty in a high degree. The peculiar ability they show in prearranging ceremonials fêtes of all kinds, and their undoubted genius for tactics and strategy, show that they are able to foresee effects with unusual clearness.* (GALTON, 2004, p. 134).

⁴⁵ Do original: *Among the races who are thus gifted are the commonly despised, but, as I confidently maintain from personal knowledge of them, the much underrated Bushmen of South Africa. They are no doubt deficient in the natural instincts necessary to civilisation, for they detest a regular life, they are inveterate thieves, and are incapable of withstanding the temptation of strong drink. On the other hand, they have few superiors among barbarians in the ingenious methods by which they supply the wants of a difficult existence, and in the effectiveness and nattiness of their accoutrements* (GALTON, 2004, p. 135).

genético, prevenção de doenças hereditárias e outros. O problema é que os estudos genéticos servem a alguém em detrimento de outros. Assim como falado sobre o esclarecimento anteriormente, aquilo que é considerado ciência é, na verdade, considerado ciência por e para as classes dominantes, reproduzida muitas vezes como discurso pelas classes “populares”. Nesse sentido, quando a lógica das teorias raciais está em buscar os melhores grupos de pessoas, para que se proteja o “melhor” da sociedade, e se elimine o pior dela, o que se tem não é estudo genético em prol da saúde humana, o que se tem é biopolítica. A continuidade desse pensamento até os dias de hoje remete a um outro problema comum na ciência, que é uma necessidade exacerbada da pesquisa científica em quantificar e qualificar o comportamento humano. Foucault (2008) fala dessa prática como original do neoliberalismo americano, que quantifica o sujeito considerando-o como possuidor de um capital importante para a economia:

O interesse, creio, dessa teoria do capital humano está no seguinte: é que essa teoria representa dois processos, um que poderíamos chamar de incursão da análise econômica num campo até então inexplorado e, segundo, a partir daí e a partir dessa incursão, a possibilidade de reinterpretar em termos econômicos e em termos estritamente econômicos todo um campo que, até então, podia ser considerado, e era de fato considerado, não-econômico (FOUCAULT, 2008, p.302).

Em resumo, Foucault explica que o neoliberalismo toma o capital para avaliar todo o conjunto de competências físicas e mentais do trabalhador de maneira a sua performance no trabalho valer ou não determinada renda⁴⁶. Mais adiante, Foucault chega ao problema do sujeito e de seu capital humano: o sujeito, avaliado pelo que tem de útil ao capitalismo em termos de produtividade, começa a ser estudado de maneira que se entenda o que levaria um sujeito ter mais ou menos capital humano.

A partir daí, entram inúmeras abordagens sobre o sujeito, utilizando elementos hereditários, inatos e adquiridos ao longo da vida como qualificações de seu capital humano. Assim, a teoria econômica se ocupa em entender o sujeito a partir do que ele pode ou não produzir e oferecer para o capital, de acordo com suas habilidades adquiridas e também inatas. Claramente, Foucault em sua explicação vai mostrar como essas questões levam à seleção para o disciplinamento produtivo e de como as estruturas sociais são organizadas de maneira que o sujeito seja moldado para que seus capitais humanos sejam úteis à economia.

⁴⁶ Aqui, faz-se um extrato da fala de Foucault (2008, p. 308) para explicar como o sujeito é estudado como um capital humano: “[...] porque é que as pessoas trabalham? Trabalham, é claro, para ter um salário. Ora, o que é um salário? Um salário é simplesmente uma renda. [...] A partir daí, se se admite que o salário é uma renda, o salário é portanto a renda de um capital. Ora, qual é o capital de que o salário é renda? Pois bem, é o conjunto de todos os fatores físicos e psicológicos que tornam uma pessoa capaz de ganhar este ou aquele salário[...]”.

Desses estudos foucaultianos localiza-se a atenção para a hereditariedade e para o capital humano inato. Foucault (2008) critica aquilo que o neoliberalismo americano chama de comportamento inato e hereditário, pois são as teorias econômicas da psicologia americana que consideram que o comportamento do sujeito é influenciado tanto pelo ambiente quanto pela sua genética⁴⁷. A fala de Foucault, ao explicar a ideia neoliberal sobre a questão inata, possibilita que se faça uma analogia importante com a teoria da eugenia, pois, embora a teoria econômica neoliberal não mencione (pelo menos não no que Foucault explica) intenções eugenistas claras em suas práticas para aprimoramento do capital humano, ela admite uma colaboração genética.

[...] um dos interesses atuais da aplicação da genética às populações humanas é possibilitar reconhecer os indivíduos de risco e o tipo de risco que os indivíduos correm ao longo de sua existência. [...] a partir do momento em que se pode estabelecer quais são os indivíduos de risco e quais são os riscos para que a união de indivíduos de risco produza um indivíduo que terá esta ou aquela característica quanto ao risco de que será portador, pode-se perfeitamente imaginar o seguinte: que bons equipamentos genéticos [...] vão se tornar certamente uma coisa rara, e na medida em que será uma coisa rara poderão perfeitamente [entrar], e será perfeitamente normal que entrem, em circuitos ou em cálculos econômicos, isto é, opções alternativas (FOUCAULT, 2008, p. 313).

A relação entre o neoliberalismo e a teoria da eugenia aqui proposta serve para pensar no que está em jogo no episódio de *Black Mirror*, que é uma política de extermínio a serviço de um discurso eugenista, de seleção da espécie humana. Há um discurso político disfarçado de biologia do aprimoramento genético que serve ao capitalismo, ou melhor, ao neoliberalismo que mostra sua face autoritária quando decide politicamente quem morre e quem vive. Embora o episódio não nomeie um sujeito específico que rege as políticas de vida e morte, ele sugere que há uma relação com o poder econômico – mais uma relação indicada pelo episódio entre capital humano e economia. Se é considerado que as imagens, por exemplo, demonstram as diferenças dos cenários em que aparecem a população, as baratas e os militares – principalmente os comandos mais altos do exército –, percebe-se que há uma relação de poder entre quem organiza o discurso, quem o prolifera e quem o sofre no corpo, a ver pelas gigantescas diferenças entre a vida dos civis e a vida dos militares.

⁴⁷ As teorias da neurociência, do cognitivismo (ou construtivismo) e do behaviorismos, muito estudadas nos Estados Unidos, são as defensoras da pesquisa da carga genética que interferiria no comportamento do sujeito.



Figura 11– À esquerda, imagem da vila de moradores atacada pelas "baratas"; à direita, a sala de Arquete, comandante do projeto *mass system*.

Fonte: *Men Against Fire, Black Mirror* (2016).

Ou seja, há uma entidade, representada pela letra V que está presente tanto nos uniformes dos soldados quanto num outdoor, mostrado no final do episódio, marca que pode ser entendida como símbolo de comando tanto pelo exército quanto pela vida no local. V parece ser uma empresa, talvez do campo privado, que se coloca como cuidadora e protetora da população de humanos da região. É ela que treina os soldados e operacionaliza as campanhas de extermínio da população de baratas; organizando a vida dos aldeões que, por sua vez, contam com a ajuda do corpo militar para o extermínio das baratas, como na cena em que uma aldeã pede para Stripe que livre o vilarejo das baratas:

*Faça com que eles parem de vir. Por favor. O meu filho está apavorado [pega a mão do soldado, encosta sua testa na mão do soldado e faz uma reza em dinamarquês]*⁴⁸

V, essa entidade reguladora, cuida não somente dos soldados no sentido de treiná-los, mas é a responsável pela tecnologia *mass system*, que aprimora as capacidades mortíferas de seus militares, bem como também regula seus sonhos e altera suas noções de realidade. É V, portanto, que possui o controle que decide quem merece ser protegido e quem precisa ser aniquilado. V é o que Mbembe (2018) chama de soberania, aquele que tem “predominantemente como o direito de matar” (p.16), que apela “à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo” (p.17). Sendo que essas três noções são sustentadas especialmente pelos mitos criados pelos soberanos a fins de manutenção de sua soberania, de maneira que a soberania venha a consistir “na vontade e capacidade de matar a fim de viver” (MBEMBE, 2018, p. 20). O que, no seriado, aparece nas palavras do personagem Arquete sobre a *mass* transformar pessoas em baratas, justificando a Stripe que as baratas, embora pareçam humanas, são o inimigo:

⁴⁸ Do original: – *Stop them coming, Please you must stop them. I have child who is scared.*

– São, sim [como seres humanos]. Por isso são tão perigosas. Humanos. Nós nos damos uma má reputação, mas temos grande empatia como espécie. Não temos vontade de matar uns aos outros, o que é bom. A menos que o seu futuro dependa da extinção do inimigo.⁴⁹

Explicitada a soberania de um povo a partir da biologização do discurso sobre o sujeito, pretende-se comentar o processo pelo qual esse discurso se naturaliza no episódio, de maneira a não somente fazer com que as baratas virem alvo dos militares como também entenda que o processo de aniquilação das baratas seja não somente aceita como defendida pelo resto da população. A questão é que os militares seriam capazes de ver as baratas como insetos pelo uso do *mass system*, que modificaria a visão e outros sentidos dos soldados para que eles não hesitassem em matar. Os aldeões, por outro lado, não possuíam as *mass systems*, o que significa que eles enxergam as baratas como humanos. Apesar disso, os aldeões odeiam as baratas. O que isso revela, na narrativa, é a aceitação do discurso dominante pela população do vilarejo. Em uma das cenas do episódio, quando Stripe consegue reconhecer que baratas são na verdade humanos, ele desenvolve um diálogo com Catarina, uma das mulheres que ele consegue salvar do ataque militar. Nesse diálogo entre os dois personagens, há uma explicação sobre os processos científicos de triagem de DNA e a difusão desse discurso fez com que um certo grupo étnico fosse discursivamente criado (como todos os outros) pela ciência eugenista e operacionalizado pelos militares:

– [Stripe] Os aldeões... Os moradores não são do exército. Não têm implantes na cabeça. Eles temem as baratas. Eles as odeiam.

– [Catarina] Todos nos odeiam.

– [Stripe] E o que eles veem? Civis olham para uma barata e veem o quê?

– [Catarina] O mesmo que você está vendo. Eles nos odeiam porque foram ensinados a odiar. Começou há dez anos, após a guerra, com o programa de triagem com os exames de DNA, depois o registro, as medidas de emergência. De repente todos passaram a nos chamar de criaturas. Criaturas imundas. Por toda parte, na TV, no computador, dizem que somos doentes, que temos uma fraqueza no nosso sangue, que a nossa linhagem não pode continuar existindo, que nós não podemos existir. Meu nome era Catarina. O dele era Alec. Agora somos apenas baratas.⁵⁰

⁴⁹ Do original: – *Of course they do. That's is why they are so dangerous. Humans. You know, we give ourselves a bad rap, but we're genuinely empathetic as a species. I mean, we don't actually really want to kill each other. [laughs] Which is a good thing. Until your future depends on wiping out the enemy.*

⁵⁰ Do original: – *The villagers, huh? The locals, they... They ain't army. They got no mass in their heads. They're scared of the roaches. They hate the fucking things. – Everybody hates us. – Well, what the fuck do they see? Huh? The fucking civils, when they look at a roach, what do they see? – What you see now. – They hate all the same because it's what they've been told. Ten years ago, it began. Post-war. First, the screening program, the DNA, checks, then the register, the emergency measures. And soon everyone calls us creatures. Filthy creatures. Every voice. The TV, The computer. Say we have... we have sickness in us. We have weakness. It's in*

O diálogo, além de demonstrar a transformação da condição humana de Catarina e de Alec para uma redução animalésca a baratas, marca também a difusão midiática e científica desse discurso científico. Assim como Foucault traça como possível prognóstico a segregação de sujeitos em função de seus capitais humanos eficientes e deficientes, o seriado trabalha com a naturalização de um discurso que se afirma pela repetição, por meio de construções midiáticas de discurso de ódio.

Mesmo aqueles que se negam a acreditar, e a estar em concordância com esse discurso eugenista, sofrem intervenção em suas tentativas de salvarem as baratas, como é o caso de um senhor que abrigava aqueles que eram perseguidos em sua casa. Denunciado pelos membros do vilarejo, ele recebe a visita coercitiva dos militares e, ao ser preso, ele escuta o que uma das generais responsáveis pela operação tem a dizer. O discurso aqui transcrito demonstra como o ato de matar baratas se transforma no discurso sobre a proteção da vida humana, nas palavras da general:

Muita gente está apavorada e furiosa naquela cidade. Baratas invadiram mercearias e roubaram comida. Sabe de algo a respeito? Não se trata apenas do que roubaram. Toda a comida que restou será destruída. Ninguém irá comê-la. A vida de todos fica difícil assim. Você tem uma cruz na parede. Tem princípios. Acha que toda vida é sagrada. Eu entendo. Eu entendo. Se toda vida é sagrada, você se vê obrigado a proteger as baratas. Não é culpa delas que sejam assim. Não pediram para nascer assim. Eu entendo. Nós entendemos. Alguma merda no sangue delas as fizeram assim. A doença que elas carregam não liga para a importância da vida nem para a dor das outras pessoas que vão sofrer. Senão detivermos as baratas daqui a cinco, dez, 20 anos, ainda vão nascer crianças assim, e vão se reproduzir. E esse ciclo de dor não vai parar nunca. Nem a doença. E ela podia ter sido contida. Para cada barata que você salva hoje, [você] condena sabe-se lá quantas pessoas ao sofrimento no futuro. Não é possível que ainda as veja como humanas. É um sentimento compreensível, mas errôneo. Temos que acabar com elas para que a humanidade continue existindo. É a dura verdade. Precisamos fazer sacrifícios.⁵¹

our blood. They say that our blood cannot go on. That we cannot go on. My name was Catarina. He was Alec. Now we're just roach.

⁵¹ Do original: *You know, we got a whole bunch of frightened, angry people at that village. Roaches have been breaking into the food stores, stealing supplies. You know anything about that? See, it's not just what they stole. All that food left is gonna be destroyed. No one is gonna eat it. Makes life harder for everyone. Cross on the wall there. You got principles. Think all life is sacred. And I get it. I agree. All life is sacred, so you even got to protect the roaches. Right? It's not their fault they're like that. They didn't ask for this. I get it. We get it. There's shit in their blood that made them that way. The sickness they're carrying. That doesn't care about the sanctity of life or the pain about who else is gonna suffer. We don't stop the roaches in five, ten, 20 years from now, you're still gonna get kids born that way, and then they're gonna breed. And so it goes on. That cycle of pain. That sickness, and it could have been avoided. Every roach you save today you condemn God knows how many people to despair and misery tomorrow. You can't still see them as human. Understandable sentiment, granted, but it's misguided. We gotta take them out if humankind is gonna carry on in this world. That's just the hard truth. Gotta make sacrifices.*

Quais seriam os sacrifícios? E quem deveria fazer os sacrifícios? O exercício do poder e da política de morte sustenta o estado de soberania de uma classe dominante, aqui representada pelo corpo militar e pela entidade V. Porém, quando o poder soberano parece naturalizado e absorvido pelos aldeões, que reforçam o discurso de ódio contra esse inimigo e deseja sua aniquilação, eles apostam no extermínio do inimigo na esperança da salvação da linhagem mais pura. Porém, se se volta para a imagem das condições de vida dos aldeões, principalmente em comparação as dos militares, suas vidas e condições econômicas se encontram tão precárias como a vida dos próprios humanos baratas. Nesse sentido, percebe-se que o discurso da soberania atende somente aos interesses do soberano. Quem estaria, de fato, lucrando com esse discurso, é apenas V. No fim do episódio, Arquete dá a Stripe duas alternativas. A primeira é voltar a ser um soldado da companhia V: ele esqueceria dos acontecimentos e da condição de humanidade das baratas. A segunda opção seria não voltar a ser soldado, mas sob a condição de ficar eternamente preso na memória da morte de uma das baratas, mas agora em imagem da realidade, imagem do soldado matando um humano.

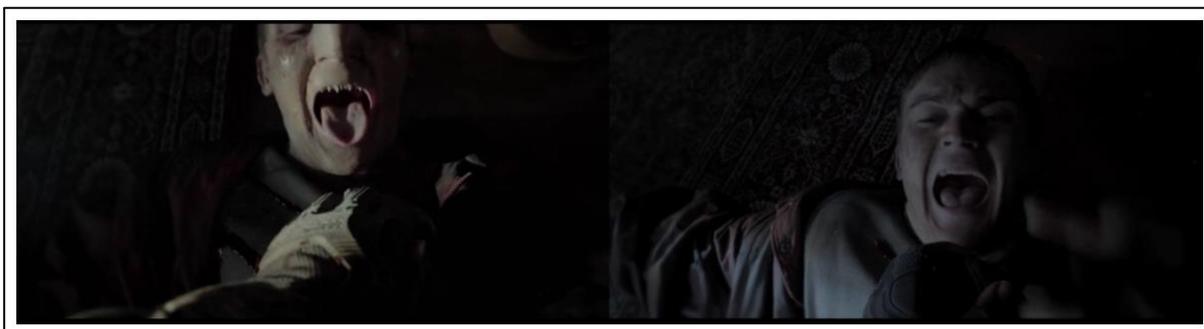


Figura 12 – À esquerda, a visão do soldado modificada pelo *mass system*; à direita, a visão do soldado sem o equipamento.

Fonte: *Men Against Fire, Black Mirror* (2016).

A cena seguinte do episódio mostra a escolha do soldado: com os olhos mais claros em função da *mass system*, ele parece voltar para sua casa em sonhos, e volta para a mulher que parece ser sua companheira no episódio, também nos sonhos. A escolha pela vida sem a angústia pela morte de um ser humano demonstra, portanto, a impossibilidade de sair do sistema: as opções dadas àqueles submetidos ao discurso dominante não parecem ir além da aceitação, seja de maneira gradual, como ocorre com os aldeões, seja por maneira coercitiva e tecnológica, como ocorre com os soldados, ou ainda pela redução de suas subjetividades a criaturas, como ocorre com Catarina e Alec, reduzidas a baratas. No fim, o discurso dominante

obedece à utopia da classe dominante, que detém o poder de decidir quem vive e quem morre. Aos submetidos, cabe a distopia do medo de ser o objeto da morte.

Se o projeto de limpeza genética de *Men Against Fire* fosse trazido para o Brasil no espaço da realidade, provavelmente todos os brasileiros teriam o rosto de baratas, tamanha a peculiaridade da miscigenação no país e, certamente, uma miscigenação genética com tantos povos que aqui já se instalaram. Mas não são todos que sofrem como as baratas, dada a discriminação seletiva contra os negros da população brasileira. E se o debate da limpeza genética for colado com as teorias da eugenia, que toma como problema a mistura e como solução a limpeza racial, tem-se uma capacidade ainda maior de promover relações entre a distopia do audiovisual como uma confirmação assustadora da realidade contemporânea brasileira. Um exemplo marcante é o que Schwarcz (2019) traz em seu texto no que se refere às formas de demarcação das desigualdades sociais a partir do discurso biológico. A autora debate que, depois da abolição da escravidão, os senhores (os mestres) se pautavam no discurso da então “ciência” para marcar as diferenças entre brancos e negros na sociedade brasileira:

Foi exatamente nesse contexto [o período da Lei Áurea, que acabaria com a escravização no Brasil em 1888] que teorias deterministas, também determinadas “darwinistas raciais”, pretenderam classificar a humanidade em raças, atribuindo-lhes distintas capacidades físicas, intelectuais e morais. Segundo tais modelos científicos, os homens brancos e ocidentais ocupariam o topo da pirâmide social, enquanto os demais seriam considerados inferiores e com potencialidades menores. [...] Esse “saber sobre as raças” visava justificar, com o aval das teorias da época, o domínio “natural” dos senhores brancos sobre as demais populações. Visava, ainda, substituir a desigualdade criada pela escravidão por outra, agora justificada pela biologia (SCHWARCZ, 2019, p.30).

A autora ainda afirma que esses pressupostos, pautados nas pesquisas científicas da época, iriam totalmente contra o movimento do liberalismo político que concebia a igualdade dos homens perante a lei (SCHWARCZ, 2019, p. 30). A autora explica que o discurso científico, obviamente desmantelado com o tempo, acabou por ser substituído por uma certa “eugenia social” por assim dizer, de maneira que as teorias raciais foram substituídas pelas teorias da raça social, em que as demarcações da desigualdade são pautadas pelos costumes, pela cultura e pelo cotidiano (SCHWARCZ, 2019, p.32). Essa realidade enunciada por Scharwcz fala sobre a constante tentativa das classes mais abastadas brasileiras em atribuir um caráter “inferior” ao povo negro, de forma a tentar constantemente conservar as relações sociais como estão, ou seja, conservar o poder econômico e, conseqüentemente social, nas mãos dos herdeiros dos senhores, os brancos.

Jessé Souza (2019) traz um posicionamento parecido ao explicar como o problema de uma hierarquia moral organizaria a sociedade por meio de divisões sociais com

base na raça e a na classe. Tendo como foco os anos entre 1880 e 1930, período brasileiro pós-abolição do sistema escravista, o autor fala da constituição da classe que ele chama de maneira provocativa de “ralé brasileira” (SOUZA, 2019, p.79), que remeteria à classe brasileira abandonada pela estrutura social na constituição do Brasil do trabalho livre. Ele explica que essa classe é composta inicialmente pelos ex-escravos, que durante a escravidão e logo após sua “soltura”, foram abandonados sem perspectivas planejadas de futuro por parte do Estado. Nesse sentido, o ex-escravo brasileiro continua na posição de indigente, de animal, de não humano:

Como todo processo de escravidão pressupõe a animalização e humilhação do escravo e a destruição progressiva de sua humanidade, como a negação do direito ao reconhecimento e à autoestima, da possibilidade de ter família, de interesses próprios e de planejar a própria vida, libertá-lo sem ajuda equivale a uma condenação eterna (SOUZA, 2019, p. 79-80).

Sob uma perspectiva do discurso dominante, as baratas do Brasil, os ex-escravos, são os desprovidos de identidade cidadã, de autoestima, são aqueles cuja subjetividade e direitos foram reduzidos à animalidade. De acordo com Almeida (2018), isso se dá como um resultado bem sucedido do projeto Iluminista dos séculos XVII e XVIII, usado de alicerce até hoje para o estudo do sujeito. O autor nos esclarece didaticamente.

Do ponto de vista intelectual, o iluminismo constituiu as ferramentas que tornariam possível a *comparação* e, posteriormente, a *classificação*, dos mais diferentes grupos humanos a partir de características físicas e culturais. Surge então a distinção filosófico-antropológica entre *civilizado* e *selvagem*, que no século seguinte [século XVIII] daria lugar para o dístico *civilizado* e *primitivo* (ALMEIDA, 2018, p. 20-21)⁵².

Pertencentes à classe mais baixa brasileira, que é organizada política e economicamente (ALMEIDA, 2018, p.16) partindo dos interesses econômicos da Europa e pautados pelas ciências de classificação de raças humanas, os antigos escravos ocupam geograficamente lugares também estigmatizados. Na atualidade, esses espaços são justamente os lugares em que os homens classificados como abaixo dos brancos descendentes de europeus podem ocupar, no caso, as favelas, as margens dos rios, os espaços rurais e sem água, que seriam os lugares das margens que o mundo cosmopolita não tem interesse em chegar (mas tem interesse em mantê-los como estão). Esses locais, principalmente as favelas, ainda sofrem a constante fiscalização e extorsão, sendo atacados constantemente por violências moral e física pela milícia, pela polícia, pelo estado e pela população. Assim como em *Men Against Fire*, as

⁵² Os grifos em itálico são do autor do livro.

favelas se transformam nas *roach nests* – ninhos de baratas – lugar possível de se viver quando se é abandonado por todas as estruturas sociais (SOUZA, 2019, p. 82).

Mais próximo ainda da narrativa está o que Lélia Gonzalez atribui como a necessidade por parte do poder dominante de colocar a existência do negro dentro de um contingente de dominação, dentro de um discurso que assegura o lugar do negro determinado pela dominância branca, que atribui esse lugar, esse papel do negro, à categoria de lugar natural. Gonzalez fala em 1979, mas parece que está falando hoje, dada a atualidade de seu pensamento:

Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães do mato, capangas etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “*habitacionais*”[...] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço [...] (GONZALEZ, 1979c, apud GONZALEZ, 2018, p.201).

Nessa mesma lógica, há que se pensar na relação muito latente entre o discurso presente na narrativa analisada com a fala de Kilomba (2019) sobre o medo do contágio racial. Em *Men Against Fire*, há uma cena que revela o conflito presente na narrativa e apresenta o suposto problema da existência das baratas. A narrativa apresenta que os moradores de um vilarejo cujos alimentos da vila foram “destruídos”, de maneira que, como esses humanos baratas tocaram nessa comida, os militares deveriam queimá-la e substituí-la por uma comida “limpa”. Ilustra-se essa cena com o breve diálogo entre a comandante do grupo militar e o vivente do vilarejo:

- *Baratas, você as viu? Você viu?*
 - *Não as vi, mas ouvi. Foi uma zona. Devem ter sido elas. Elas tiveram acesso à comida. Vamos ter que destruir tudo o que sobrou. Ninguém vai comer.*⁵³

Essa assustadora encenação do medo do contágio presente na narrativa de *Men Against Fire* só não é mais absurda porque já foi real, se ainda não é. Kilomba explica o medo do contágio racial a partir de relatos sobre luvas brancas delicadas usadas pelos negros para que se pudesse tocar o branco: “De maneira simbólica, essa membrana que separa ambos os mundos me lembra as luvas brancas que as pessoas *negras*⁵⁴ eram forçadas a usar ao tocar o mundo

⁵³ Do original: - *Roaches. Did you see them? You see? - I couldn't see them, I heard them. All the mess, it must have been them. They've been in the food. We will have to destroy everything they left. No one will eat it.*

⁵⁴ Grafias em itálico realizadas pela autora do livro.

branco – um material fino e elegante que funcionava como prevenção médica contra a contaminação somática” (KILOMBA, 2019, p. 168). A membrana da qual a autora fala é relacionada às fronteiras geográficas em que se define os espaços dos brancos e que se define o espaço dos negros, sendo ambos espaços definidos pelos brancos, raça “dominante”, o que fazia parte do que a autora entende como a “função da ideologia segregacionista, confirmar as/os ‘Outras/os’ raciais” (KILOMBA, 2019, p. 168) .

Souza (2019) remete à criação do inimigo negro como mais uma ferramenta para assegurar esses lugares ditos “naturais” das raças inferiores, que seria um inimigo da ordem europeizada brasileira que caminhava em direção a um progresso imitador de culturas europeias. Para o autor, a narrativa do medo de uma rebelião negra produz uma sistematização de perseguição, num estado de exceção em que, para se manter a ordem e a pacificidade da estrutura social, os seres humanos precisam ser protegidos, exceto se eles forem negros:

Vem daí, portanto, o uso sistemático da polícia como forma de intimidação, repressão e humilhação dos setores mais pobres da população. Matar preto e pobre não é crime já desde essa época. As atuais políticas públicas informais de matar pobres e pretos indiscriminadamente praticadas por todas as polícias do Brasil, por conta do aval implícito ou explícito das classes médias e altas, têm aqui seu começo. As chacinas comemoradas por amplos setores sociais de modo explícito, em presídios de pretos e brancos pobres sem chance de se defender, comprovam a continuidade desse tipo de preconceito covarde (SOUZA, 2019, p. 83).

A proximidade entre as narrativas, a do negro no Brasil pós-escravidão e a das baratas do seriado aqui analisado, se torna muito evidente. Nas duas, há um sistema de criação de um inimigo a partir do discurso do medo da destruição da civilização. E os números dos Relatórios do Fórum de Segurança Pública confirmam essa visão: o Brasil só aumenta o número de mortes feitas por policiais em 2020, em pleno ano de pandemia. E isso se dá mesmo com a diminuição considerável de roubos e assaltos no Brasil, que seriam as justificativas (como se isso fosse cabível) pelos órgãos responsáveis pela segurança no país. Ainda curiosamente, houve um aumento de 108% das autorizações de importação de armas longas no Brasil. Além de um aumento de 29% de registros de porte de armas pela população. Ou seja: o projeto de armamento da população, assim como o projeto de extermínio da população negra, defendidos pelo governo atual em campanha eleitoral, está se tornando realidade⁵⁵.

⁵⁵ Antes de se ter acesso aos dados, recomenda-se estômago. As informações sobre a violência no Brasil falam sobre o aumento do homicídio de crianças e jovens, que aumentaram em 2020. O Anuário da Violência no Brasil de 2020 está disponível tanto em formato de relatório quanto em infográfico. Ambos podem ser consultados no link disponível em: Fórum de Segurança Pública: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Último Acesso em: 15 de Jul de 2021, dia da atualização do Anuário.

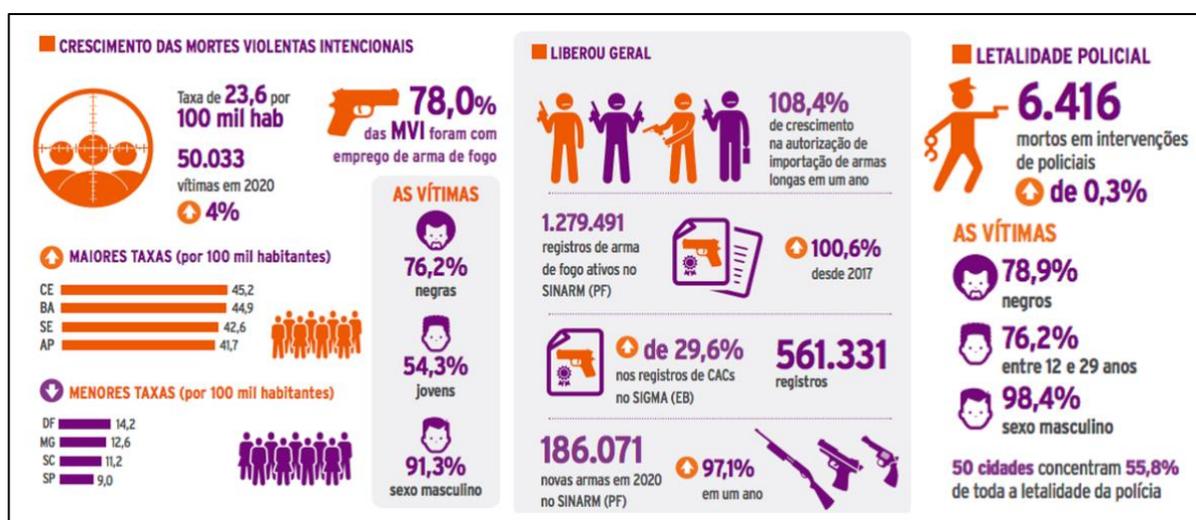


Figura 13 – Dados de Violência do Brasil em 2020.

Fonte: Fórum de Segurança Pública: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/infografico-2020-v5-1.pdf>. Último Acesso em: 15 de Jul de 2021.

No caso brasileiro, Souza insere ainda um elemento importante para que se pense o lugar da reprodução do discurso do inimigo que extrapola as classes dominantes e se instala entre os mais pobres e vulneráveis. Para o autor esse processo, dado de maneira reativa por parte dos ex-escravos e suas futuras gerações, se organizou como o que ele entende como “uma oposição entre os negros que desejavam se “europeizar” e os negros anômicos e “largados” que saíram da escravidão física para a escravidão moral” (2019, p. 84). Nesse sentido, tem-se uma separação, entre a própria “ralé”, de quem seriam os “pobres honestos” e os “pobres delinquentes”, como uma marcação feita no interior da classe de vulneráveis, o que “rasga praticamente todas as famílias e torna muito difícil a existência de formas de solidariedade de classe na “ralé”, as quais são possíveis, por exemplo, na classe trabalhadora” (SOUZA, 2019, p. 84).

Em *Men Against Fire*, as comunidades que possuem medo das baratas e querem seu extermínio poderiam, num primeiro momento, ser colocadas em comparação com a classe trabalhadora brasileira, que compra acriticamente os discursos de “limpeza da nação” que a elite sabe bem produzir. Mais ainda, pode-se comparar os aldeões dos vilarejos do episódio com “ralé”, no sentido de que suas condições de abandono, nítidas no episódio em suas formas de vida, são tão precárias quanto a vida das baratas.

Claramente, no episódio, os vilarejos são protegidos pelos militares, no sentido de que há um olhar dos dominantes interessados em protegê-los como forma de governança.

Porém, suas vidas são miseráveis se comparadas às vidas dos militares. Assim, a comparação se mostra pertinente: o eterno estigma entre o pobre honesto e o pobre criminoso, juntamente com a compra do discurso do extermínio e da proteção à propriedade, dificulta uma relação de empatia por parte das classes mais vulneráveis entre si. Quando o discurso dominante cria o medo da rebelião e o medo da violência em potencial do pobre criminoso, e quando esse discurso se instala gradualmente entre todas as classes, tem-se o que Souza (2019) explica como uma apropriação do discurso dominante por parte da classe abandonada. Ou seja: a própria classe que foi abandonada pelos governantes brasileiros acaba comprando o discurso do medo e da violência que o pobre praticaria. Assim, a própria classe desfavorecida passa a ver o mesmo que veem as classes mais abastadas. No caso de *Men Against Fire*, o vilarejo está em nível de miséria, e mesmo assim se abastece de um discurso excludente, de medo e proteção de suas poucas propriedades frente aos bichos imundos que seriam as baratas. Ninguém daquela comunidade, então, ganha algo por não serem baratas, ou por não serem os pobres criminosos. Mesmo assim, sustentam o discurso.

5.2 THE WHITE BEAR: ESPETÁCULO E VILANIZAÇÃO

A distopia, como explicada nos capítulos anteriores, é uma narrativa que apresenta as realizações do caráter totalitário. Ela sempre carrega consigo o negativo da utopia, que é o controle dos corpos e mentes para que um mundo perfeito se organize. Em outras palavras, a distopia é o fracasso da utopia, uma vez que se percebe que o mundo perfeito para uns (a utopia), seria necessariamente o mundo desesperador do outro (a distopia).

A distopia tem o medo como argumento central que sustenta toda sua estrutura. Dentre as obras distópicas mais famosas do final do século passado, toma-se *1984*, de *George Orwell*, como o exemplo que consegue didaticamente definir as características de um mundo distópico. Primeiro, há um governo totalitário que, a partir da narrativa da constante guerra entre Oceania (o país em que moram) e os outros países, consegue sistematizar uma narrativa de medo contra os rebeldes, contra aqueles que poderiam discordar do *Big Brother*. Segundo lugar, há o mecanismo da constante vigilância por meio da tecnologia: todas as casas e espaços onde o indivíduo poderia estar são tomados por câmeras de vigilância que falam e questionam o sujeito (*Big Brother is watching you*, em português *Grande Irmão está te observando*, é uma

das frases mais icônicas do livro, que representa a constante e sabida vigilância promovida pelo governo de Oceania de todos seus cidadãos). Em terceiro lugar, tem-se a constante renovação da história, no sentido de que se faz dela o que é conveniente para quem está no poder. No caso de 1984, o ministério da verdade tem como principal função modificar a todo tempo as informações sobre o passado, de maneira que a memória é completamente redefinida pelas notícias anunciadas a cada momento em Oceania. Com essas três características, o livro explicaria porque não somente os cidadãos teriam sua subjetividade tomada e vigiada, como também estariam impossibilitados de agir contra o sistema coletivamente, esquecendo até pelo que devem lutar.

A cultura do medo e do ódio se combina em *1984* com a constante reescrita da história. Nem o filme, nem o livro respondem sobre o que seria esse medo e porque há esse ódio contra o grande inimigo da sociedade, Goldstein, a quem se dedicaria diariamente 2 minutos de ódio, único sentimento permitido na sociedade. Isso leva a entender que a cultura do ódio é mais produtiva para o totalitarismo quando se odeia não se sabe o quê, não se sabe porque. É crucial para o totalitarismo que o ódio não esteja colado na memória: para que haja controle, é preciso constantemente mudar a narrativa para que se odeie o que é relevante para o totalitarismo. Assim, o importante é gerar medo e ódio que vai sendo personificado em diferentes elementos. No caso de 1984, faz-se uma figura de um bode expiatório, para que se mantenha a sociedade conservando os costumes e estruturas como são. Diante disso, a condição totalitária, independente de ser ou não a representação da melhor forma de vida, seria para esses cidadãos de Oceania a única opção contra o medo do inimigo, personificado em Goldstein: deve-se odiá-lo e desejar seu fim constantemente, nem que seja por dois minutos por dia.

Esses mesmos três elementos – totalitarismo, controle e renovação da narrativa – estão presentes quase como um fio condutor em vários episódios de *Black Mirror*. Traz-se como um exemplo inicial o episódio *White Bear*, segundo episódio da segunda temporada, que tem como tema o controle, a exposição e espetacularização dos modos de punir uma mulher acusada por ter supostamente⁵⁶ participado do homicídio de uma criança de 6 anos junto com seu noivo. O início do episódio começa com uma série de imagens desconectadas que estão em conjunto com ruídos tecnológicos, que depois se entende que se tratam das imagens que aparecem na mente da acusada, Victoria – essas imagens remetem a um tipo de reconstrução

⁵⁶ Aqui, coloca-se o supostamente porque o episódio deliberadamente não se preocupa em dizer se o fato ocorreu ou não. As memórias e imagens que aparecem não chegam às vias de fato, deixando sempre no espectador a dúvida sobre o crime. Essa dúvida, porém, não está nos demais personagens, detalhe que é explorado adiante nesse texto.

de memórias confusas que vão se organizando ao longo do episódio. As fotos presentes no cenário fazem com que Victoria pense que a foto da criança de 6 anos é, na verdade, a de sua possível filha. Ao sair da casa, percebe ser vigiada por uma série de pessoas que seguram seus celulares. Ao pedir ajuda⁵⁷ e não ser atendida, percebe que as pessoas que a estão vigiando estão filmando com seus celulares.

Nesse momento, começa uma perseguição: aparecem pessoas que querem matá-la, chamadas caçadores, além daquelas que a estão filmando. Nenhuma delas a ajuda, apenas uma, que a conduz ao longo da perseguição: por vezes a salva e a leva ao lugar final da jornada, em que caçadores e Victoria se deparam com uma plateia constituída pelos mesmos que estavam lá, filmando a perseguição. O que se entende é que tratava de uma peça de teatro da qual Victoria Skillane fazia parte.

Por fim, aquele que pode parecer ser o diretor dessa peça (um juiz no espetáculo ou um anfitrião do show) mostra a ela quem “ela realmente é” por meio de notícias da mídia falando de seu veredicto de culpada pelo assassinato, em que seu noivo mataria a menina enquanto ela filmava o acontecimento. O fim do episódio é ainda mais espetacular: Victoria é colocada numa espécie de liteira e, logo depois, em um carro que seria uma espécie de jaula, com vidros para que ela não pudesse escapar. Nesse momento, o anfitrião do show diz para que os cidadãos-espectadores filmassem e fizessem fotos o quanto quisessem, além de pedir que gritassem o máximo que pudessem contra Victoria. Por fim, Victoria volta à casa inicial e tem sua memória apagada em meio à exposição do filme que ela supostamente fez do crime pelo qual era condenada.

O medo e o ódio são parte constituinte dessa distopia. Por exemplo, há que se pensar no caráter sádico da tortura realizada pelos promotores do tal teatro e, também, dos espectadores. A produção do ódio contra Victoria é tamanha a ponto de colocá-la no lugar de um deus-demônio, muito semelhante a Goldstein em *1984*, nos minutos de ódio. Aliás, a própria procissão do ódio organizado pelos anfitriões do show da punição de Victoria remete aos dois minutos de ódio de *1984* contra Goldstein.

Para Carelli (2018), isso se dá por colocar na figura do condenado a personificação de todo o crime cometido. Assim, seria possível para os espectadores fazerem uma espécie de divisão entre o “eles”, os maus, e o “nós”, os cidadãos de bem. Curiosamente

⁵⁷ Vendo as pessoas filmarem seus passos, Victoria pergunta se as pessoas ao redor poderiam ajudá-la a lembrar quem ela era, pois ela não conseguia se lembrar.

inclusive, o anfitrião do show, que se chama *White Bear Justice Park*⁵⁸, chama seus espectadores de cidadãos. E entre as obrigações dos cidadãos está tirar fotos, filmar e xingar a acusada, assim como era a obrigação dos cidadãos de *1984* nos minutos do ódio.

Um elemento importante é que há um uso deliberado de palavras que se misturam para mostrarem que, na sociedade onde acontece o episódio, não haveria mais distinção entre elas. O anfitrião utiliza palavras como ‘cidadãos’ quando poderia usar ‘espectadores’, ‘show’ no lugar de ‘punição’. Além disso, ele usa as palavras ‘fotos’, ‘gritos’, todas ao mesmo tempo e no mesmo contexto, que é o contexto do espetáculo como se ele fosse um direito do cidadão de bem, nesse julgamento que mais parece servir de vingança e exercício do ódio do que apuração de fatos e condenação do crime.

Esses elementos, importantes na narrativa, gera paralelos com a midiaticização da justiça, como acontece de maneira sistemática no Brasil. Em seu livro sobre o seriado, Carelli (2018) faz uma bem sucedida comparação do episódio em questão com a justiça midiaticizada brasileira, voltando especialmente para o caso do processo penal midiático do ex-Presidente Luís Inácio Lula da Silva. Ao fazer o comparativo, Carelli (2018) explica que em ambos os casos parece que há o fenômeno da “causalidade mágica”, em que se “faz busca de bodes expiatórios, sejam eles grupos sociais, ou mesmo pessoas sobre as quais será canalizada a potência punitiva, criando a realidade a partir da informação, subinformação em convergência com preconceitos ou crenças”. (CARELLI, 2018 p. 138).

Nesse caso, o que se entende é que em *White Bear*, assim como no caso da punição midiática do ex-Presidente Lula, de acordo com o autor, há um interesse em trazer com a punição a crença de que o poder da justiça de punir neutralizaria os males causados pelo punido. Ele também explica que o caso de *White Bear* se assemelha com o caso de Luiz Inácio Lula da Silva no sentido de que, em ambos os casos,

o condenado está ali para pagar por crimes cometidos por ele e também por outros, para livrar toda a angústia civilizatória. Nos dois casos, não há como se voltar o que foi feito, nem haverá de impedir novos delitos. E a similitude não para por aí: em ambos os casos o veredito já estava dado pelos autores do roteiro do espetáculo. Tudo, também tal qual verificamos na política judicializada e espetacularizada brasileira, em que os maus já foram identificados e nos serão dados para saciar nosso desejo de vingança (CARELLI, 2018, p. 142).

⁵⁸ No Português, seria Parque de Justiça Urso Branco. Urso Branco, *White Bear*, é o nome do episódio, que faz referência ao brinquedo da menina raptada de 6 anos, que foi a pista possível de reconhecer que o corpo ali queimado seria o da menina. Justice Park, Parque da Justiça, faz um ótimo trocadilho com o parque, um lugar de entretenimento, e a justiça: a justiça vira o espetáculo do entretenimento dos espectadores cidadãos.

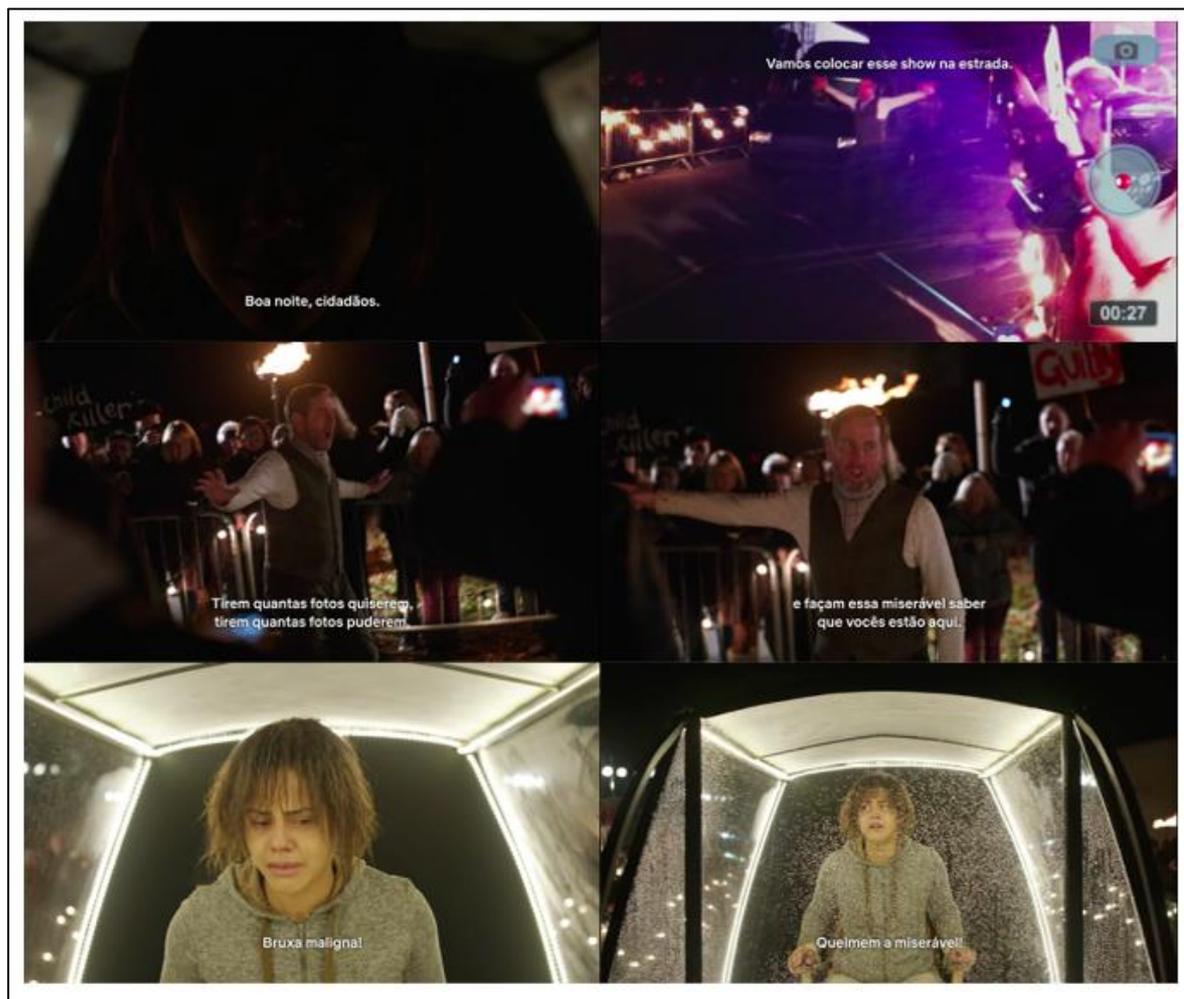


Figura 14 – Sequência de imagens mostrando que Victoria, depois do “teatro” realizado por ela sem que soubesse, é levada em um carro, exposta, para que os espectadores/cidadãos pudessem expressar seu ódio.

Fonte: *Black Mirror* (2014), episódio 2, temporada 2. Acesso em 15 de Abril de 2020.

Essa fala faz muito sentido: em nenhum dos dois casos aqui rapidamente comparados houve qualquer menção a provas de crime. Ou melhor, tudo o que se sabe sobre a condenada Victoria (assim como sobre o caso Triplex), é exposto ao público a partir de imagens de noticiários e nunca por provas utilizadas em qualquer processo jurídico⁵⁹. Carelli também remete esse fenômeno ao que chama de “urgência de resposta”:

A urgência de resposta, incitada pela Mídia, torna cada vez mais presentes julgamentos sumários, que são às vezes transferidos do aparato judicial para o sistema de mídia, que devolve o caso ao Judiciário com o veredicto pronto. Como em *White Bear*, já se

⁵⁹ As considerações de Carelli (2018) sobre esse mesmo episódio são interessantíssimas. O autor faz um contraponto sobre o espetáculo e a justiça criminal, enfatizando o quão desnecessário foi, para o público do episódio, a confirmação da acusação de Victoria. “Não há em nenhum momento qualquer questionamento sobre se ela cometeu mesmo o crime ou em quais condições ou circunstâncias. Apresentada como criminosa para o público, este, cumprindo seu papel, consome essa imagem, aceita isso como verdade e participa da punição” (CARELLI, 2018. P. 135).

sabe a sentença, havendo só aparência de novidade, pois o *script* está escrito: a condenada do episódio se recorda às vezes, como um *dejá-vu*, o que iria acontecer com ela no julgamento (CARELLI, 2018, p.140).

Nesse ponto, cabe trazer para o debate o papel da mídia como entretenimento perfeito, sendo ela a única fonte possível de narrativas produzidas sobre Victoria. Em *Black Mirror*, o caráter totalitário distópico está na hegemonia do espetáculo que define todos os dias a vida de Victoria e nunca sua memória ou suas subjetividades. Não há possibilidade de ser sujeito para Victoria em *White Bear*, sujeito com memória e com a possibilidade de dizer sobre si, pois tudo – de suas falas, de seu crime, de sua existência, de seu papel naquele lugar – tudo está produzido pelo espetáculo. Carelli traz em seu texto a confirmação da mídia como o estatuto da verdade necessário para que o cidadão-espectador possa querer punir: “somente é bom (ou importa) o que é mostrado e o que é mostrado é indiscutível” (CARELLI, 2018, p. 135). E essa fala do autor está em concordância com o que se diz aqui: o que se sabe sobre Victoria é unicamente aquilo que os criadores do show deixaram os espectadores saber. E aqui é característica do totalitarismo em *Black Mirror*: constrói-se uma história só, sob a qual o espetáculo tem sempre o controle de mudar e organizar à maneira que o convém.

O espetáculo debordiano está no centro do debate e em concordância com o capital, seu grande financiador. A mídia como aparato regulador das verdades em *White Bear* mostra essa facilidade do mercado do entretenimento de transformar as questões mais caras à sociedade em mercadorias comerciáveis. É como se o show funcionasse como um *reality show*: é um programa interativo de justiça para entretenimento de seu público, sempre a serviço do capital.

Vê-se, por exemplo, as cenas finais do episódio em que se tem o compromisso de explicar o funcionamento do parque e sua rotina. As imagens funcionam como uma espécie de “bastidores” do projeto *White Bear Justice Park*. Vê-se que o público que vai ao show é o dos mais diversos – possivelmente há classificação livre de faixa etária. Ao olhar para as figuras presentes na plateia, há uma reconhecível semelhança entre elas e as populações de bem: pessoas de família, que levam seus filhos ao parque para entretenimento. Ao invés de ir a um parque de diversões nos moldes conhecidos hoje, levam os filhos a um parque de justiça. A comercialização é óbvia: tornou-se um produto de diversão, como os parques, e acessível a todas as idades.



Figura 15 – Na primeira imagem, os atores e organizadores de *White Bear Justice Park*. Na segunda imagem, os espectadores que vão participar do espetáculo são guiados sobre as regras do local.

Fonte: *Black Mirror* (2014), episódio 2, temporada 2. Acesso em 15 de Abril de 2020.

Além disso, nessas cenas, os atores explicam quais seriam as regras básicas de segurança que os cidadãos devem seguir para que tenham uma boa experiência. Não se deve falar, a não ser que seja extremamente necessário, não se deve chegar muito perto de Victoria e também, a regra mais importante de acordo com os atores, “se divertir”. Essas regras, que mais parecem regras de zoológicos, seriam fundamentais para que o espetáculo não acabasse antes do momento em função de algum imprevisto. Especialmente a regra de manter distância de Victoria merece certa atenção: a atriz que interpreta o papel no teatro do parque como a colega salvadora de Victoria é a que a explica para os espectadores que estão a postos para iniciar a aventura no parque:

Regra número dois, mantenha distância. Não tenho como destacar a importância disso o suficiente. Não se esqueçam, ela é um indivíduo perigoso. Imaginem que ela é um leão fugitivo. Ontem ela atirou uma pedra. Vamos interferir se ela chegar muito perto. Todos estamos equipados com Tasers, mas daí estaremos no fim da história e perdemos o dia. É melhor manterem uma distância de pelo menos três metros. Vocês podem usar o zoom da câmera⁶⁰.

Há que se perceber a animalidade à qual rebaixam a acusada Victoria, que é o procedimento-chave mesmo para a animalização e a desumanização do sujeito, já expressada nos capítulos anteriores. E aqui essa animalização é feita sob a comparação entre a acusada com um animal: um leão que conseguiu escapar. Quando ela é colocada no carro em que é exposta para os espectadores, ela estaria na verdade em uma jaula, uma jaula de um animal selvagem

⁶⁰ Tradução minha. No original: “Rule number two: keep your distance. I can’t stress the importance of this one enough, okay. Don’t forget, she is a dangerous individual. Imagine she is as escaped lion. Now yesterday she threw a projectile. And we will step in if she gets too close, we’re all equipped with Tasers but the we’re into story shutdown and we’ve all wasted a day. So it’s best to keep your distance at least three meters back. You can use your camera zoom”.

que, desprovido de qualquer humanidade, seria capaz de qualquer atrocidade, como ela supostamente já o fez, de acordo com a narrativa dos atores. Ela mesma é uma mercadoria com a qual os espectadores podem se divertir com seu ódio e medo, contanto que seja sempre de forma controlada pelos donos do entretenimento.

Outro elemento que enuncia explicitamente o caráter de mercadorização da punição e do ódio é nas cenas em que a “jaula móvel” está andando para a procissão do ódio contra a condenada. Além de fazer fotos, filmes e xingar a acusada, esponjas com líquido vermelho poderiam ser jogadas em direção a Victoria, como se fizessem um ritual similar às execuções em praça pública em que os espectadores jogavam tomates e legumes podres nos condenados⁶¹. Só que, no caso de *White Bear* os cidadãos poderiam jogar essas esponjas como forma de expressar seu ódio, se quisessem comprá-las por apenas duas libras cada esponja, da mesma forma que a maçã do amor não está inclusa no passeio no parque.



Figura 16 – Na primeira imagem, Victoria está em sua jaula, enquanto espectadores jogam esponjas com líquido vermelho. Na segunda imagem, a esponja sendo vendida.

Fonte: *Black Mirror* (2014), episódio 2, temporada 2. Acesso em 15 de Abril de 2020.

Além disso, enfatiza-se que a preocupação que reforça que se mantenha distância de Victoria por parte dos cidadãos não é, em momento algum, a respeito da integridade da condenada. A preocupação é que, se eles tiverem que usar os equipamentos de choque, o espetáculo acaba fora do previsto e fora do que é vendido como produto ao cliente. Os clientes/espectadores/cidadãos não iriam receber o produto que queriam, que é o espetáculo previsto, finalizado como manda o roteiro. Ou seja: além do medo e do ódio, o espetáculo permite a diversão, mas ele tem suas regras. Ele impõe seu controle em como se divertir até

⁶¹ Entre as falas dos espectadores-cidadãos há a frase “queimem essa bruxa”, que pode tanto remeter à justiça do “pagar na mesma moeda” (o corpo menina de 6 anos morta no episódio teria sido encontrado queimado na floresta onde fazem o show), como também uma referência às execuções religiosas da inquisição. O espetáculo permite essas múltiplas interpretações e facetas, contanto que seja fácil e divertido para o espectador-cidadão.

mesmo na barbárie: no caso de *White Bear*, não se pode chegar perto demais, não se pode falar muito pois senão estraga o *script*. O controle distópico também aparece aí.

Os elementos apresentados aqui no que tange à espetacularização da justiça e da punição em *White Bear* servem para estabelecer que, assim como no julgamento do ex-Presidente Lula como proposto por Carelli (2018), o espetáculo midiático serve a uma lógica que tem como objetivo o lucro capitalista e os caminhos políticos que favorecem esse lucro. No caso das falas de Carelli a respeito da midiaticização do julgamento e punição do ex-Presidente Lula, há que se lembrar que o Brasil estava numa crise financeiramente forjada, em que se tinha como projeto a tomada do poder por parte da direita conservadora. Souza (2019) é bem categórico quando explica como interesses financeiros são os condutores da mentira midiática no Brasil, e traz como exemplo o caso da fala de Emílio Odebrecht, que decide “lavar a roupa suja” sobre os esquemas de beneficiamento de empresas privadas, a de comunicação inclusive⁶²:

Apesar da relutância dos procuradores da Lava Jato, visivelmente constrangidos com a revelação, afinal, ela se referia não ao suposto patrimonialismo do PT e de Lula, mas à associação de interesses entre a elite do atraso e da rapina e ao papel de sua imprensa, de dourar a pílula ao saque das riquezas de todos em benefício de uma meia dúzia de ricos, Emílio Odebrecht só desistiu depois de muito tentar chamar atenção dos “paladinos” da justiça seletiva [...] Ninguém gosta de ser tratado como tolo e ver seu parceiro de esquema se sair imaculado e sem culpa, e ainda tirando onda de inocente e fazendo teatrinho de enojado pela situação, como a Rede Globo e o restante da grande imprensa faz. A hipocrisia da Globo e da imprensa em geral era o que irritava e enojava Emílio Odebrecht. Por conta disso, ele se referiu várias vezes ao fato [...] mas os procuradores da Lava Jato se mostraram tão seletivos no seu combate à corrupção quanto William Waack na escolha de seus interlocutores. Certamente acharam que essa informação não viria ao caso, como costuma dizer o juiz Sérgio Moro quando as informações não se referem a Lula e ao PT (SOUZA, 2019, p. 223-224).

As falas de Souza, além de ilustrarem o esquema presente entre mídia e justiça, também serve para que o autor traga o principal questionamento de seu capítulo, que é entender como uma empresa de tamanho monopólio de informação como a Globo conseguiu por tanto

⁶² O trecho é importante e pertinente, mas demasiado longo para inserir no corpo de texto. Basicamente, Jessé Souza explica a presença da imprensa brasileira em todos os esquemas de quebras de monopólios de telecomunicações, além de esquemas de privatização de estatais apoiadas implicitamente pela Rede Globo, com suas matérias parciais veladas de linguagem “neutra e jornalística” sobre os benefícios da privatização das telecomunicações no Brasil, como se isso não fosse beneficiá-la. Faz-se então uma extração da declaração textual de Emílio Odebrecht: “o que me entristece, e aí eu digo [em relação a] da própria imprensa, que a imprensa toda sabia, que o que efetivamente acontecia era isso. Por que agora é que tão fazendo tudo isso? Porque não isso há dez, quinze, vinte anos atrás? Porque isso tudo é feito há trinta anos... Por exemplo, na quebra de monopólios, nós ajudamos a quebra dos monopólios, inclusive sobre a parte de telecomunicações, nós chegamos a montar uma sociedade privada com três ou quatro empresas... uma delas era até a Globo... para criar um embasamento acerca do que estava acontecendo no mundo... para que isso facilitasse aquilo que era de decisão do governo, de quebra de monopólio das telecomunicações, da parte do petróleo, e outras coisas... (SOUZA, 2019, p. 222-223).

tempo trabalhar com o espetáculo da moralidade que levou à trágica derrubada da democracia nacional por tanto tempo? Para o autor, somente governos totalitários conseguiriam essas façanhas sem perder sua concessão pública. O questionamento é: como, em plena democracia formal, uma mídia conseguiria deter tanto poder? Para o autor, a questão é que nunca houve outra forma do que a da dominação total da informação por parte do acordo entre as mídias nacionais e a “mesquinha” da elite brasileira (SOUZA, 2018, p. 228). Em outras palavras, nunca houve uma esfera pública no Brasil em que existisse informação sem manipulação por parte dos meios de comunicação em concordância com os projetos econômicos neoliberais. Ou seja: “a Globo é a roupagem perfeita para um capitalismo selvagem e predatório que chama a si mesmo de emancipador e protetor dos fracos e oprimidos” (SOUZA, 2018, p.229), o que reflete o papel da mídia em geral: toma-se o medo e a revolta em até certo ponto, para que a ponta do real – para pegar emprestado o termo psicanalítico – seja rapidamente recalçada novamente com o discurso da crítica localizada, sempre tendo como solução para a pátria o financeiro⁶³.

Sobre o ódio e a revolta em *White Bear* por parte dos espectadores cidadãos, percebe-se na trama como ela é gradualmente engendrada pelo espetáculo para que se lucre com ele. As expressões de ódio e medo da série estão acompanhadas de alguém para se odiar e de quem ter medo. Esse ódio e esse medo são o que explicaria as condutas dos sujeitos, principalmente no que tange à conduta do aceitar o discurso totalitário como a única saída possível.

Estabelece-se uma relação entre a espetacularização dos processos judiciais, como bem feito por Carelli, além de atrelar essa espetacularização com a narrativa do neoliberalismo, que toma suas formas mais penetrantes na vida brasileira durante a crise institucional de 2014 até os dias de hoje. Para relacionar a sociedade do espetáculo e o Brasil com eventos políticos, primeiro é preciso demonstrar que a sociedade do espetáculo, tão brilhantemente descrita por Debord, se concretiza como total realidade no que se vive hoje. E ela tem um caráter totalizante porque foi articulada para ser percebida como a única realidade

⁶³ O Brasil é cheio de espetáculos midiáticos produzidos pela Rede Globo em que se controla a narrativa dos problemas sociais como pontuais e facilmente solucionados pelas figuras empresariais que fazem caridade, a exemplo do quadro de televisão do Luciano Huck, em que uma pessoa passa por infinitos constrangimentos para entreter o público de maneira que, se for bem sucedido, teria sua casa reformada e novinha, “como ele merece”. Nem mesmo as reformas produzidas nas casas dessas pessoas são pagas pela Globo: elas vêm sempre de acordos milionários entre empresas e a emissora, em troca de espaço publicitário. É nesse ponto que esse caráter social é entendido nesse trabalho: ele é uma estratégia interessante de ganhar o cidadão: até sua pobreza é apropriada pelo espetáculo de maneira a fazer da mídia a salvadora daquele cidadão, escondendo embaixo do tapete da história a sistemática exploração gerada pelas políticas neoliberais que objetivam o enriquecimento empresarial às custas do trabalho quase escravo desse mesmo cidadão.

possível: que é a do consumo, a do capital financeiro e a do ódio a qualquer ideologia ou pensamento que venha a ferir esse mercado financeiro. Ainda em relação a *White Bear*, Carelli (2018) faz uma comparação brilhante sobre o efeito de espetáculo presente no episódio em relação ao julgamento do ex-Presidente:

Também não é sem razão que o “juiz” executor da pena em *White Bear* se apresenta como uma espécie de apresentador de programa de auditório. Também é sagaz no filme os espectadores serem chamados de cidadãos. Hoje, a espetacularização da Justiça coloca os magistrados nessa posição e os cidadãos na de espectadores (CARELLI, 2018, p.136).

Em continuidade a seu raciocínio, Carelli explica como a mídia organizou a mediação do interrogatório do ex-Presidente, de maneira que a voz do juiz Sérgio Moro fosse sempre muito imponente, moldada sempre pelos cortes das imagens. No entanto, sua imagem não estava nunca presente, porque ele era o Grande Vigilante Salvador. O que se via era sempre a imagem do ex-Presidente sendo interrogado pela voz do juiz⁶⁴, cuja figura poderia ser facilmente substituída pela de qualquer espectador. Para Carelli, o espectador estaria sempre vendo o que o juiz estaria vendo. O espectador cidadão estaria ali, participando do interrogatório como o juiz interrogador: “o ponto de vista do telespectador é quase o do juiz e somente o interrogado aparece. Neste momento, os consumidores/espectadores passam a exercer um papel interativo como os visitantes de *White Bear*” (CARELLI, 2018, p.136). Diria-se que não só interativo como os visitantes, mas como os tomadores das decisões do juiz, dando uma falsa impressão de que o povo estaria no controle, quando quem está no controle é uma pequena parte da população, essa bem interessada na crise e em conservar o *status quo* de crise e ódio. Aí está o totalitarismo novamente presente nas distopias: o espectador pensa que faz parte, que vê e que vigia Lula e Victoria. Mas, na verdade, ele está consumindo aquilo que está decidido pelos produtores e patrocinadores do espetáculo. A estratégia é fazer crer que a única forma possível de se viver parece ser a do espetáculo, que é “uma visão cristalizada do mundo” (DEBORD, 2003, p.14) de medo e ódio, vendo no neoliberalismo a única saída.

O medo e o totalitarismo são parte da conjuntura que, para Safatle (2017), estaria nos modelos do neoliberalismo, cuja função é impor modelos econômicos que favorecem um mercado financeiro para ricos e investidores. Para isso, e como forma de manter esse mercado funcionando como o modelo econômico vigente, o neoliberalismo se organiza como discurso

⁶⁴ Os vídeos do ex-Presidente Lula, com a voz decididamente mais baixa do que a do juiz Sérgio Moro, são sempre de uma câmera fixa, estática, na imagem do ex-Presidente. Há um vídeo da *Revista Istoé* que demonstra esse corte, sempre o mesmo apresentado nas mídias nacionais. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NGNRyzLjdDU>. Acesso em 12 de Jul 2021.

moral, discurso esse que aponta para qualquer alternativa contra o neoliberalismo como uma ameaça à liberdade e uma ameaça à democracia. Eis um extrato de Safatle que corresponde a essa cultura do medo:

Os liberais precisam dar a impressão que todo apelo a um poder anti-institucional a uma emergência de soberania popular, é convite ao autoritarismo, como se as instituições que eles defendem não fossem a prova maior da impotência da vontade popular e do autoritarismo das oligarquias financeiras que as controlam” (SAFATLE, ANO, p. 46).

No caso do Brasil, é a partir das narrativas do medo do comunismo, ou do controle do Estado, que o discurso liberal se faz bem-sucedido. Como injunção moral que é, ele consegue se apropriar das dores e do descontentamento social para envelopar as medidas neoliberais e conservadoras com uma ‘cara’ mais atual. Safatle é cirúrgico quando explica que o neoliberalismo não se preocupa em vender promessas de vida melhor. Ele se preocupa em provocar o medo e o ódio contra uma distopia, contra um governo totalitário, sendo ele mesmo o próprio totalitarismo:

O medo maior do mundo financeiro e de seu aparato midiático não era a ascensão de Marine Le Pen, mas a possibilidade de vitória do candidato de esquerda Jean-Luc Mélenchon, com seu discurso de re-instauração política e luta contra o poder econômico. Foi contra ele que, por fim, o sistema de gestão do medo se voltou. Ele era o verdadeiro problema, pois quebrava a polaridade forjada entre extrema direita “nacional” e “liberalismo cosmopolita” (SAFATLE, 2017, p.34).

Nesse sentido, o autor parece ter previsto as eleições de 2018 para presidente no Brasil. Em conjunto com a derrubada do Partido dos Trabalhadores do poder e com a montagem midiática da figura do então juiz Sérgio Moro contra o vilão Lula, o espetáculo midiático, a mando do mercado, estabelece como estratégia a gestão do medo contra a volta do PT e contra a quebra da democracia. Para isso, desenterra do passado os medos de que o Brasil iria virar uma Venezuela, de que a quebra da bolsa de valores iria acontecer, de que com o PT os empregos iriam diminuir porque nenhuma empresa iria querer ficar no Brasil, e também com o medo da alta do dólar e da gasolina. Ou seja, atribuiu-se ao vilão PT os maiores medos do cidadão brasileiro, medos que se concretizaram no governo que mais defendem: um governo que, além de neoliberal privatizador, é um governo de moralidade questionável⁶⁵. E é por isso

⁶⁵ O primeiro semestre de 2021 foi marcado pela CPI da Pandemia, em que se busca investigar os procedimentos do governo federal para o enfrentamento da Pandemia do Covid-19. Em meio a questionamentos, testemunhos e evidências, a investigação está cada vez mais próxima de concluir que houve crime de responsabilidade em várias instâncias do governo federal, que vai de pedido de propina para compra de vacinas a tentativas de sistematizar o chamado contágio de rebanho, gerando risco a milhões de pessoas e provocando a morte de milhares. O caso está sendo acompanhado por várias redes de jornalismo. O site que parece ter uma relação

que o pensamento de Safatle se faz muito pertinente quando diz que a especialidade do capitalismo é justamente essa: “criar símiles de revolta, vampirizar a força de transformação global” (SAFATLE, 2017, p.28).

É nesse sentido que a renovação constante da história está como estratégia importante para o totalitarismo e o ódio: com o sistema organizado de apagamento da memória do povo, as narrativas são mais facilmente manipuladas ao gosto do dia. Em *White Bear*, vê-se sempre imagens que vão aparecendo ao longo da história, como se Victoria estivesse lembrando de algo. Mas a toda noite, a sua memória era apagada justamente em frente a um vídeo que o espectador não vê, não se sabe o que há no vídeo. Além de enfatizar aqui que não há absolutamente nenhum elemento da narrativa que seja algo como um documento da verdade sobre o crime de Victoria, não há também na memória dela algo que seja conexo, que dê ao espectador qualquer fonte de “fatos”. O que se tem como fato é o que o espetáculo mostrou. Esse apagamento da memória de Victoria é não só para que ela não possa se defender: é o próprio apagamento de sua subjetividade, de sua noção de si, da história em si. É o mesmo caso do Brasil: um Brasil em que museus de documentações históricas são queimados por falta de manutenção, um país em que fundações de documentação histórica são dirigidos por pessoas que negam a existência do racismo no Brasil, como Sérgio Camargo, presidente da Fundação Palmares⁶⁶, um país que nega sua ditadura constantemente, um Brasil cuja mídia edita sistematicamente a história brasileira.

Por fim a distopia brasileira ocorre assim como em *White Bear*: é fundada no medo do partido dos trabalhadores e na vilanização dos governantes de partidos de esquerda; a criação de um bode expiatório que, muito bem articulado pela mídia e pelos patrocinadores, é torturado e rebaixado; a relativização e o apagamento da memória nacional que ressignifica o horror da ditadura e atribui esse termo aos anos do governo do PT. E tudo isso se orquestra sistematicamente para que no dia seguinte (ou na década seguinte, ou na eleição seguinte) se possa fazer as mesmas expressões de ódio e revolta de novo sob o comando do espetáculo e a gosto de seus consumidores.

cronológica dos fatos da CPI é o CNN, que se faz disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/tudo-sobre/cpi-da-covid>. Acesso em: 19 de Jul de 2021.

⁶⁶ Em 2020 Sérgio Camargo alegou que o racismo estrutural no Brasil não existia, que se tratava de uma narrativa de esquerda. A declaração foi feita em seu Twitter, e dizia: “Não existe racismo estrutural no Brasil; o nosso racismo é circunstancial - ou seja, há alguns imbecis que cometem o crime. A "estrutura onipresente" que dia e noite oprime e marginaliza todos os negros, como defende a esquerda, não faz sentido nem tem fundamento.” Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/novo-presidente-da-fundacao-palmares-nega-existencia-de-racismo-pede-fim-do-movimento-negro-1-24104072>. Acesso em: 18 de Jul de 2021. Também disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasil/presidente-da-fundacao-palmares-nega-existencia-do-racismo-estrutural/>. Acesso em: 18 de Jul de 2021.

5.3 THE WALDO MOMENT: O ÓDIO, O MEDO E AS ELEIÇÕES DE 2018

The Waldo Moment, terceiro episódio da segunda temporada de *Black Mirror*, tem como personagem principal Waldo, que foi criado pelo personagem James para um show de entretenimento. A função de Waldo, incorporado sempre por James, seria xingar e falar besteiras voltadas a celebridades e políticos. O episódio mostra como Waldo vai ganhando mais audiência: sua figura caricata e de *bad boy*, antipolítica e de *outsider* vai conquistando seguidores de plataformas digitais. Ele ganha mais fama a partir dos constantes ataques feitos a seu alvo, Liam Monroe, candidato da direita conservadora, para o qual Waldo dispara xingamentos. Seu quadro no programa é tão bem-sucedido que um piloto para um programa só do Waldo é organizado e, em uma reunião da equipe produtora, surge a ideia de Waldo concorrer às eleições do Parlamento de Stenteford.



Figura 17– Waldo e os demais candidatos à cadeira do Parlamento de *Stenteford*, em *The Waldo Moment*.

Fonte: *Black Mirror* (2014), episódio 3, temporada 2. Acesso em 15 de Abril de 2020.

O episódio é feito de maneira a enganar o espectador: às vezes pensa-se que o episódio será direcionado à vida pessoal de James, o criador do personagem Waldo. Por exemplo, a trama mostra que ele tem um relacionamento com uma das concorrentes à cadeira

do parlamento, mas isso logo perde foco. O episódio também indaga uma depressão do personagem, mas isso também se esvai. No fim das contas, o episódio mostra o que realmente estaria em pauta sobre Waldo: as características de seu discurso de entretenimento seriam interessantes para o mundo da política, uma vez que uma figura do lado de fora daqueles já conhecidos pela política poderia conseguir seguidores e justamente por seu caráter irreverente. Em outras palavras, o seriado mostra como qualquer com um discurso ácido que se proponha a fazer uma figura caricata que encarnasse um outsider da política poderia, de fato, virar um político (no sentido espetacular) de sucesso.

Mas, ainda como camada mais perversa, o episódio mostra sua real trama: em reunião com um agente chamado Jeff Carter, de alguma instituição de Washington que não se explica o que é⁶⁷, forja-se a interpretação da diferença que marca os interesses dos produtores de Waldo, em sua brincadeira de entretenimento microrregional, em relação aos interesses dessa agência, que seria tornar Waldo uma figura de persuasão multinacional, como percebido no extrato do diálogo abaixo entre James, Jeff Carter e Jack, o produtor executivo do programa de televisão de Waldo:

- *[Jeff Carter] Waldo seria a figura politica perfeita.*
- *[James]Waldo, o uso?*
- *[Jeff Carter] O urso que as pessoas gostam. O fato de ele ser um urso é um auxilio.*
- *[James]Um auxilio?*
- *[Jack]Ajuda.*
- *[Jeff Carters] Você olha para humanos políticos você vai pensar “ah, espertinho, não?” Assim como as garotas em filme pornô. Você sabe que há algo errado, senão por que mais elas fazem isso?*
- *[Jack]: Têm problemas com os pais, geralmente.*
- *[Jeff Carter]:Como a política, o Waldo vai além disso. Você já sabe que ele não é real, então não há defeitos pessoais.*
- *[James] Eu sou real.*
- *[Jeff Carter] Com todo respeito, Waldo é mais que você. Ele é um time. E vocês são abertos sobre isso, o que é fantástico. A coisa da honestidade funciona. Waldo é um construto que não só as pessoas aceitam como abraçam. No momento, ele é antipolitica, o que é um posicionamento político, certo? Mas ele poderia entregar qualquer tipo de conteúdo politico, sem a desvantagem da mensagem humana. Em um debate, seu time poderia jogar qualquer palavra que o outro falasse no Google, e então Waldo ataca ele com estatísticas desmascaradas e cuspiria uma frase típica de Twitter. Ele é o assassino perfeito.*
- *[James] No entanto, nós não vamos vencer.*
- *[Jeff Carter] Vocês são tão britânicos! Não, é claro que você não vai ganhar, você começou muito grosseiro logo de cara, não há base substancial para o que você oferece, e toda a coisa niilista de "democracia é uma merda" é meio maluca. Mas com uma mensagem focada e esperançosa, que nós podemos lhe dar. Energizar o os marginalizados sem assustar os intermediários por meio de sua nova*

⁶⁷ Todos os personagens possuem roupas simples e possuem um sotaque britânico. Quando a figura do agente aparece, ela está de terno preto – justamente como se compõe um imaginário global sobre agências como a CIA ou o FBI americanos – e seu sotaque é muito americanizado e cosmopolita, forçando uma interpretação de que essa figura da agência é americana, sim, mas talvez também multinacional.

plataforma. Você tem um produto de entretenimento político global que as pessoas realmente desejam. Você pode lançar isso em todo o mundo.
 – [James] *Assim como a Pringles.*
 – [Jeff Carter] *Exatamente. Quando vocês tiverem acabado aqui em Stenteford, talvez haja uma oportunidade para vocês na América do Sul.*⁶⁸

Mais um episódio de *Black Mirror* que parece uma previsão dos acontecimentos na crise política brasileira. Aliás, o título *The Waldo Moment*, poderia tanto significar o momento de Waldo, como “a vez de Waldo brilhar”, ou até mesmo como o momento em que Waldos aparecem. E o episódio parece mostrar que Waldos aparecem justamente quando há uma crise institucional e política diante do esgotamento das figuras políticas. No caso do episódio, tanto a direita quanto as esquerdas estariam desgastadas, vendendo promessas vazias. E assim há a oportunidade para a emergência de figuras bizarras e cartunescas que só saberiam falar besteiras e xingamentos, mas que também conseguem, com argumentos vazios mas com linguagem de revolta e descontentamento, promover uma certa identificação da revolta e ódio contra “tudo aquilo que está aí”, contra o tal do “*establishment*”. Esse processo de identificação, de um personagem falando o que quer e fingindo estar falando a verdade nua e crua é o que fez Waldo ser transformado de piada a líder.

Waldo é a figura perfeita para representar a espetacularização mentirosa, midiática e trágica da promoção de Bolsonaro, político de carreira, que o fez ser visto quase que num passe de mágica como um *outsider* e também como a única solução para o país sair de uma crise. Como Waldo, Bolsonaro, que o público tratava como uma simples piada, acaba se tornando uma ideologia antipolítica: tem-se uma figura que “fala verdades” sobre como “tudo” estaria errado e, com uma equipe que buscaria respostas no Google (e *fake News* no whatsapp e no Twitter, como no caso brasileiro), faz-se uma candidatura que, infelizmente, tem um desfecho diferente do de Waldo. Enquanto em Stenteford, como diz o personagem da

⁶⁸ Do original: - [Jeff Carters] *Waldo may be the perfect political figure.* – [James] *Waldo the bear?* – [Jeff Carters] *The bear people like. The fact he is a bear is an assist.* – [James] *An assist?* – [Jack] *It helps.* – [Jeff Carters] *You look at human politicians you're instinctively like “brr, uncanny, right? Like these girls in porn, you know something's wrong, cause why else they'd be doing that?”* – [Jack] *It's usually Daddy issues, ey.* – [Jeff Carters] *Just like politics, Waldo bypasses that. We already know he is not real, so no personal flaws.* – [James] *I am a person.* – [Jeff Carters] *With respect, waldo is more than you. He is a team. And you are open about that which is fantastic. The honesty thing works. Waldo is just a construct that people not only accept, but embrace. At the moment he is anti-politics, which is a political stance in itself, right? But he could deliver any brand of political content minus the potential downsides of a human messenger. In a debate, your team could google every word the other guy says, then let Waldo hit him with debunks stats and spit a twitter-ready zinger into the next sentence. He is the perfect assassin.* – [James] *We won't win, though.* – [Jeff Carters] *You guys are so British! No, of course you won't win, you started out too coarse off the bat, there is no substantial basis to what you offer, and the whole nihilist “democracy sucks” thing yeah is kind of wack-a-doo, but with a targeter, hopeful massage which we of course can provide. Energising the disenfranchised without spooking spooking the middle via your new platform: you got a global political-entertainment product people actually want. You could roll this out worldwide.* – [James] *Like Pringles.* – [Jeff Carters] *Absolutely.* – [Jack] *It's interesting stuff, though.* – [Jeff Carters] *When you're done with Stentonford, there may be an opportunity in South America.*

“agência”, Waldo nunca ganharia, uma vez que não há nada de substancial sendo oferecido em sua campanha⁶⁹, nas exatas mesmas condições, na América do Sul, conforme enuncia o agente, sem nada de substancial sendo oferecido para além de um discurso antipolítico, Bolsonaro vence as eleições brasileiras. O episódio de *Black Mirror*, lançado em 2013, parece tanto uma ficção distópica quanto um documentário sobre as conjunturas das eleições de 2018 para presidente no Brasil.

No caso brasileiro, os seguidores do governo estão majoritariamente na chamada Elite do atraso de Jessé Souza⁷⁰, apesar de também haver seguidores do governo bolsonarista nas classes mais pobres da população, mesmo tendo conquistado melhores condições de vida justamente graças a políticas públicas dos governos de esquerda. E o interesse econômico abarca essa camada da população por meio do que Souza (2019) chama de colonização da esfera pública, uma vez que ela deliberadamente confunde o espectador-cidadão com a sempre difusa diferença entre o interesse privado e o interesse público. Para Souza, essa colonização da esfera pública

assume a forma da confusão proposital do interesse privado sempre apresentado como público em sua engrenagem discursiva muito bem. Nesse engodo e fraude deliberada, coloniza-se não apenas o consumidor do produto cultural, mas também o cidadão induzido a uma crença da qual se encontra literalmente sem defesa (SOUZA, 2019, p.230).

Não é à toa que o discurso da extrema direita se faz bem sucedido não somente em camadas mais elitizadas, que sustentam esse discurso de maneira a ser sempre beneficiado

⁶⁹ Apesar de que, no final do episódio, Waldo ficou em segundo lugar nas eleições. Ao saber dos resultados, Waldo instiga uma revolta contra os resultados pessoas começam a jogar objetos contra os candidatos. É importante lembrar que, Waldo sendo criado na época pela Endemol, empresa britânica, há a possibilidade de haver uma relação entre Waldo e a figura política de Hitler, que ficou duas vezes em segundo lugar nas eleições parlamentares, para somente depois entrar como chanceler do parlamento, promovendo os seguintes golpes que o levariam ao poder.

⁷⁰ A pesquisa da Datafolha realizada em outubro de 2018 demonstra os perfis dos candidatos do primeiro turno. O eleitorado de Bolsonaro e de Haddad possuem diferenças significativas: o perfil do eleitor de Bolsonaro é masculino (55% contra 45% feminino), morador das Regiões Sudeste e Sul, e que possui renda familiar de 2 a 10 salários mínimos. Também é importante dizer que o eleitor bolsonarista possui ensino médio (47%) e superior (32%). Já o eleitor de Haddad, seu principal concorrente, do PT, é composto por homens e mulheres na mesma proporção, moram no Nordeste e Sudeste em sua maioria, e compõe a classe mais popular brasileira: 57% tem 2 salários mínimos como renda salarial e possuem ensinos fundamental (43%) e médio (40%), com somente 17% dos eleitores tendo ensino superior completo. Ao olhar as diferenças, percebe-se que, quanto maior é a renda familiar, maior é seu interesse por Bolsonaro: 19% de seus eleitores possuem renda de 5 a 10 salários mínimos, 8% 10 salários mínimos ou mais. Já Haddad teve como eleitores 7% com 5 a 10 salários mínimos 4% de 10 salários mínimos como renda familiar. Assim, 27% do eleitor bolsonarista é das classes mais altas, contra 11% dos eleitores do Haddad. Todos os outros candidatos tiveram como eleitores mais ou menos a mesma porcentagem de pertencentes às classes economicamente mais privilegiadas, semelhante à de Haddad. Assim, é importante enfatizar: de todos os candidatos à presidência do Brasil, Bolsonaro foi o que teve a maior porcentagem de eleitores pertencentes às classes econômicas mais altas, sendo seu número bem maior que o seguinte, que foi Ciro Gomes (17% de eleitores de 5 salários mínimos para cima).

com ele, como também entre aqueles para os quais a esquerda não direcionou discursivamente o olhar quando estava deliberadamente dentro de uma armadilha do modelo econômico liberal como modelo vigente, vendido e imposto a todos como o unicamente possível (SAFATLE, 2017). Quando se trata de classes, a direita facilmente percebeu o limbo existente no discurso da esquerda sufocada pelas imposições e pressões do mundo econômico.

Isso é o argumento de Rosana Pinheiro-Machado (2020) em seu artigo intitulado *From hope to hate*. No artigo, a autora demonstra como realizou um estudo antropológico e etnográfico no Morro da Cruz, uma comunidade da cidade de Porto Alegre e teve como recorte dois momentos históricos atuais. O primeiro momento histórico está no que a autora chama de lulismo, momento desenvolvimentista do país celebrado como o símbolo da esperança das classes mais vulneráveis. O segundo momento é o presente, o momento do bolsonarismo, em que as esperanças de uma vida “melhor” foram destruídas pelas crises econômica e política, que deram lugar ao discurso do ódio e do medo – daí o nome da pesquisa, *Da esperança ao ódio*.

A autora explica que a organização social do lulismo se deu pela melhoria do poder de consumo por parte das classes invisíveis do Brasil. No momento em que o Brasil tem sua emergência econômica inclusive reconhecida mundialmente, o resultado foi uma melhoria da população via consumo, que teve efeitos profundos na subjetividade e no senso de pertencimento social:

These ethnographic events suggest that consumerism impacted personhood in profound ways. Through material goods, the historical invisibility and humility of the "subalterns" (Spyer 2017) were transmuted into pride at the individual, racial, and class levels. By breaking the long-standing slavery-pattern of subordination – such as domestic workers indebted to patroas (employees), receiving second-hand clothing and leftover food – certain groups, especially low-income black women (who received the social benefit Bolsa Família) were daring to build their houses, to buy goods and access places they were traditionally not supposed to (i.e., malls, social elevators). In a country with persistent inequality, racism, and structural violence, consumption became a key channel for obtaining respect, visibility, and recognition. Neli and Maroba's statements were reflective of paradigmatic cases in which material goods resolved an ontological existential question: it was a means to become gente⁷¹. (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.6).

⁷¹ Em tradução livre do original: “Esses eventos etnográficos mostram que o consumo impactou o senso de subjetividade de maneiras profundas. Por meio de bens materiais, a invisibilidade histórica e a humilhação dos “subalternos” foram transmutados em orgulho nos níveis individuais, raciais e de classe. Ao quebrar o padrão de escravização de longo prazo – como domésticas endividadas com suas patroas (empregadoras), receber roupas de segunda mão e sobras de comida – alguns grupos, especialmente as mulheres negras de baixa renda (que receberam os benefícios do Bolsa Família) estavam ousando construir casas, comprar bens e acessar espaços que eram antes proibidos (por exemplo shoppings, elevadores sociais). Em um país com desigualdade, racismo e violência persistentes, o consumo se tornou o canal chave para se ter respeito, visibilidade e reconhecimento. As afirmações de Neli e de Maroba refletem os casos paradigmáticos em que bens materiais resolveram uma questão ontológica existencial: foi uma maneira de se tornar gente (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.6).

Essa fala de Pinheiro-Machado está em total acordo com o percebido por Schwarcz no que tange os avanços sociais guiados não somente pelo poder de consumo, mas também pelas políticas públicas especialmente sobre a questão racial que começou a ganhar visibilidade durante os anos de 2002 até 2014⁷² (SCHWARCZ, 2019, p.36-38). Apesar da fala da autora não atribuir diretamente as conquistas ao governo Lula, elas estão alinhadas com as políticas democráticas presentes durante os governos do petista. O que se coloca em ênfase é o período de crescimento da presença e visibilidade das minorias por muito tempo invisibilizadas. No entanto, a crítica de Safatle à esquerda brasileira se faz pertinente quando o debate está na reforma econômica não realizada, o que acaba culminando no fracasso da democracia brasileira, principalmente em se tratando de coalisões com partidos da direita, numa tentativa de replicar o modelo da democracia liberal europeia:

Paulatinamente, seu destino [o do governo de esquerda] foi se revelando o mesmo de todos os atores políticos mundiais forçados a aplicar a mesma política de “austeridade”, com as contenções de investimentos públicos, o desmonte de mecanismos de distribuição de renda e a elevação dos interesses do sistema financeiro mundial à condição de dogma inquestionável [...]. As políticas implementadas depois da derrubada de Dilma Rousseff, como a limitação de gastos públicos pelos vinte anos seguintes, com a decomposição anunciada do Estado brasileiro, a reforma previdenciária e o desmonte dos direitos trabalhistas, aproveitaram-se de uma guinada neoliberal do próprio governo petista que, ao entregar sua política econômica a alguém como Joaquim Levy, permitiu a consolidação do discurso de que a única saída para a situação da crise seria adotar o mesmo modelo de políticas econômicas que havia falhado no resto do mundo (SAFATLE, 2017, p.31).

Além disso, deve-se voltar ao que Souza trata como a colonização da esfera pública. A mídia brasileira nunca teve intensão de se distanciar dos interesses do mercado financeiro. Ao invés disso, tem-se o que Souza explica como a forma discursiva da Rede Globo (que o autor toma como objeto, mas que se estende aos meios de comunicação em geral), que consegue velar seu interesse na economia e ao mesmo tempo se colocar como uma empresa socialmente consciente. Seus enunciados são diretos, atribuindo à Rede Globo façanha de conseguir se afastar de um discurso neoliberal quando ela mesma é responsável pela manutenção das desigualdades econômicas e sociais:

A Globo [junto com a confusão dos interesses privados como interesses públicos] também se especializou em veicular a farsa maior do capitalismo financeiro em escala mundial: esconder a superexploração do trabalho que ele implica e ainda se vender como crítica da sociedade. Assim, a defesa de minorias, desde que não envolva

⁷² Alguns são os marcos descritos pela autora, como a criação da Fundação Cultural Palmares, as políticas públicas compensatórias e também a inserção da cultura afro-brasileira e africana no currículo oficial do ensino obrigatório.

repartição de riqueza e de poder social, é apoiada pela empresa, que pode posar de crítica e emancipadora. Também a glorificação da periferia das grandes cidades, desde que não envolva real incorporação das classes populares aos bens civilizatórios, o que exigiria a discussão de suas carências, que são reais. Inúmeras novelas, assim como o programa Esquenta, com Regina Casé, servem para esconder o engodo. Aqui se chama “favela” de comunidade, como se com isso a vida prática das pessoas pudesse melhorar pela magia da palavra bonita que espelha uma mentira (SOUZA. 2019, p.228).

Em *The Waldo Moment*, um diálogo entre o produtor do show e James pode ser uma analogia ao que seria perfeito para o neoliberalismo: um mundo onde não há política, somente tecnologia pela qual fosse possível agir livremente, sem o aparato do Estado, ou de um estado regulador. A conversa entre o produtor e James se dá da seguinte forma:

- [Jack] *Nós não precisamos de políticos. Todos nós temos Iphones e computadores, certo? Qualquer decisão que tenha que ser feita, qualquer política, nós só colocamos online. Deixe que as pessoas votem polegares para cima, polegares para baixo, a maioria vence. Isso é uma real democracia.*
- [James] *O youtube também é assim, e não sei se você já viu, mas o vídeo mais popular no Youtube é um cachorro peidando no tom da música do Happy Days.*
- [Jack] *Bom, hoje é o Waldo.*
- [James] *Não, ainda é o cachorro.*⁷³

Podemos pensar uma analogia entre o produtor do show de Waldo, detentor do espetáculo e das decisões sobre o desenho animado, com o neoliberalismo: sua noção de democracia é a do livre mercado e da livre escolha, sustentando-se no discurso da meritocracia e do consumo como um puro ato racional que nada teria a ver com subjetividades, com camadas sociais ou algo do tipo, porque isso não importa para o mercado. Seria o que Safatle entende como a real intenção do capitalismo, que seria não exatamente produzir um Estado Mínimo, mas um Estado Privatizado, “colocando-o a serviço dos interesses do empresariado nacional ou da classe de financistas” (SAFATLE, 2017, p.94). Já a fala de James pode ser comparada justamente ao resultado de um esvaziamento político entre os cidadãos brasileiros num processo em que, na democracia liberal dos governos petistas, a subjetividade era pautada pelo consumo e não pela emancipação política. O que os autores aqui estudados atribuem ao problema do livre mercado é conjugado com a história da mídia brasileira como operadora de narrativas que também são colocadas a serviço de seus financiadores e do empresariado nacional. O fracasso da democracia liberal, que sairia de uma esperança de um mundo novo para um manejo da insatisfação generalizada, foi o prato cheio para a criação de uma crise institucional que levaria

⁷³ Do original: – [Jack] *We don't need politicians. We've all got Iphones and computers, right? Any decision that has to be made, any policy, we just put it online. Let the people vote, Thumbs up, thumbsdown, the majority wins, that's a democracy, that's an actual democracy.* – [James] *So is youtube, and I don't know if you've seen it, but the most popular video is a dog farting the theme tune to Happy Days* – [Jack] *Well, today, it's waldo.* – [James] *No, it's still the dog.*

à guinada golpista em 2016. Levando isso em consideração, entende-se como a população brasileira ficaria no limbo, se apegando a narrativas vazias para que “algo fosse feito”, para que lhe devolvessem sua dignidade (no caso, dignidade seria justamente a sua capacidade de consumir).

Para Pinheiro-Machado (2020), a emergência do sentimento de “*personhood*”, ou melhor, se sentir gente, está, para uma boa parte da população, no consumo. E isso pode ter sido até uma maneira de produzir uma economia interna mais “justa” do que os modelos dos governos de direita no Brasil, mas não se conseguiu abarcar por completo a transformação dos sujeitos para além de novos consumidores. E isso pode ter sido por vários motivos: Safatle afirma que não houve políticas afirmativas de real transformação social coletiva; já Souza atribui a esse esvaziamento político consequência da espetacularização da política no neoliberalismo enquanto projeto sempre presente da elite do atraso; Pinheiro-Machado atribui esse fenômeno somente a uma parte específica da população - a figura masculina que não se sente pertencente às minorias realmente transformadas pelas políticas públicas (2020). Independente do motivo, o que se percebe é que a fala de James de *The Waldo Moment* ao comparar a democracia e o Youtube se faz pertinente. No mundo do espetáculo, as subjetividades atravessadas pelo consumo se esvaziam do ato político, de maneira que uma crítica política ferrenha realizada por um líder político pode estar em evidência por um tempo, mas sempre na esfera da espetacularização e do consumo, do entretenimento, sempre em concorrência com o vídeo do cachorro.

Nesse contexto de esvaziamento político como projeto sempre ativo por parte do neoliberalismo, não é de se surpreender então que a recessão econômica de 2014 tenha abalado o empoderamento econômico da população e também sua própria noção de pertencimento à sociedade. Quando todo seu senso de pertencimento é organizado a partir do consumo e de uma visibilidade comercial espetacular sem ter sua visibilidade política consagrada, as crises econômicas que foram promovidas pelas guinadas neoliberais começam a ser sentidas na economia familiar e cotidiana. Safatle atribui ao PT esse problema: suas políticas de “capitalização dos pobres”, deu sim poder aquisitivo às classes mais baixas brasileiras e é responsável pelo avanço importante e considerável da ascensão social da nova classe média (que Pinheiro-Machado tão bem explica). No entanto, as desigualdades sociais continuavam muito grandes, a vez que “os rendimentos do setor mais rico da população brasileira, com sua característica patrimonialista e rentista, não só continuaram intocados como conservaram seu ritmo de crescimento” (SAFATLE, 2017, p. 89). Nesse sentido, o Brasil não ficou menos desigual, só ficou menos pobre. E se a desigualdade econômica ainda existe e a sociedade é

pautada pelo consumo, a desigualdade em termos de visibilidade social e sua estrutura discriminatória também continua intacta. Mesmo que o pobre se reconheça como gente porque pode comprar, ele ainda é visto pelas classes mais altas brasileiras como aqueles que podem (ser) menos que a elite.

Em seu capítulo *HATE*, ódio em inglês, Pinheiro-Machado (2020) narra os acontecimentos de 2013, com as mobilizações sociais rapidamente abarcadas pelos pensamentos de direita, e também a Copa do Mundo, a reeleição da ex-Presidenta Dilma Rousseff e a criação da Operação Lava-Jato, na qual posteriormente geraria a prisão do ex-Presidente Lula. De acordo com a autora, esse momento de crise institucional e econômica no país gerou um colapso na narrativa de país em crescimento, e os indivíduos da comunidade pesquisada estariam, sobretudo, endividados:

In a short period of time, the grand narrative of this emergent country collapsed. When we returned to our fieldwork in November 2016, our interlocutors reported that they no longer had economic resources or access to credit. They were indebted to credit cards, banks, chain stores, and informal moneylenders. To some, the primary thing that the Lula era brought about was material comfort. However, without money, credit, and jobs, they could no longer acquire name brand clothes and electronic devices. Moreover, due to increased levels of urban violence, most interlocutors had lost items, especially cell phones, in everyday muggings. It was a time of profound disillusion⁷⁴ (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.7).

A autora explica também que, ao voltarem a campo para pesquisa, percebeu-se que as opiniões e fundamentos políticos estavam bifurcados em gênero. As mulheres do Morro ainda reconheciam a importância dos governos do PT no que tange a políticas sociais, sobretudo as mulheres negras cujas vidas foram mudadas em termos de visibilidade e também economicamente. Já os homens não conseguiam se sentir representados em função das pautas existentes em relação às lutas de gênero e raça. Assim, em uma reviravolta moral (que Safatle já nos enuncia que é a tática do neoliberalismo) os homens da comunidade passam a ter um senso de identificação com a figura masculina do atual presidente, justamente por seus discursos de campanha conservadores, bem como promessas e afirmações de ordem para uma

⁷⁴ Em tradução livre do original: “em um curto período de tempo, a grande narrativa desse país em emergência colapsou. Quando nós voltamos ao campo de pesquisa em Novembro de 2016, nos relataram que não possuíam mais recursos econômicos ou acesso a crédito. Eles estavam endividados em seus cartões de crédito, bancos, lojas de crédito e agiotas. Para alguns, a primeira coisa que a era Lula trouxe foi conforto material. Porém, sem dinheiro, crédito e empregos, não poderiam mais adquirir roupas de marca e equipamentos eletrônicos. Além disso, em função do aumento do nível de violência urbana, a maior parte dos interlocutores teriam perdido itens, especialmente celulares, em assaltos diários (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.7).

mudança mágica que levaria o Brasil ao sucesso econômico novamente (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.4).

Em relação à bifurcação de gênero, Souza (2019) relembra da bandeira do #EleNão, liderada e acompanhada por um grande público feminino que enfatizava o caráter misógino e discriminatório de Bolsonaro. Sob a bandeira do Ele Não, as mulheres, em maioria da classe média mais crítica e engajada (SOUZA, 2019, p.255), acabam por ganhar a força das mulheres das classes mais baixas, principalmente as mulheres negras beneficiadas pelas políticas sociais. A pesquisa de Pinheiro-Machado demonstra, a partir da sua amostra, como as mulheres do Morro da Cruz, em Porto Alegre, não se apresentavam em maioria como eleitores do candidato:

*In this paper, as we focused on Bolsonaro voters, we did not expand the perception of women. Although we encountered many female voters who admired the candidate, most women rejected him—and their votes varied according to race and generation. We observed a tendency for older black women to stand by the PT—acknowledging that their lives were radically transformed during the Lula era. Many young women didn't vote for anyone at all because they considered all of the candidates to be part of the same corrupt political system. In the end, the sense of self-worth was gendered*⁷⁵ (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.16).

A questão do gênero aqui é importante, porque a campanha do Ele Não, na visão de Souza (2019), acabou por ajudar na estratégia de voltar mulheres de classe média contra mulheres de classes mais baixas e evangélicas a partir das estratégias de desenvolvimento e compartilhamento constante de *fake news*, que será abordado mais adiante. Assim, com inúmeras facetas do espetáculo que se utiliza de recursos do medo, do ódio e também do controle sobre a memória, tem-se uma completa renovação repentina e quase esquizofrênica da imagem de Bolsonaro: ao mesmo tempo ele era o *outsider* que falava asneiras e era ofensivo, mas que ao mesmo tempo era um “brincalhão” que na verdade era o que o Brasil precisava para mudar, exatamente como *Black Mirror* antecipa a respeito da espetacularização da política.

No fim do episódio *The Waldo Moment*, James se rebela contra o projeto político dos produtores de Waldo. Ele é rechaçado pelo grupo. Nos créditos finais do episódio, tem-se

⁷⁵ Em tradução livre: “Nesse artigo, como nós focamos nos eleitores de Bolsonaro, nós não expandimos a percepção das mulheres. Embora tenhamos encontrado muitas mulheres eleitoras que admiravam o candidato, a maioria das mulheres o rejeitavam – e seus eleitores variavam de acordo com raça e geração. Nós observamos uma tendência de mulheres negras mais velhas de apoiarem o PT – reconhecendo que suas vidas foram radicalmente transformadas durante a era Lula. Muitas mulheres jovens não votaram em ninguém porque elas consideravam todos os candidatos parte do mesmo sistema corrupto. No fim, o sentimento de autovalorização era relacionado ao gênero” (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.16).

o que parece ser um futuro em que Waldo concretiza o projeto mundial. James, que no final do episódio decide sair do projeto de Waldo, aparece em situação de rua. Ele e os demais são abordados por policiais armados e violentos. Saindo desse lugar e se afastando da polícia, James se depara com um tipo de *outdoor* interativa no lugar. Nessa empresa há Waldo tomando conta do mundo: imagens de anúncios na China, na Rússia e demais lugares. É interessante que nos anúncios a imagem de Waldo está angelical: sorridente e amoroso, bem diferente da forma com a qual aparece nos programas de televisão e eventos públicos para os quais é convidado. Nos anúncios de Waldo, palavras como esperança, mudança e futuro aparecem ao lado do ursinho. E essas palavras aparecem na cena enquanto James é atacado pela polícia por jogar uma garrafa na empena. É interessante como essas palavras presentes na campanha de Waldo, episódio de 2013, são quase as mesmas palavras usadas na campanha de Bolsonaro, de 2018. Também a imagem de Bolsonaro é sempre muito angelical na campanha: sorridente e amoroso, se comportando na frente dessa câmera totalmente diferente de como se comportava nos programas de televisão. Isso também é explicado em *The Waldo Moment*: sua transformação foi bem calculada. No início do seriado, ele era uma figura mal educada que fazia sucesso por suas verdades e xingamentos. No final, essas mesmas características que o fizeram ser famosos são apagadas nas campanhas eleitorais. Há aqui novamente um certo tipo de esvaziamento tão estranho em que se tem a promessa de mudança social e vida melhor por parte dessa figura angelical que fala absurdos por entretenimento, mas que “na verdade não quer dizer isso”. É nesse mesmo sentido que o discurso para eleger Bolsonaro parece ter sido calculado: a sua personalidade agressiva e odiosa, pela qual ficou famoso, de repente é substituída por essa imagem de esperança de um mundo melhor.

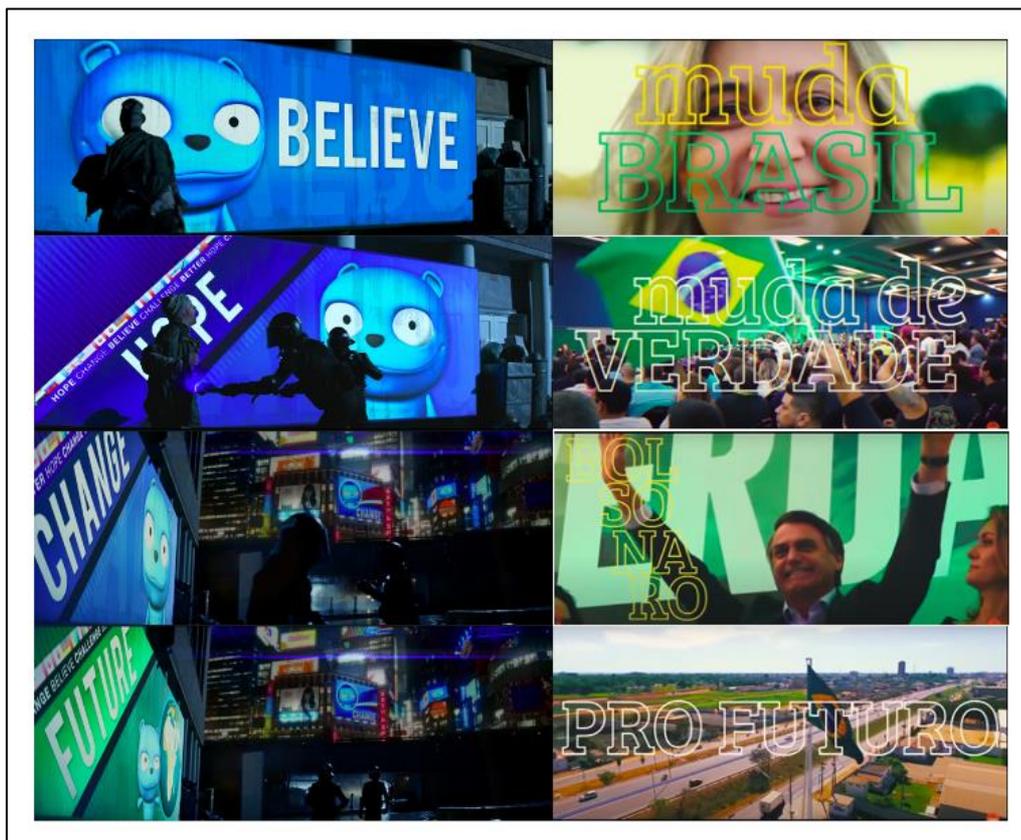


Figura 18 – À esquerda, seqüência de imagens da campanha política de Waldo. À direita, imagens extraídas do vídeo de campanha de Bolsonaro à presidência nas eleições de 2018.

Fonte: À esquerda: *The Waldo Moment* (2013), episódio 3, temporada 2. Acesso em 15 de Abril de 2020. À direita: Canal no Partido PSL, no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rcMkKA4RU7M>. Acesso em: 15 de Abril de 2020.

E as comparações fazem sentido nessas duas imagens no que se relaciona com a possibilidade de uma “mudança” não se sabe do quê e um futuro que não se sabe qual é. Como que essas promessas vazias, de candidatos despreparados poderiam ser tão eficazes? Para Pinheiro-Machado, há algo na identificação com a figura do trabalhador cansado da violência que faz com que o alinhamento do discurso da mudança com o discurso de um país sem violência (produzindo violência invisível aos ricos e físicas aos demais) promove uma identificação simples com o vislumbre de um futuro melhor. Machado-Pinheiro explica que, ao adotar um discurso mais popular e conservador, Bolsonaro acabou por oferecer soluções simples para problemas complexos em meio às crises políticas e econômicas: “*for example, his campaign symbol was firearms, which he promised – would be legalized to solve the problem of urban violence by enabling citizens to defende themselves and their properties*”⁷⁶

⁷⁶ Em tradução livre: “por exemplo, o símbolo de sua campanha foram armas, que – ele prometeu – seriam legalizadas para resolver o problema da violência urbana habilitando seus cidadãos a se defenderem e defenderem sua propriedade” (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.07).

(PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.07). Ou seja, Bolsonaro adota em sua campanha o discurso daquilo que o homem branco quer ouvir: o direito de se proteger, o direito à propriedade, que há pouco conseguiu e que já está para lhe ser retirada. É no discurso de fácil trato e soluções simples (mesmo que impossíveis e extremamente vazias) que o discurso político espetacularizado ganha sua força. Safatle fala que é justamente na cultura do medo e do ódio que o neoliberalismo encontra nos governos de extrema direita suas relações férteis:

[...] o neoliberalismo não vende mais promessas, como fazia ainda nos anos 1980. Ele vende o medo, ou antes a distopia de uma sociedade militarizada, cuja brutalidade será escondida pela circulação em larga escala de frivolidade midiática, pelo culto de celebridades industrialmente produzidas e de violência asséptica estilizada. Por isso, nesse seu estágio distópico, o modelo neoliberal encontrará na extrema direita seu aliado preferencial. Sua gestão social será a de uma guerra civil contínua. Ele aprimorará sua incitação do terrorismo para criar alguma forma de coesão social. Pois nossos governos produzem o terrorismo através de sua lógica militarista e intervencionista, através da naturalização do racismo ordinário, que ganha cada vez mais direito de circulação, ampliando os efeitos do ressentimento social (SAFATLE, 2017, p. 33)

Outro achado importante de Pinheiro-Machado é que Bolsonaro se faz figura reconhecida por sua característica caricata. Sua postura era perfeita para o mundo do entretenimento político, assim como Waldo. Pinheiro-Machado narra:

*Moreover, he was an entertainment phenomenon and the politician most featured in popular TV shows. Like Donald Trump, he embodied a type of caricature, a grotesque and funny character who, in front of the cameras, easily insulted people and pointed his finger at an internal enemy: the vagabundo*⁷⁷ (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.07).

As semelhanças entre Waldo e Bolsonaro são claras: ambos se alimentam do espetáculo. Waldo foi criado na televisão assim como Bolsonaro, que foi o político que mais apareceu em programas de televisão (só o parou de fazer quando era chamado para os debates eleitorais). Toda a sua carreira foi com base no espetáculo contra algo: primeiro contra a democracia e a favor da ditadura e da tortura, a ponto de defendê-la em qualquer programa de televisão ao qual fosse convidado⁷⁸, colocando a democracia como inimiga sua e do país. Além disso, faz parte da construção do personagem Bolsonaro a política do xingamento. Já xingou

⁷⁷ Em tradução livre: “além disso, ele era um fenômeno do entretenimento e o político que mais apareceu em programas populares de televisão. Assim como Donald Trump, ele incorporou um tipo de caricatura: um personagem grotesco e engraçado que, na frente das câmeras, facilmente insultava pessoas e apontava dedos a um inimigo interno: o vagabundo (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p.07).

⁷⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E1BQbueU0tQ&feature=emb_imp_woyt. Acesso em: 07 de Jun de 2021.

jornalistas de idiotas, como foi o caso de Manuela Borges em 2014⁷⁹; em plena campanha eleitoral, xingou quilombolas de vagabundos cujo peso se contava em arrobas⁸⁰; recentemente, falou que indígenas eram pessoas que só agora estariam se tornando humanos como “nós”⁸¹; também participou de polêmicas com Preta Gil e Elliot Page, no que se refere à racismo e à discriminação contra pessoas da comunidade LGBTQIA+⁸².

Para Bolsonaro, todos esses “vagabundos” seriam as fontes, junto com PT e sob chancela do PT, da crise na qual o Brasil estava afundada. Ele, como candidato *outsider* e antipolítico, assim como Waldo, estaria agora disposto a mudar o Brasil. O espetáculo de Bolsonaro, baseado na intolerância à diferença no medo do Brasil virar uma Venezuela, acaba por concretizar o que Safatle explica como um ótimo aliado do neoliberalismo: diante do manejo das insatisfações, localizam-se ódios e revoltas, para que não se questione o sistema capitalista, para que ele seja visto como a única possibilidade, conforme ficou claramente expresso na campanha eleitoral de Bolsonaro: “para um Brasil mais forte, só há esse caminho”⁸³.



Figura 19 – Imagem extraída do vídeo de campanha de Bolsonaro à presidência nas eleições de 2018.

⁷⁹ Disponível em: <https://videos.bol.uol.com.br/video/jornalista-discute-com-bolsonaro-04024C9A376EC8916326>. Acesso em: 07 de Jun de 2021.

⁸⁰ Bolsonaro foi, inclusive, absolvido da acusação de discriminação contra quilombolas, em que sua defesa declarou “bom humor”: Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/processo-encerrado-bolsonaro-absolvido-em-acusacao-de-discriminar-quilombolas-23723882>. Acesso em: 07 de Jun e 2021.

⁸¹ Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-oab-so-defende-bandido-e-reserva-indigena-e-um-crime>. Acesso em: 07 de Jun 2021.

⁸² Sobre Preta Gil: <https://www.diariodoaco.com.br/noticia/0068084-tjrj-mantem-condenacao-de-bolsonaro-por-resposta-a-preta-gil-e-falas-ao-cqc>. Acesso em: 07 de Jun 2021. Sobre jornalista: <https://www.youtube.com/watch?v=WmJZU0xKozE>. Acesso em: 07 de Jun 2021. Sobre Elliot Page: <https://www.youtube.com/watch?v=3pautVX23IY>. Acesso em: 07 de Jun 2021.

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rcMkKA4RU7M>. Acesso em: 15 de Abr 2020.

Fonte: Canal no Partido PSL, no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rcMkKA4RU7M>. Acesso em: 15 de Abril de 2020.

Assim, percebe-se como, dentro de uma sociedade que se funda como consumidora, a gosto dos dispositivos econômicos via espetáculo, o público em crise organizada consegue se identificar com figuras de representação social a partir de seu discurso de fácil trato e de qualidade de entretenimento. Nesse sentido, Waldo e Bolsonaro são as mesmas figuras: ambos são irreais, criados a partir do espetáculo e daquilo que o consumidor-cidadão demandava de narrativa de entretenimento. Com suas frases típicas de Twitter, conseguem ganhar visibilidade a ponto de se tornarem figuras importantes e influentes ligadas à intolerância contra seus diferentes (minorias sociais) e ao medo de um futuro de escassez diante da ameaça comunista e totalitária. No caso do Brasil, mal saberiam esses cidadãos que viveriam tudo aquilo contra o que achavam que votavam, ou votavam exatamente para que o ódio e a violência sistêmica se instituísse de forma oficial⁸⁴.

5.4 15 MILLION MERITS, THE NATIONAL ANTHEM E HATED IN THE NATION: A APROPRIAÇÃO DO DISCURSO DE REVOLTA E O ESPETÁCULO DO ÓDIO

O ódio presente no discurso é algo típico do brasileiro e sua origem é algo de desconhecido. Mas muitos autores tentam estudar o ódio como construção social que depende do afeto individual. Tiburi (2015) chama o ódio de “afeto contagioso”, uma vez que um sentimento é sentido individualmente – e por isso reconhecido pelo sujeito como algo próprio e único de si – mas que sua nomenclatura é coletiva, fazendo com que afetos estejam sempre nas relações sociais: “aquele que experimentou amor responde com amor, aquele que experimentou o ódio responde com ódio. Amar se aprende amando. Odiar se aprende odiando” (TIBURI, 2015, p.33). A autora, portanto, está atribuindo ao afeto que é aprendido, ou seja, sua composição é a priori no que se trata de nomear o sentimento que se sente com o afeto ódio. Ele deve, portanto, existir antes do sentimento. Tiburi também afirma que não há uma forma de se pensar na origem do afeto ódio de forma cronológica: ele é sentido quando lhe é permitido

⁸⁴ O Brasil teve recorde de mortes por policiais em plena pandemia de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/07/15/no-de-mortos-pela-policia-em-2020-no-brasil-bate-recorde-50-cidades-concentram-mais-da-metade-dos-obitos-revela-anuario.ghtml>. Acesso em: 10 de Jul de 2021.

coletivamente ser sentido, ou melhor, ele se origina quando ele é legitimado por um coletivo. (TIBURI, 2015).

Também o ódio, para Tiburi, é o afeto que “se expressa como intolerância, violência projetiva ou, no extremo, declaração de morte ao outro” (TIBURI, 2015, p.32) e ele funciona como uma espécie de dispositivo que regula e direciona esse ódio para a criação de um “delírio coletivo ao qual a sociedade mesma é rebaixada” (TIBURI, 2015, p.32), pois se sustenta no senso de destruição da sociedade vigente, a democrática, sob um discurso fascista de intolerância. O ódio é sempre orquestrado, presente e sempre atual: “tendemos a vê-lo como algo de arcaico. No entanto, se o ódio irrompe no seio da sociedade civilizada em seu estágio tecnológico e, em nossa época, no ápice de tecnologia que é o digital, é porque, de algum modo, ele é parte dessa sociedade” (TIBURI, 2015, p.32).

O ódio se torna um certo elemento de união social. Ao discutir sobre o insucesso da democracia liberal, Satafle (2017) fala sobre a insatisfação como um espaço de laço social. O mal-estar, portanto, seria o centro das relações sociais próprias da democracia liberal, que servem facilmente como argumento oportuno para um discurso fascista. Numa espécie de insatisfação administrada, as relações sociais hoje possíveis no Brasil seriam feitas a partir “não da partilha das expectativas de realização social, mas da produção de nosso desencanto e de sua inscrição no imaginário social” (SAFATLE, 2017, p. 34). Para o autor, a tarefa do Estado estaria agora no manejo dessa insatisfação e desencanto em críticas locais, para que se esvazie a crítica estrutural:

Localizar a fonte de nossa revolta, dar um rosto preciso à nossa falta é a estratégia principal de construção de adesão social. São certas leis, certos políticos corruptos, certas empresas gananciosas, certos grupos privilegiados por políticas de Estado, certos partidos, certas relações de poder que devem ser o objeto da revolta. Essa localização é uma forma de gestão da revolta, fornecendo pautas locais e figuras sazonais de ira e catarse coletiva (SAFATLE, 2017, p. 35).

Nesse sentido, o ódio ao outro seria a expressão possível do sujeito contemporâneo. E o perigo disso é que, na distorção como elemento discursivo da retórica, o que poderia ser um discurso de crítica social rapidamente pode virar um discurso de ódio que se cola num bode expiatório. Como explica Souza,

Todo fascismo é, portanto, reflexo de uma luta de classes truncada, percebida de modo distorcido e, por conta disso, violento e irracional no seu cerne. Na sua base está a manipulação de emoções que geram agressividade, como medo, raiva, ressentimento e ansiedade sem direção, sempre com fins de manipulação política. A incompreensão racional, por parte da população, de processos políticos complexos é utilizada para a construção de bodes expiatórios, um modo historicamente eficiente de canalizar frustração e ressentimentos sociais. A marginalização de grupos minoritários e a

violência aberta e disseminada, contaminando a sociedade como um todo, são as consequências inevitáveis de todo fascismo (SOUZA, 2019, p. 252).

Tanto a presença do ódio coletivo quanto uma certa “origem” do ódio são elementos que podem ser percebidos em alguns episódios de *Black Mirror*, como *15 Million Merits* e *National Anthem*, segundo e primeiro episódios da primeira temporada da série, além de *Hated in The Nation*, último episódio da terceira temporada.

Em *15 Million Merits*, especificamente, percebe-se um certo tipo de deslocamento dos sentidos de um discurso que se quer revolucionário, mas que diante da máquina da distorção própria do espetáculo, se esvazia e vira puro ódio, pronto para se colar a qualquer bode expiatório. A trama é toda inserida num espaço confinado: são trabalhadores de alguma empresa que se supõe ser uma prisão⁸⁵. Todo o episódio gira em torno do protagonista Bing e de sua revolta com os processos perversos dessa empresa. Bing é amigo de Abi Kahn, com quem parece trabalhar nessa fábrica, que também e inclusive produz algo que não se sabe o que é. Nessa fábrica, os trabalhadores são também consumidores de produtos midiáticos. Enquanto passam seu tempo nas bicicletas que devem utilizar – esse é o trabalho deles na empresa – os trabalhadores consomem todo o tipo de produto cultural produzido para eles.

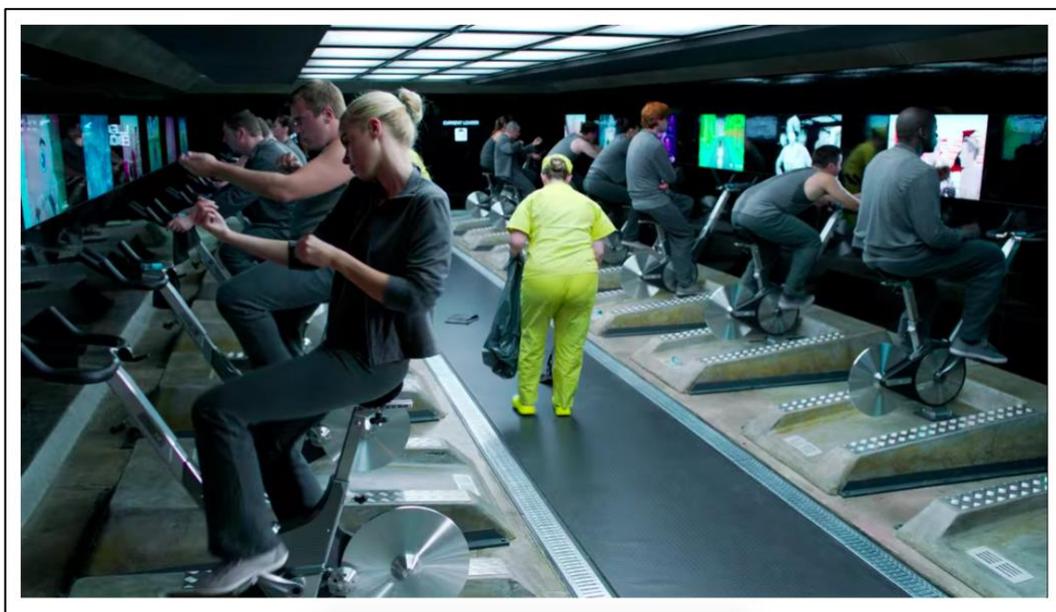


Figura 20 – Trabalhadores em suas bicicletas enquanto se distraem com os produtos de entretenimento.

Fonte: *Black Mirror* (2013), episódio1, temporada 1. Acesso em 15 de Abril de 2020.

⁸⁵ Mais adiante, uma parte do monólogo principal do episódio deixa implícito de que é uma prisão, pois eles todos morariam em celas e trabalhariam enquanto pagavam por sua sentença.

Há uma organização de classes e também monetária dentro da narrativa que, por mais que não seja tema específico de análise, é importante para explicar os desejos de ascensão dentro dessa sociedade: há os profissionais da limpeza, cujo trabalho é óbvio, mas que são também objetos constante de piadas e de ódio por parte da segunda classe de trabalhadores, que são os ciclistas. A moeda corrente dentro dessa sociedade se chama Mérito. Ganha-se méritos a partir de sua produção nas bicicletas. Utiliza-se a moeda mérito para tudo no seriado: come-se comprando alimentos com méritos, as punições por mau-comportamento se dão pela diminuição dos méritos também.

Os dois tipos de trabalhadores, os faxineiros e os ciclistas, possuem a oportunidade de ascenderem sua carreira, o que significaria também uma ascensão social dentro dessa empresa. E essa oportunidade seria via *Hot Shot*, uma espécie de programa de auditório de talentos em que esses trabalhadores possam tentar a sorte e saírem de seus lugares sociais e passarem a ser produtores do conteúdo midiático, o mesmo produto que os ciclistas têm acesso durante seu trabalho. O episódio caminha nesse sentido: Abi Kahn tem uma boa voz, e é incentivada a tentar a sorte no programa *Hot Shot* como cantora, graças ao investimento de 15 milhões de méritos⁸⁶ realizado por *Bing*. Numa reviravolta do episódio, percebe-se que, antes de fazer o teste de calouros, Abi Kahn toma esse suco *Concordância*, que lhe é entregue nos bastidores minutos antes de sua apresentação. A questão é que Abi só poderia entrar se o *Concordância* fosse tomado: ela não tem a opção de não tomar – e também nem questiona o fato de ter ou não opção. O ato de tomar o suco sugere, a partir das cenas seguintes, que a personagem é levada a concordar com os termos tendenciosos dos jurados por causa do suco. O *Concordância*, então, se tornaria o motivo pelo qual a amiga de Bing acaba por aceitar ser protagonista de um programa pornográfico para as telas. O suco aqui seria, a princípio, essa representação de uma armadilha ilusória do jogo capitalista, para que quem se apresente aceite participar de suas regras imorais.

Diante da indignação e revolta por ter perdido sua amiga para um conteúdo pornográfico, *Bing* tenta se rebelar: junta méritos, ensaia para fazer um show e tentar também sua sorte no *Hot Shot*. Ele também imagina que o suco foi o que fez com que sua amiga tivesse aceito a proposta do programa *Hot Shot*. E é nesse momento que a trama ganha seu ápice: para enganar os produtores, ele usa a embalagem do suco tomado por Abi para não ter que tomar o suco quando ele estivesse na frente dos jurados fazendo sua própria apresentação. Assim, *Bing*

⁸⁶ Daí o nome do episódio: 15 Milhões de Méritos, em tradução livre, que significaria que para que se conseguisse tentar a sorte de ascensão social, era preciso investir essa quantia no ingresso para esse programa.

supostamente não cairia na armadilha de aceitar o convencimento dos jurados e conseguiria escolher o que fazer quando estivesse lá, diante daqueles que o mantêm no sistema. Esse show que Bing faz, de início – e para a aprovação da apresentação pelos bastidores – era uma dança que criou só para ser escolhido para se apresentar no programa *Hot Shot* na frente dos jurados. Mas, ao terminar sua apresentação de dança, Bing retira um pedaço de vidro de seu bolso, aponta o vidro para seu próprio pescoço e, finalmente, faz a apresentação que queria fazer: num discurso de denúncia e de *afeto*, *Bing se rebela contra o Hot Shot*. *Bing* consegue enganar os produtores do programa e faz seu discurso revoltado, afetivo, expondo toda a perversidade do sistema em que está inserido. O discurso de Bing é um discurso de revolta, sem preparação: uma histericização de suas palavras em associação livre, que vão tomando forma clara do sistema que o fere:

Eu não tenho um discurso, eu não planejei palavras. Nen tentei, eu só sabia que tinha que vir aqui para vocês me ouvirem. Realmente ouvir, não fazer uma cara fingindo que estão ouvindo como fazem o tempo todo. Uma cara como se estivessem sentindo ao invés de processando. Vocês fazem essa cara e olham para o palco e nós aqui cantando e dançando e fazendo palhaçada. E o que vocês veem aqui, não são pessoas, vocês não veem pessoas, só objetos! E o quão mais falso é o objeto mais vocês amam, porque objetos falsos são a única coisa que funciona agora. Objetos falsos é tudo que nosso estômago processa. Na verdade, não só objeto. Dor real, ódio real, isso nosso estômago aguenta. É, amarre um gordo a um poste e nós nos matamos de rir, porque nós fizemos por merecer. Nós pagamos nosso tempo aqui e ele está lá de boa, a escória, então hahaha pra ele. Porque nós estamos tão desesperados, nós não conhecemos nada melhor. Tudo que sabemos é objeto falso e comprar merda. Isso é tudo sobre o que a gente fala um com o outro, como nós nos expressamos, comprar merda! Bom, “eu tenho um sonho”? O ponto alto do nosso sonho é comprar um chapéu novo pro nosso avatar, um chapéu que não existe; que nem está lá! Nós compramos coisas que nem existem! Nos mostrar algo real e livre e bonito, vocês não poderiam, né? Isso nos arrasaria, estamos anestesiados demais para isso. Nossas mentes sufocariam. Há somente um tanto de pensamento que conseguimos suportar, e é por isso que quando encontramos qualquer outra coisa, vocês racionam, e só então quando ele é ampliado, embalado e distribuído por meio de 10 mil filtros pré-designados, quando ele é nada além de uma série de luzes insignificantes, enquanto nós pedalamos o dia todo, indo para onde? Fornecendo energia para o quê? Celas minúsculas e telas minúsculas, celas maiores e telas maiores. Ah, fodam-se vocês! Fodam-se vocês, é só o que resta dizer: fodam-se vocês! Fodam-se por sentarem aí e aos poucos fazerem as coisas ainda piores. Fodam-se vocês e seu holofote e suas caras hipócritas, fodam-se por pegarem a única coisa que mais próxima do real que eu já tive na vida: por estragarem e transformarem em mais uma piada suja dentre milhões. Fodam-se por isso acontecer. Fodam-se vocês por mim, por todos! Fodam-se!⁸⁷

⁸⁷ Do original: *I haven't got a speech I didn't plan words, I didn't even try to. I... I just knew I had to get here to stand here and I knew I wanted you to listen. To really listen, not just pull a face like you're listening, like you do the rest of the time. A face like you're feeling instead of processing. You put a face and poke it towards this stage and we la-di-da, we sing and dance and tumble around. And all you see up here, it's not people, you don't see people up here, it's all fodder! And the faker the fodder is the more you love it, because fake fodder's the only thing that works anymore! Fake fodder is all the we can stomach. Actually not quite all. Real pain, real viciousness, that we can take. Yeah, stick a fat man up a pole and we'll laugh ourselves feral, because we've earnt the right! We've done cell time, and he's slacking, the scum, so ha-ha-ha at him! 'Cause we're so out of our minds with desperation, we don't know any better! All we know is fake fodder buying shit! That's how we speak to each other, how we*

As disposições de suas palavras revelam tudo o que há para se saber sobre o espetáculo: sua posição crítica revela que todas as mediações entre os sujeitos daquela prisão são imagéticas, literalmente. Bing em seu discurso denuncia toda a espetacularização da cultura como uma ferramenta totalizante que domina a esfera social. Debord diz:

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 na vida socialmente dominante. (DEBORD, 2003, p.15).

O que Bing fala parece ser quase extraído de Debord (2003), que afirma o espetáculo em uma esfera econômica, eliminando toda as dimensões política e histórica que estariam nos objetos: tudo vira mercadoria. Para o autor, a mercadoria é o centro absoluto da sociedade, de maneira que a relação com outro se dá a partir do fetiche e as imagens são representações que substituem o que é diretamente vivido; elimina-se o sensível e restam as imagens. E os espectadores acabam sendo contempladores de sua própria vida a partir das imagens a que estão expostos. E a maneira com a qual um espetáculo se apropria do discurso caro à crítica parece ser o movimento que Tiburi (2015) chama de distorção. Para ela, a distorção do discurso é uma ferramenta de poder análoga à inversão. Assim como um neurótico⁸⁸ que distorce discursivamente o que lhe é dito para que se prove seu pensamento, aciona-se o mecanismo da distorção do que é dito, manipulando inconscientemente uma “verdade” para que a realidade à sua volta não se desmorone. Ainda assim, Tiburi insere essa lógica na inversão e distorção do discurso para que o discurso se esvazie de sua história e, vazio, possa servir para o propósito completamente oposto:

express ourself is buying shit! Well, “I have a dream”? The peak of our dreams is a new hat for our doppel; a hat that doesn't even exist; that's not even there! We buy shit that's not even there! Show us something real and free and beautiful you couldn't, yeah? It'd break us. We're too numb for it. Our minds would choke. There's only so much wonder we can bear, that's why when you find another whatsoever you dole it out in meagre portions, and only then till it's augmented and packaged and pumped through 10.000 pre-assigned filters, till it's nothing more than a meaningless series of lights, while we ride day-in day-out going where? Powering what? All tiny cells and tiny screens, and bigger cells and bigger screens, and fuck you! Fuck you, that's what is boils down to is fuck you! Fuck you for sitting there and slowly making things worse. Fuck you and your spotlight and you sanctimonious faces, and fuck you all for taking the one thing I ever came close to anything real about anything; for oozing around it and crushing it into a bone, into a joke, one more ugly joke in a kingdom of millions of them! Fuck you for that happening! Fuck you for me, for us, for everyone! Fuck you!

⁸⁸ Nesse momento, usa-se a palavra “neurótico” por ser a palavra que Tiburi usa. Ela diz: “a neurose é uma categoria psicanalítica, mas ela é também uma categoria ética. Ela é uma manifestação da linguagem em que a desonestidade está em jogo, mas de um modo inconsciente” (TIBURI, 2015, p 58).

A lógica da inversão depende da capacidade para distorcer. A retórica como campo da linguagem definiu as estratégias da distorção por meio de uma classificação das falácias. Ela pode parecer bem racional, mas, em geral, apela, como qualquer falácia, a uma espécie de drible argumentativo. Pela inversão basta colocar uma coisa no lugar da outra. Trocar o lugar de quem fala, por exemplo” (TIBURI, 2015, p. 59).

Em *15 Million Merits*, esse parece ser a grande reviravolta narrativa. Diante de seu discurso que mais é um desabafo, uma associação livre de palavras que formariam um saber potente a respeito daquela sociedade, os jurados rapidamente percebem a oportunidade de se apropriar daquilo: oferecem a ele um horário na programação da televisão para que reproduza sistematicamente, de forma repetitiva e espetacularizada, seu discurso de resistência, o que provoca os aplausos da plateia virtual. O seriado reforça, portanto, a constatação dos “apetites pantagruélicos” (ARENDR, 2013, p.59) da indústria da cultura por novas mercadorias para consumo. Assim, faz-se do discurso de revolta de Bing um entretenimento: ele aceita a proposta dos jurados, sob aplausos dos demais colegas trabalhadores, de fazer de seu discurso de denúncia um show e, assim como Abi, vira um produtor de conteúdo.

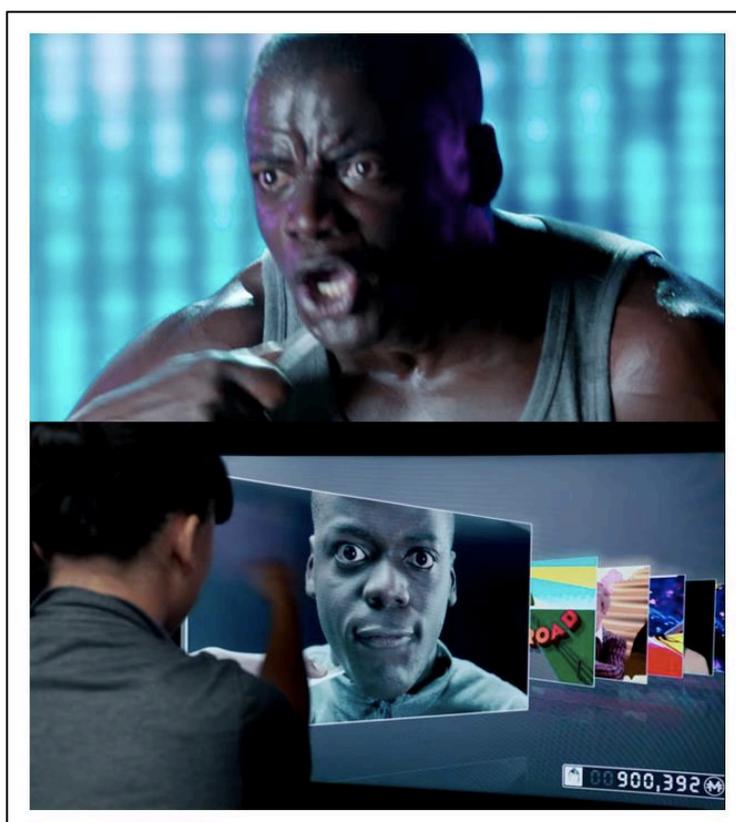


Figura 21 – Acima, Bing expressa sua revolta contra o sistema que vive para os jurados em *Hot Shot*. Abaixo, Bing com a mesma lâmina de vidro em seu pescoço, reproduzindo o mesmo discurso, agora como programa de entretenimento.

Fonte: *15 Million Merits* (2013), episódio 1, temporada 1. Acesso em 20 de Mar de 2021.

Esse episódio em *Black Mirror* seria um tanto especial, porque é o único episódio que parece tentar dar conta de uma “origem” de uma apropriação da subjetividade pelo espetáculo, enquanto todos os outros episódios tomariam esse cenário como ponto de partida. E ele é igualmente importante para esse trabalho justamente porque a partir dele é possível fazer uma comparação com os discursos da sociedade brasileira tão distorcidos o quanto baste para a emergência do ódio e da intolerância sob o véu da família e da liberdade. A “moral” da história seria que, em *15 Million Merits*, tomar ou não tomar o suco pouco importaria, pois qualquer discurso que se faça é material interessante que pode ser usado pelo capital, contanto que se perceba oportunidade de audiência. O caminho do sujeito que se revolta é capturado pela ordem espetáculo, passando a fazer de sua denúncia um show, uma fonte de entretenimento para aqueles que, diferentes dele, continuam sendo consumidores de shows.

É importante retomar aqui os debates sobre o capitalismo e sua apropriação dos discursos críticos. O suco Concordância parece uma metáfora às pílulas de *Matrix*, mas que mostram as diferentes possibilidades de se ver o capitalismo: no caso do filme *Matrix*, a pílula vermelha fez com o herói Neo fosse capaz de enxergar uma realidade para fora do confinamento virtual. Ou seja, a pílula vermelha funcionaria como uma espécie de libertação do sujeito. Já em *15 Million Merits*, o suco Concordância, ou melhor, mesmo sem o suco Concordância, não haveria escapatória. Em *Matrix*, o ser humano está anestesiado, e uma pílula poderia fazer com que ele conseguisse ver o que há por trás da ilusão. Em *15 Million Merits*, o ser humano está anestesiado, e nem mesmo se recusando a tomar o suco que o deixaria permissivo aos desejos do capital faz com que ele consiga se “libertar” da ilusão, pois não há nada além dela.

A partir de uma leitura adorniana, na *Matrix*, percebe-se que é possível enganá-la e sair dela, pela pílula vermelha da emancipação contra a cultura industrializada. Neo consegue ver para além da ilusão à qual o capitalismo industrial o submete e luta contra essa ilusão fora dela. Para Žižek, por exemplo, o personagem Neo é a expressão da paranoia americana, “um indivíduo, morador de uma pequena e idílica cidade californiana, um paraíso consumista, que de repente começa a suspeitar que o mundo onde vive é uma mentira, um espetáculo encenado para convencê-lo de que vive num mundo real” (ŽIŽEK, 2009, p. 152). Esse sujeito, que acaba por estar certo de que sua vida é uma mentira, consegue se livrar dessa ilusão consumista quando encontra o caminho da saída e, mais que isso: vira o grande guardador da verdade, o herói que veio para proclamar a revolução.

Já em *15 Million Meritt* parece que não há intenção nenhuma em dar a Bing a qualidade de redentor, esse que nos salva da ilusão das imagens. Ele também, como em *Matrix*, percebe que sua vida é uma ilusão e faz de tudo para sair dela, mas nessa narrativa o próprio

sujeito discursivo, é rapidamente absorvido como mercadoria. *15 Million Merits*, portanto, nos mostra a perversão máxima com a qual o capital consegue abarcar qualquer discurso, seja ele qual for, a partir de um utilitarismo infinito e absolutista e que, diante da presença de uma expressão de revolta daquele que percebe a ilusão do mundo das imagens, acaba embalando o discurso de denúncia para virar um show de meia hora na televisão. O capitalismo tardio foi tão bem-sucedido como projeto totalizador que se permite, sem medo, debruçar-se sobre si mesmo e se autoriza a lucrar com as críticas, uma vez que a crítica é também “mercadorizável”. E, assim, os discursos que criticam a máquina e o espetáculo já não precisam mais ser considerados como marcadores de oposição no debate sobre a indústria cultural. Pelo contrário, são bem-vindos como discursos facilmente embalados, uma vez que eles aparecem, em *15 Million Merits*, como uma oportunidade de exibição espetacular.

E, no caso de *Bing*, que não toma o suco que o faria aceitar os termos e condições do capitalismo, o que podemos entender é que o suco não é mais necessário para que o capital consiga abarcar todas as possibilidades de discurso, porque o sujeito que o produz é o sujeito individualizado, aquele que está próximo da ordem da sociedade da informação ou, como explica Deleuze (1992), na sociedade de controle. A diferença que o autor faz entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle são representadas respectivamente pela fábrica e pela empresa. Ele diz:

A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexplorável como são emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo. O princípio modulador do "salário por mérito" tenta a própria Educação nacional: com efeito, assim como a empresa substitui a fábrica, a formação permanente tende a substituir a escola, e o controle contínuo substitui o exame. Este é o meio mais garantido de entregar a escola à empresa (DELEUZE, 1992, p.221)

Inicialmente, *Bing* parece ser um homem “confinado”. Mas o que vemos no final do episódio não é ele passando de um confinamento para outro, como numa sociedade disciplinar; ele passa de um espaço para o outro dentro de um lugar que não se sabe qual é, não se sabe nem se há um fora dele. Não é um confinamento, em que há um fora: é um espaço totalmente controlado, em que não há dentro e fora, pois tudo está dentro. Fazendo uma relação disso com a metáfora de Deleuze sobre fábricas e empresas, a fábrica que constitui um corpo de resistência sindical para o autor não parece ser a mesma fábrica de energia em que *Bing* está. Parece tratar-se mais de uma empresa do que de uma fábrica; ele está em uma empresa em que a rivalidade entre os setores e entre os próprios membros desses setores não só é aceita como é

a lógica que mantém os sujeitos controlados, sendo mensurada em méritos, como diz o próprio nome do episódio. Assim, não há massa de resistência, há o consumo de tudo que é vendável, inclusive a oportunidade de virar um “autor” dessa produção, no valor de 15 milhões de méritos. De mérito em mérito, o sujeito vai se tornando cada vez mais rival, cada vez mais individual, pronto para realizar seu show de dança ou de revolta, para aquele que patrocina esse show.

Bing é o espectador que, fugazmente, tenta fissurar a totalidade do espetáculo e apontar uma “linha de fuga”, mas, ao apresentá-la, mal sabia que acabaria ele próprio passando a produtor de mercadoria. O suco Concordância não é produzido para sujeitos como *Bing*, pois esse sujeito não está mais numa fábrica em que a força trabalhadora precisa ser docilizada e contida. O suco já nem é mais necessário, pois sua conduta meritocrática não deixa revoltas serem consumadas, apenas consumidas. E assim, os espectadores que foram impactados pelo discurso de *Bing* entram, mais uma vez, na lógica de funcionamento do capitalismo mais perverso: cada vez mais empobrecido de um saber coletivo justamente porque o sujeito não consegue se identificar com ele, o sujeito se abre sempre para a nova mercadoria.

Esse parece ser o movimento de um capitalismo tão avançado que a própria noção de subjetividade seria atravessada pelo capital, como parte de um sistema que se fecha em si: da demanda pré-determinada para o novo – no caso, o discurso revoltado de *Bing* - e da oferta cada vez mais facilmente reproduzida e embalada de novidade – no caso, embalada em um programa de televisão, para o entretenimento dos consumidores ciclistas.

Para além disso, percebe-se como *Bing* só se torna interessante para o capital quando este percebe que a tentativa de ruptura com a ordem dominante pode ser esvaziada e virar puras palavras de ódio contra um sistema qualquer, pois ele está descolado de um objeto ou história, ou memória. O que fez de *Bing* um produto rentável foi justamente o fato de ele saber falar de um jeito que esse ódio pode ser direcionado a qualquer coisa que se controle e se localize, como a insatisfação que Safatle explica como condição controlada da sociedade.

No Brasil, esse ódio foi altamente responsável pela propagação de notícias seletivas quanto a acontecimentos políticos durante o ano de 2018, que culminaram na eleição de Bolsonaro. Como explica Souza, o discurso de ódio também tem relação com a histórica desigualdade social no Brasil:

A classe média não quer só ganhar mais que os pobres. Ela também quer se deliciar com o prazer sádico e covarde que antes era apanágio do senhor de escravos: o gozo da humilhação contra quem não tem defesa e precisa aturar calado a piada, o abuso, o insulto, a humilhação sob todas as suas formas (SOUZA, 2019, p.251).

A citação de Souza demonstra como a classe média brasileira está inserida com excelência no discurso da intolerância, do ódio e do sadismo. Para o autor, essa são as regras do fascismo, “que arregimenta a partir de cima os ressentimentos, medos e ansiedades sem explicação possível e os canaliza a bodes expiatórios” (SOUZA, 2019, p. 256).

A mídia entra nesse campo com a legitimação desse ódio a partir da espetacularização da justiça e da política, como antes falado. É no discurso das mídias, e aqui entram também as mídias sociais, que o discurso do ódio acaba ganhando difusão e legitimação, seja pelos meios de comunicação de massa, seja pelos compartilhamentos parcial de *fake news*.

O movimento das distorções dos discursos legitimado pela mídia nacional e também reproduzido, em vários sentidos nas redes sociais, fazem com que se esvaziem as memórias e fiquem só as palavras para uso do espetáculo, gerando as consequências de um discurso de intolerância para o qual o fascista bate continência. Tiburi alerta:

O jogo de linguagem midiático inclui toda forma de violência, inclusive a propaganda, que mesmo sendo mais sutil que programas de sanguinolência e humilhação, tem sempre algo de enganoso. O processo das brigas entre partidários, candidatos, ou desafetos em geral, é inútil do ponto de vista de avanços políticos e sociais, mas não é inútil a quem deseja apenas o envenenamento e a destruição social. Quando se trata de derrubar um governo, um projeto alheio, um cidadão, a violência discursiva é uma arma poderosa que serve ao capitalismo, ao racismo e ao patriarcado. Sempre serve ao capitalismo, ao racismo e ao patriarcado porque, como toda enganação, foi criada em seu meio (TIBURI, 2015, p.61).

Nesse sentido, percebe-se como esse fenômeno da distorção dos discursos de resistência como discursos de ódio são simples de serem organizados quando se tem o poder. No caso do Brasil, é impossível não pensar nos acontecimentos das eleições brasileiras de 2018, cuja eleição de Bolsonaro não se dá de outra forma a não ser a partir da construção do discurso do ódio e da desinformação. Sua estratégia foi se aproveitar do PT como bode expiatório, reforçando a imagem do partido como o principal – talvez único – responsável pela crise política em função de sua corrupção: todos os elementos do bode expiatório ao qual se quer morte. Assim, é de pouca surpresa que informações falsas e de conteúdo odioso e de intolerância sejam não só apoiados como reproduzidos e disseminados pelos apoiadores dos discursos de intolerância, sob um véu de moral e costumes da família. Foi recorrente, em 2018, a presença de imagens mentirosas e de desinformações a respeito do candidato Haddad. Dentre as mais icônicas está a constante fala de Bolsonaro em entrevistas e também o compartilhamento de postagens na internet a respeito dos kits gays.



Figura 22 – Mensagens falsas sobre Haddad a respeito do suposto Kit Gay.

Fonte: El País: Cinco ‘fake news’ que beneficiaram a candidatura de Bolsonaro. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html. Acesso em 20 de Mar de 2021.

A difusão sistêmica de (des)informação vira uma peça chave para a produção do ódio que, num processo de contágio coletivo (TIBURI, 2015) conta com a boa vontade dos eleitores de Bolsonaro contra Haddad. O que de fato Haddad foi criador foi do projeto Escola Sem Homofobia, enquanto ainda era Ministro da Educação, projeto esse vetado por Dilma Rousseff em função da pressão da bancada evangélica no Congresso Nacional⁸⁹. A postagem foi compartilhada mais de 63 mil vezes. Esse fenômeno de compartilhamentos tem relação direta com o estatuto da verdade que distorções discursivas podem criar:

Meios de comunicação em geral, inclusas as redes sociais e grande parte da imprensa, onde ideologias e indivíduos podem se expressar livremente sem limites de responsabilidade ética e legal, estabelecem compreensões gerais sobre fatos que passam a circular como verdades apenas porque são repetidas. Quem sabe manipular o círculo vicioso e tortuoso da linguagem ganha em termos de poder (TIBURI, 2015, p. 60).

⁸⁹ Informações sobre as *fake news* durante a campanha eleitoral de Bolsonaro disponíveis em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/actualidad/1539847547_146583.html. Acesos em: 13 de Jul 2021.

Nesse contexto, o discurso do ódio ganha sua forma. Para além disso, é importante pensar novamente no que Tiburi enuncia a respeito do ódio: ele é evocado quando é legitimado. Nesse sentido, pensa-se no episódio *The National Anthem*, primeiro episódio de *Black Mirror*. A história narra a pressão popular, midiática e institucional para que o primeiro ministro da Inglaterra salve a Princesa Susana, mas, para isso, ele precisaria fazer sexo em rede nacional com um porco. No episódio, há dois fatores que contribuíram para o destino do primeiro-ministro, que foi, primeiro, o investimento intenso da mídia em fazer do fato o mais divulgado possível e, segundo, a própria opinião popular. Os dois foram necessários para que, de fato acontecesse o absurdo e a ilegalidade de se fazer sexo com um porco ao vivo, às 16h em rede nacional. É importante dizer que, num primeiro momento, a população, sempre perguntada pela mídia, acreditava que o Primeiro-ministro não deveria fazer o ato para salvar a princesa. No entanto, acontecimentos midiáticos vão mudando a opinião popular e vão decidindo o destino do Primeiro-ministro.

O debate sobre o espetáculo é muito importante nesse episódio: a primeira pergunta feita pela mídia ao público e que gera um gráfico percentual não é se acreditam ou não que o primeiro-ministro deve consumir o fato, mas “*would you watch?*” (“você assistiria?”). A pergunta da enquete sugere que a mídia estava mais preocupada no quanto de adesão do público o ato sexual do Primeiro-ministro com o porco teria.

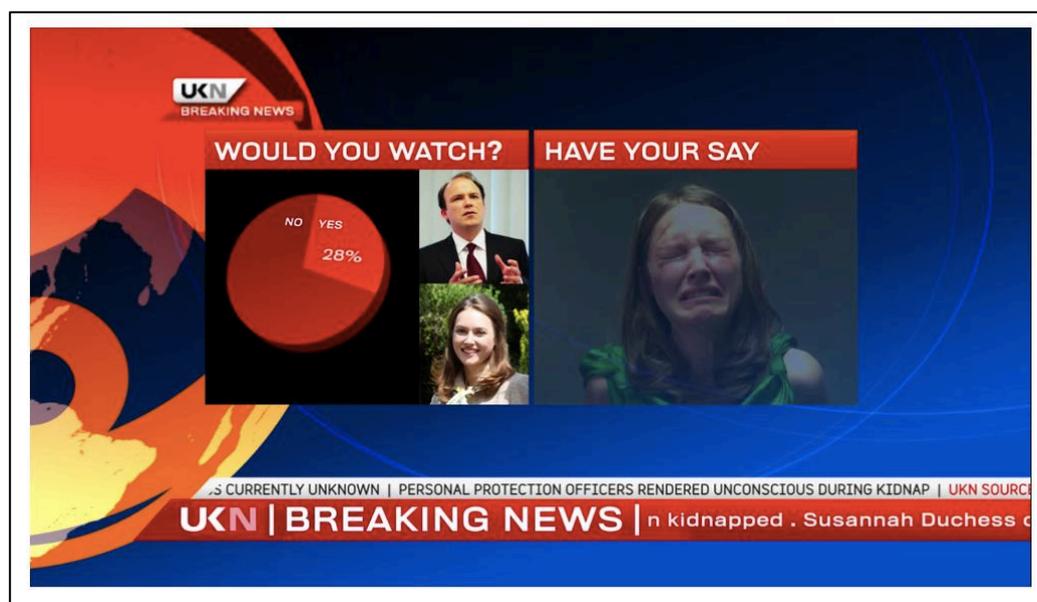


Figura 23 – Opinião pública sobre quem assistiria à filmagem do coito do Primeiro-ministro com um porco.

Fonte: *The National Anthem* (2013), episódio 1, temporada 1. Acesso em 20 de Mar de 2021.

No meio do episódio, há um acontecimento que faz com que a população em geral pressione, via mídia, o Primeiro-ministro a acatar as exigências do sequestrador. O acontecimento é que é enviada à empresa televisiva um dedo com o anel da Princesa Suzana. Junto com esse dedo e com o anel, estaria um vídeo com uma encenação de que o dedo da princesa teria sido cortado.

Nesse exato momento, a mídia envia o dedo para a polícia, mas não sem antes filmá-lo e inserir na programação uma cobertura urgente sobre o dedo e o anel. Esse acontecimento é o ponto chave da mudança dos espectadores/cidadãos a respeito do que deveria ser feito.

Na mídia, os relatos dos cidadãos seriam sempre em empatia ao Primeiro-ministro e à princesa, incitando que, caso ele tivesse que passar por essa humilhação, seria por amor à pátria. No entanto, no horário das 16h, horário em que o primeiro-ministro não tem outra saída a não ser fazer o ato sexual, todos os cidadãos estavam ligados à televisão em bares, em seus locais de trabalho, em suas casas. É importante citar aqui que a princesa foi liberada de seu cárcere meia hora antes do acontecimento. O episódio queria deixar como constatação: se a motivação do público fosse ver a princesa a salvo, o ato sexual do ministro com o porco não teria acontecido. O que estava em questão não era a vida da princesa, mas sim o espetáculo da humilhação. Todos se uniram no desejo de ver a humilhação do Primeiro-ministro e, para que a humilhação acontecesse, era imprescindível que ela tivesse o apoio popular.

Alguns pontos precisam ser enfatizados: o primeiro é o que Carelli fala sobre a questão da urgência de resposta concreta, explicada anteriormente. O caso estava nas mãos da mídia e não da polícia ou de qualquer outra instância para que se resguardassem os envolvidos. Pelo contrário: era sabido, pelo sequestrador que a maneira de realmente promover seu ponto de vista era fazendo pela mídia, mostrando sua contestação: o espetáculo é sempre mais importante do que os sujeitos envolvidos.

O segundo é a qualidade de prova e de verdade absoluta do dedo enviado com o anel da Princesa. Em nenhum momento os profissionais da mídia cogitaram esperar uma perícia a respeito dessa prova criminal, ou resguardá-la para investigação, que seria o processo legal. Se o tivessem feito, seria visto que o dedo na verdade não pertencia à princesa e, assim, muito possivelmente os fatos seguintes não aconteceriam. No entanto, a mídia é sempre a mediadora da verdade: não há necessidade de se questionar, porque a prova estava lá, a imagem do dedo com o anel estava ali, “contra fatos não há argumentos”. E é importante enfatizar: foi a apresentação desse dedo cortado como prova que fez com que a pressão popular fosse tão

grande a ponto de fazer com que o espetáculo zoofílico acontecesse em cadeia nacional. Ou seja, para que o espetáculo aconteça, ele precisa da instância midiática para levar o público a desejar que o ato seja consumado, e não de provas.

Aqui, é possível fazer o óbvio paralelo entre o episódio do dedo com o anel da Princesa e o vazamento ilegal do áudio por Sérgio Moro da conversa entre o ex-Presidente Lula e a então Presidenta Dilma Rousseff, em 16 de março de 2016⁹⁰, um mês e um dia antes da votação do Congresso Nacional para o Impeachment de Rousseff. No dia 13 de março já havia uma movimentação nas ruas por parte dos antipetistas para o impeachment de Dilma. E se existia algo que levaria a população brasileira já disposta a promover o golpe antidemocrático, essa seria uma inflamação orquestrada da opinião pública via “provas irrefutáveis” de que Lula e toda sua “corja” seriam na verdade corruptos. O dedo, que não era da princesa, é a prova da verdade. O vazamento do áudio da Presidenta Dilma e do Presidente Lula também. E, de fato, no mesmo dia da difusão massiva e espetacular do grampo vazado por Sérgio Moro por todos os canais de mídia do Brasil⁹¹, os “brasileiros de bem” tomaram as ruas em 14 estados diferentes. Em Curitiba, os cidadãos de bem foram à frente da Justiça Federal prestar homenagem e apoio a Sérgio Moro e à Lava-jato. Esse dia é considerado por muitos jornalistas o dia em que o governo de Dilma Rousseff entrou em colapso⁹² a partir de uma manifestação semelhante às manifestações de 2015, que Tiburi qualificou como antipolíticas. Segundo ela, estas manifestações dependem sempre da legitimação de um líder: “deputados, torturadores, apresentadores de televisão, falsos pastores, pseudojornalistas [e, no caso de 2016, juízes federais] são vistos nesse papel em nossos dias” (TIBURI, 2015, p.52). O caráter manipulador do discurso proferido por todas essas figuras de liderança presentes nos meios de comunicação desvela no jornalismo um discurso de propaganda que “consegue transformar a visão de mundo fascista (de ódio e negação da alteridade) em valor que é louvado por quem nunca pensou em termos ético-políticos e, por isso mesmo, cai na armadilha política muitas vezes pensando que se tornou o mais politizado dos cidadãos” (TIBURI, 2015, p. 52).

⁹⁰ Ver matéria no *GI*, disponível em: <http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/03/pf-libera-documento-que-mostra-ligacao-entre-lula-e-dilma.html>. Acesso em: 13 de Jun de 2021.

⁹¹ Ver a matéria em *El País*, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/politica/1458179601_208300.html. Acesso em: 13 de Jun de 2021.

⁹² Ver a matéria Gazeta do Povo, disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/16-de-marco-de-2016o-dia-que-o-governo-dilma-ruiu-9n55ha8uyii71d203ukel7ohm/>. Acesso em: 13 de Jun de 2021.

Por fim, em *Hated in the Nation*, último episódio da terceira temporada de *Black Mirror*, a trama é baseada em um mundo em que abelhas robóticas⁹³ são hackeadas e começam a fazer parte de uma série de assassinatos. Os personagens da trama policial⁹⁴, em meio à investigação, percebem que as mortes pelas abelhas são conduzidas virtualmente, em um projeto chamado *#DeathTo* (em português, Morte a) em que todos os dias, da meia-noite às 16h, os usuários da internet deveriam postar a *hashtag* em questão e marcar uma conta de perfil, colocando também uma foto⁹⁵ dessa pessoa. A pessoa que fosse mais “votada”, ou seja, a que fosse mais citada como aquele que os internautas desejassem a morte, iria morrer a partir das 18 horas daquele mesmo dia. Esse jogo, descoberto pelos investigadores, ganha dimensões desastrosas. Os investigadores conseguem chegar aos dados do idealizador desse jogo criminoso: percebem que o criminoso impõe um problema moral de que todos deveriam ser responsabilizar pelos seus atos, mesmo que virtuais. Assim, ao acharem que estavam desativando o jogo e sua conexão com as abelhas, eles acabam ativando a última lista do idealizador: a lista de todos que usaram a *hashtag*, que resultou na morte de 387 pessoas ao mesmo tempo, todas atingidas por uma abelha robótica.

Há várias questões pertinentes e interessantíssimas nesse episódio que poderiam ser debatidas, mas entre as mais intrigantes está também a presença do discurso do ódio ampliado pelo papel da mídia. Para que as *hashtags* fossem deixadas de serem usadas, a polícia decidiu explicar à mídia o motivo das mortes das vítimas, divulgando o jogo e as consequências do uso das *hashtags*. O que se tem da mídia é um verdadeiro show de entretenimento: as televisões fazem boletins especiais com “especialistas” no assunto sobre internet os problemas filosóficos e jurídicos do uso das *hashtags*, enquanto mostravam uma cobertura em tempo real das figuras públicas e celebridades que estariam entre os cinco primeiros “odiados” pela nação. Além disso, traziam uma ficha da vida dessa pessoa, explorando sua carreira e divulgando ao espectador os motivos pelos quais essas pessoas poderiam ser tão odiadas. O discurso da mídia era: já que o jogo está acontecendo, precisamos ver quem vai morrer. Ao mesmo tempo, o uso

⁹³ O episódio traz a produção da tecnologia de abelhas robóticas para garantir a polinização na Grã-Bretanha. Durante vários momentos do episódio, há um debate sobre o dilema da tecnologia como salvadora do meio-ambiente como também um meio de vigilância e controle da população por parte das agências de segurança do estado.

⁹⁴ Esse é o único episódio de *Black Mirror* com esse caráter investigativo. Parece que há sempre um cuidado do produtor Charlie Brooker em “homenagear” um certo “gênero da ficção” em cada episódio da série.

⁹⁵ A foto é um elemento importante para a narrativa porque é por meio da foto que as câmeras presentes nas abelhas poderiam reconhecer o alvo a ser assassinado.

das *hashtags* começam a aumentar exponencialmente, como no programa *Big Brother*⁹⁶, *reality show* em que se vota para que a pessoa que o espectador menos gosta seja eliminado.

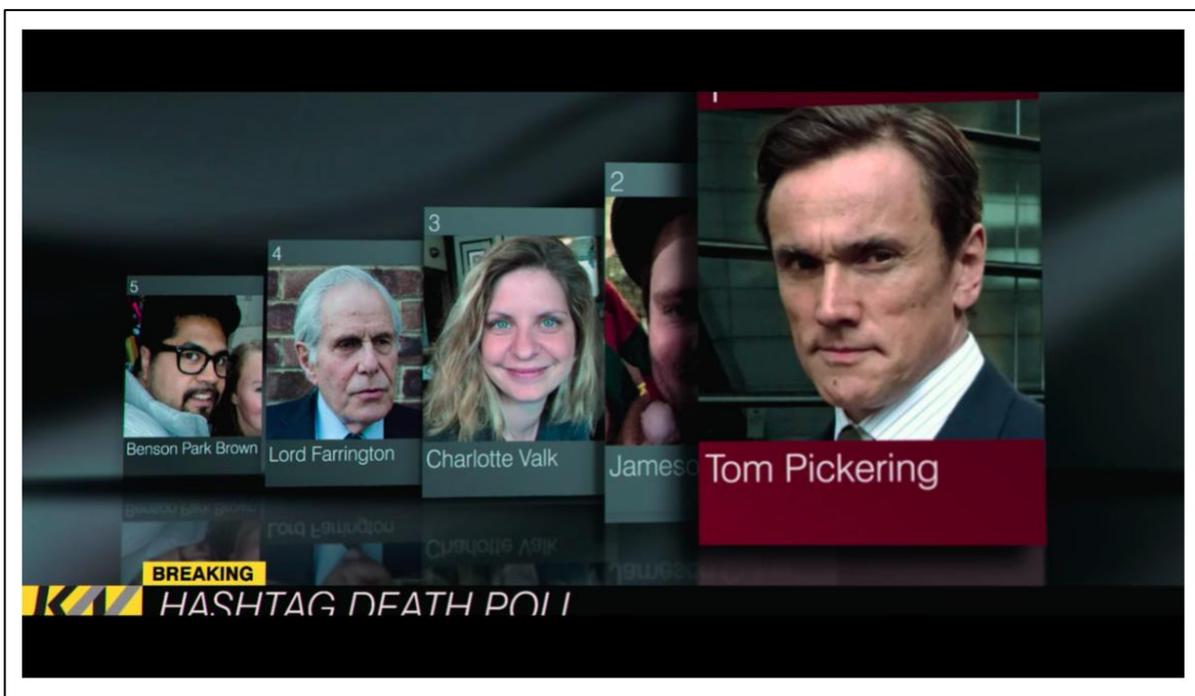


Figura 24 – Programa de TV atualiza em tempo real os Top5 da hashtag enquanto “especialistas” do jornalismo discutem os problemas sociais e jurídicos implicados.

Fonte: *Hated in the Nation* (2014), episódio 6, temporada 3. Acesso em 20 de Mar de 2021.

Esses três episódios possuem uma linha em comum: o uso do ódio como fio condutor dos laços sociais que são sempre aportados pelo espetáculo. Esse ódio, como dito antes, está sempre relacionado com algo que se perde, algo descolado de um fato, por exemplo, justamente porque ele não precisa e não quer fatos, mas sim narrativas que entram em concordância com as crenças do sujeito, mais importantes do que o fato em si.

Essa seria uma possível interpretação para os atos sádicos dos espectadores desses três episódios de *Black Mirror*. Em *15 Million Merits*, tanto Bing quanto Abi perceberam que não estava mais na mão deles ter uma escolha sobre qual seria o seu destino, pois os jurados e a plateia já teriam feito essas escolhas. O mesmo acontece com o Primeiro-ministro de *The National Anthem*, em que a opinião popular, coletada e incentivada pela mídia, fez com que o parlamentar cometesse a barbárie. Por fim, o uso das *hashtags* como forma de expressão do

⁹⁶ O nome é escolhido exatamente em referência ao livro *1984*, de George Orwell, abordado de maneira que agora o espectador é aquele que tudo sabe e decide a vida daqueles que estão concorrendo ao prêmio do programa.

ódio em *Hated in the Nation*, em conjunto com a cobertura da mídia gerando o *Top 5* dos mais odiados. As narrativas corroboram com Jessé Souza quando diz que o ódio e o medo contra um sujeito faz dele um mero objeto para o qual se direciona o ódio e, para aquele que odeia, as consequências desse ódio no corpo desse sujeito-objeto não é de sua conta.

Souza atribui principalmente à grande mídia produtora e controladora das narrativas sobre o que acontece no Brasil uma violência simbólica, por meio de “um tipo de violência não percebido enquanto tal, posto que se vende como se fosse convencimento real” (SOUZA, 2019, p.225), uma vez que organiza, distorce e re-distorce seus discursos a partir de uma vida social enviesada “pelos interesses do pacto antipopular” (SOUZA, 2019, p. 225). O resultado seria uma servidão simbólica da classe média e de seus grupos mais conservadores à elite brasileira, “que as explora e as usa para a reprodução de seu poder cotidiano, conseguido por meios simbólicos” (SOUZA, 2019, p. 225).

Além da grande mídia, que Souza tem como foco, há que se pensar no trabalho realizado pelo “gabinete do ódio”, liderado pelo filho do presidente, Carlos Bolsonaro⁹⁷, que teria como objetivo disseminar conteúdos ofensivos a pessoas diversas e gerar conteúdos de intolerância e quebra dos preceitos democráticos⁹⁸ a partir dessas lógicas de distorção. É interessante enfatizar que algumas dessas notícias chamadas de *fake news*, notícias que possuem elementos mentirosos mas que provocam um efeito de verdade, com o objetivo de confundir o cidadão, imputando medo e ódio contra o bode expiatório da vez. Os robôs das *fake news*, os *bots*, são uma ferramenta que pode ser facilmente usada para a desinformação e para a distorção da realidade, o que proporciona ao neoliberalismo certo controle da informação e apagamento da memória. Vê, por exemplo, o que Souza diz a respeito do movimento EleNão:

Analistas de ultradireita da campanha fascista, que perceberam as consequências do isolamento político dos indivíduos que o capitalismo financeiro representa na esfera política, se aproveitaram impiedosamente desse feito para opor mulheres emancipadas da classe média contra as mulheres pobres e evangélicas, por meio da fusão de imagens reais da passeata com imagens de outros atos, como travestis quebrando santos, mulheres sem blusa etc. Afinal, para quem é pobre e humilhada, o ganho emocional proporcionado pela distinção moral construída artificialmente em relação a mulheres supostamente “indecentes”, por meio de mentiras que não podem ser desmentidas, se torna irresistivelmente sedutor (SOUZA, 2019, p. 255).

⁹⁷ Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/pf-identifica-carlos-bolsonaro-como-l%C3%ADder-de-esquema-de-fake-news/a-53250165>. Acesso em: 14 de jul de 2021.

⁹⁸ Para resumir o que significaria o gabinete do ódio, tem-se essa pequena matéria do UOL, disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/governo/ex-aliados-de-bolsonaro-detalham-modus-operandi-do-gabinete-do-odio/>. Acesso em: 20 de jun 2021.

Segundo Pinheiro-Machado (2020), a campanha eleitoral de Bolsonaro em 2018, marcada pela desinformação e pelas *fake news*, foi a maior disseminadora de mensagens de ódio contra o PT. O estrago foi tão grande que a contradição no discurso do eleitor de Bolsonaro era o de ódio ao PT mesmo sabendo que foi o partido que os deu qualquer tipo de representatividade econômica e social.

*The electoral phase was marked by fake news and misinformation. During the electoral phase, many people now despised Lula's party: the anti-PT sentiment, pervasive among the middle and upper class, had finally reached the poor. Many of those that we contacted believed that the economic crisis was caused by the corruption of the PT, but contradicted themselves when they said that their lives were better in the PT era*⁹⁹ (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p. 7).

Por fim, percebe-se que *Black Mirror* certamente fala sobre o contemporâneo mundial: totalitarismos que se sustentam pela vigilância, pelo medo e pela revisão da história, prevendo as possíveis impotências do sujeito diante de sua contemporaneidade. Além disso, prevê o perigo do caráter distópico para o qual as sociedades estão se encaminhando. Enquanto no mundo pode ser que *Black Mirror* esteja sendo visto como ficção científica, ou como possíveis previsões do futuro às quais deve-se estar atento, no Brasil parece que ela não é lida como previsão, mas sim como diagnóstico da sociedade brasileira contemporânea.

⁹⁹ Em tradução livre: “A fase eleitoral foi marcada por *fake news* e desinformação. Durante a fase eleitoral, muitas pessoas agora odiavam o Partido de Lula: o sentimento anti-PT, persuasivo entre as classes média e alta, teria finalmente atingido os pobres. Muitos daqueles que nós contatamos acreditavam que a crise econômica fora criada pela corrupção do PT, mas se contradiziam quando eles diziam que suas vidas eram melhores na era PT” (PINHEIRO-MACHADO, 2020, p. 7).

6 PODER SOBRE OS CORPOS EM *THE HANDMAID'S TALE*: A AIA E SUA PROXIMIDADE COM O BRASIL

*“Ele as deixou intactas com um propósito bíblico.
 Como Bila serviu a Raquel, vocês vão servir aos
 líderes dos Fiéis e às Esposas estéreis, e vocês vão
 gerar os filhos deles. Oh, que sorte! Que
 privilégio!”*
Tia Lydia, em The Handmaid's Tale.

O seriado *The Handmaid's Tale* teve a primeira temporada lançada em 2017 e é baseado em livro homônimo escrito por Margaret Atwood, publicado em 1985¹⁰⁰. Sua história tem como base um cenário distópico, em que os Estados Unidos passaram por uma revolução antifeminista e passam a ser controlados por um sistema totalitário cristão. O argumento base para a suposta “revolução” cristã é a busca da sobrevivência do país e da humanidade, em função de um surto de infertilidade entre as mulheres americanas¹⁰¹. Para reverter a situação, a revolução retirou de todas as mulheres da sociedade seus papéis econômicos e sociais conquistados, como o direito a um emprego, voto e acesso à leitura e à informação. As mulheres foram reclassificadas em novos grupos sociais, cada um tendo uma função específica. Assim, as mulheres esposas dos homens considerados “de família cristã” dessa sociedade voltariam a ter papéis como cuidadoras do lar. Às mulheres férteis, cabe o papel de aia (em inglês, *handmaid*), cuja função é a procriação e geração de um filho para a família que a toma em seu lar.

The Handmaid's Tale está em sua quarta temporada e ganhou prêmios importantes em seu cenário comercial. É o primeiro seriado de difusão das plataformas online de internet a receber o prêmio de melhor drama, em 2017¹⁰². Junto com esse prêmio, vieram as aclamações da crítica em relação, principalmente, ao seu tema, que engloba misoginia e

¹⁰⁰ O livro *The handmaid's tale* foi escrito pela autora canadense Margaret Atwood e sua história parece acontecer em uma sociedade totalitária e cristã. Sua protagonista é a *handmaid* Offred, cujo nome a identifica como um pronome possessivo “*of Fred*” (em tradução livre, de Fred), mostrando que essas mulheres se tornam propriedade de um homem, um mestre a quem serve. O livro já foi tanto premiado como censurado em alguns estados americanos, principalmente no que tange à sua utilização como material didático. Disponível em: <http://entertainment.time.com/2007/10/02/top-10-book-controversies/>. Acesso em: 21 de janeiro de 2018.

¹⁰¹ Ao longo do seriado, percebe-se que a crise é mundial e que as aias seriam um projeto inovador de Gilead (antigo EUA) para organizar um sistema reprodutivo a ser implementado em outros países também, como no caso do México, no episódio 6 da primeira temporada, a ser visto ainda nesse trabalho.

¹⁰² Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/cultura/1505694271_781358.html?rel=str_articulo#1516565172944. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

feminismo, como é possível perceber no discurso da atriz que interpreta a protagonista do seriado, Elisabeth Moss, durante sua premiação no *Golden Globes* de 2018¹⁰³:

*Nós fomos as pessoas que não estavam nos jornais. Nós vivemos nos espaços em branco na era da imprensa. Isso nos deu mais liberdade. Nós vivemos nos hiatos entre as histórias. Margaret Atwood, isto é para você, e para todas as mulheres que vieram antes de você e depois de você que foram corajosas o suficiente para falar contra a intolerância e injustiça e lutar por igualdade e liberdade nesse mundo. Nós não mais vivemos nos espaços em branco na era da imprensa. Nós não mais vivemos nos hiatos entre as histórias. Nós somos a história na imprensa e nós mesmas estamos escrevendo a história.*¹⁰⁴

O discurso da atriz, com base no livro de Atwood, mostra explicitamente a briga que o seriado pretende comprar: a misoginia e a desigualdade de direitos entre homens e mulheres, os jogos de poder. No caso da narrativa, essa desigualdade extrapola os elementos das realidades sociais contemporâneas, como próprio de uma distopia. Mas ela traz para o espectador o que há de mais atual na sociedade estadunidense (que ecoa também na sociedade brasileira): o seriado aborda a misoginia oriunda de um discurso religioso fundamentalista, tema caro à contemporaneidade. Assim, há que se convir que, de um livro censurado em salas de aula americanas à notoriedade das audiências e das premiações comerciais, *Handmaid's Tale* passou por uma transformação radical na maneira como é tratado pela indústria cultural.

Seu tema também é argumento inicial de todas as formas de divulgação do seriado na internet para promover seu lançamento. O cartaz de divulgação do seriado vem com a frase *We will bear no more*¹⁰⁵, impressa como o slogan da narrativa, além de trazer na imagem os cenários que compõem a República de Gilead, país imaginário em que a história acontece. As imagens são um muro sujo de sangue e um guarda armado, representando as tensões e os temas presentes já nos primeiros episódios.

¹⁰³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eQAFwA7Xmzc>. Acesso em: 20 de maio de 2020.

¹⁰⁴ Em tradução livre: *We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edge of print. It gave us more freedom. We lived in the gaps between the stories. Margaret Atwood, this is for you and all of the women who came before you and after you who were brave enough to speak out against intolerance and injustice and to fight for equality and freedom in this world. We no longer live in the black white spaces at the edge of print. We no longer live in the gaps between the stories. We are the story in print and we are writing the story ourselves.*

¹⁰⁵ Em tradução livre: não vamos mais suportar isso.



Figura 25 – Cartaz de divulgação do seriado Handmaid's Tale.

Fonte: página do seriado na IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt5834204/mediaviewer/rm4188156928>. Acesso em: 29 de dezembro de 2017.

O que chama atenção nessa narrativa, ao contrário de *Black Mirror*, é justamente a total ausência de acesso a produtos tecnológicos, como o telefone, por parte das mulheres. Percebe-se que as posições de poder nessa sociedade são dadas a partir de quem tem e quem não tem acesso à tecnologia. Na narrativa, a ausência de acesso à informação para a mulher tem o objetivo de fazer com que ela volte a cumprir seu papel social e biológico definido pela revolução: dar a vida a outros seres humanos. Assim, tecnologia e informação são os marcadores de gêneros na sociedade: os que podem e os que não podem ter acesso à tecnologia e ao conhecimento.

Há outros elementos no seriado que servem para distinguir os tipos de mulheres presentes na sociedade: as esposas dos comandantes estariam sempre vestidas em azul, já as empregadas domésticas que cuidam dos afazeres da limpeza e das refeições se vestem em bege, enquanto as *handmaids* se vestem sempre de vermelho. Além das cores, cada uma dessas mulheres possui um papel nos rituais de concepção de um bebê. A empregada seria responsável por organizar o ambiente antes e depois do ato sexual. Já a esposa do comandante deveria

sentar-se na cama onde ocorre o acasalamento, segurando as mãos da *handmaid* enquanto o comandante pratica o ato em pé, depois de ter proferido palavras religiosas para abençoar o coito. Assim, tem-se o ritual da violência corporal praticado pelo comandante e sua parceira, assegurado e higienizado pelos preceitos religiosos, além de legitimado por um estado totalitário.

Na distopia do livro de Atwood, os Estados Unidos da América se tornam Gilead, país em que se institui um governo autoritário e totalitário que torna as mulheres férteis da sociedade propriedades privadas de famílias de classes elitizadas no país. Toda a história é contada pela narradora que é Offred, uma das mulheres férteis que foram raptadas e colocadas na sociedade como uma aia (*handmaid*), cuja função é gerar o futuro filho da família que a recebe em casa. A narrativa é contada em primeira pessoa, dando ao leitor indícios de que suas histórias poderiam estar registradas em algum tipo de diário. Somente no último capítulo, tão curto quanto angustiante, sabe-se que na realidade os relatos dos capítulos anteriores são registros feitos em voz numa fita cassete pela aia. Esses registros teriam sido encontrados por professores que, 100 anos depois, apresentariam os relatos da aia em tom de deboche, o que demonstra, tanto por parte dos professores quanto por parte da plateia em meio a risadas e aplausos, uma plena concordância com a ordem social estabelecida em Gilead no tempo dos registros. Assim, o livro de Atwood desdobra o tempo/fato, levando o leitor à angústia no presente da leitura dos relatos de terror e sofrimento da aia, como premonição de dois futuros: o da ameaça de realização do terror e um outro futuro, ainda mais longínquo, de consolidação da ameaça.

A história mostra como as *handmaids* foram retiradas de seus lugares sociais e, logo em seguida, perseguidas e mantidas em cárcere, como propriedade do Estado. A narrativa também mostra como as *handmaids* passam por uma educação religiosamente opressora, em que aparelhos de tortura são utilizados caso uma das mulheres negassem seus “destinos”. Além disso, a trama mostra como as *handmaids* se organizam para conseguir informações sobre o paradeiro dessas mulheres para seus familiares refugiados em outros países. O seriado (des)vela uma história patriarcal e reprodutiva, o sofrimento da mulher em seus corpos violentados em nome de um bem religioso maior, mas conta também a luta e a resistência dessas mulheres.

O que mais surpreende no seriado não é a violência a que as mulheres estão submetidas, mas a atualidade dessa violência. O seriado propõe que essa violência está vigente ainda hoje, numa contemporaneidade presente, organizada via misoginia, autoritarismo, feminicídios e todas as suas formas de poder sobre os corpos femininos.

6.1 THE HANDMAID'S TALE E FUNDAMENTALISMO

Como vimos anteriormente, muitas distopias tomam como campo da crítica as expressões de regimes autoritários. Há uma série de ficções científicas distópicas do século XX que abordam temas como o controle da informação e da própria história. Elas têm como tema em comum justamente o poder soberano sobre os corpos, sobre a população e sobre a função de cada indivíduo na sociedade. Nesse sentido, a distopia revela o lado daqueles que tentam resistir – mesmo que em certos casos sem sucesso – contra a opressão do domínio do soberano. A utopia do soberano certamente é a distopia do oprimido: o soberano que exerce o poder sobre os corpos e escreve sua história de sucesso está num sonho de satisfação. A distopia ocorre quando se lança o olhar sobre aquele que está à mercê do soberano, pois não pode escrever sua própria história. Isto significaria que utopia e distopia seriam perspectivas diferentes sobre uma mesma “realidade”: a utopia revela a perspectiva daquele que oprime, aquele que vence; enquanto a distopia revela a perspectiva daquele que é oprimido, aquele que é vencido.

No que tange à história de luta contra o autoritarismo, *The Handmaid's Tale* debate questões caras às demandas importantes para o mundo atual, como a opressão contra a mulher, engendrada na luta de classes.

Assim como no livro de Atwood, o seriado adota uma narrativa apresentada em primeira pessoa. Se há alguma locução em *off* em qualquer episódio, essa se dá pela voz de Offred (vivida pela atriz Elizabeth Moss), narradora e protagonista da história. O seriado parece manter o tom de nostalgia do livro, no sentido de que todas as cenas acontecem em cortes que vão do presente na vida da aia para seu passado. É entre esses *flashbacks* que a história do passado vai sendo contada, até que o espectador entenda os acontecimentos que fizeram com que os Estados Unidos se transformassem em Gilead. Ao longo das temporadas da série e no andar dos episódios, o espectador também é conduzido a entender os passados dos outros personagens por meio de *flashbacks*, de maneira que se pode conhecer aos poucos o que aconteceu no passado com cada um até a formação de Gilead, bem como se entende que lógicas levaram os personagens a ocuparem as posições que ocupam na então nova sociedade.

Em uma leitura do seriado a partir do nosso contexto brasileiro, ficam evidentes as semelhanças entre a obra *The Handmaid's Tale* com o sistema patriarcal presente no Brasil, que se estende culturalmente com a desigualdade social marcada pelo sexismo e pelo racismo, mas também pelo fundamentalismo religioso e a onda neoconservadora anti-feminista atual. As

aias ocupam em Gilead o lugar de escravas sexuais, marcado não só pelo trabalho forçado, mas também pela violência sexual sistemática sobre seus corpos infringida por homens das camadas mais altas da sociedade. Propõe-se, então, tanto uma analogia entre os elementos da trama e a ascensão do discurso machista no Brasil atual, quanto com a escravidão e a violência sexual sofridas pelas mulheres negras que estruturam o racismo e o sexismo na sociedade contemporânea.

Logo se percebe que Gilead é uma sociedade patriarcal, totalmente fundamentada na soberania masculina em relação às mulheres, estas sim divididas por classes sociais. A direção de arte do seriado ajuda o espectador a entender o sistema hierárquico social de Gilead, a ver pelas cores¹⁰⁶ dos figurinos das personagens. Um exemplo é a falta de cores que se distinguem nas roupas dos homens, em contraponto evidente às cores das roupas femininas. As posições sociais masculinas pouco interferem no bom trato e no prestígio ao qual se dá a todos esses homens, que vestem preto, cinza e, no caso dos médicos, branco. Assim, pouco se percebe as diferenças de classes entre os homens; mesmo os homens que possuem cargos de menor prestígio parecem pertencer a um mesmo status social de soberania em relação às mulheres.

Porém, o sistema hierárquico de classes sociais e suas marcas aparecem com incrivelmente mais força nas mulheres, que são divididas e representadas por cores diferentes: as esposas usam verde, as aias vermelho, as martas (empregadas domésticas inférteis) usam bege. Nesse sentido, percebe-se como as mulheres são tratadas em Gilead: não são reconhecidas por seu intelecto, personalidade ou individualidade, mas reduzidas a um papel social estabelecido por uma cor, a título de controle por parte dos homens, como uma volta aos costumes de uma sociedade machista e inteiramente atravessada pelo patriarcado.

Outro elemento caro à narrativa é a restrição de acesso a qualquer objeto tecnológico por parte das mulheres. Logo nos primeiros minutos do primeiro episódio da série, tem-se indícios de que as invenções tecnológicas são deliberadamente retiradas do acesso das mulheres, que devem seguir atividades de casa como nos “velhos tempos”, de forma manual. Percebe-se também que essa nova ordem tem razão de ser, e foi imposta por meio de uma luta. Offred explica¹⁰⁷:

¹⁰⁶ Em *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, os membros da sociedade são divididos em castas, cada uma representada por uma cor. No que aparece no livro, o sistema parece funcionar, pois cada membro parece estar condicionado a ficar em suas posições sociais, sem o desejo de passar para outras castas. Em *The Handmaid's Tale*, o sistema de cores que divide exclusivamente as mulheres parece uma referência a *Admirável Mundo Novo*, que também possui como tema a reprodução humana.

¹⁰⁷ Todas as citações extraídas diretamente dos episódios serão apresentadas em itálico, com recuo de quatro centímetros, em espaçamento simples, a título de distinção e facilidade para o leitor. Todas as citações foram

*Rita faz o pão do zero. É o tipo de coisa que eles esperam das marthas, um retorno aos valores tradicionais. Foi por isso que lutaram*¹⁰⁸.

O que se espera de uma martha, parece, é justamente o que se espera de um objeto classificado, que executa alguma função específica nessa sociedade. Além disso, percebe-se logo nos primeiros momentos que há uma certa regulamentação dos comportamentos e ideias que regem Gilead, pela qual houve uma organização de “luta”. Além disso, há claramente um “eles” que rege as normas dominantes e um “nós”, que obedece às regras que “eles” determinam. Porém, a verdadeira revelação do primeiro episódio, num ato de perfeita apresentação das personagens e do conflito, acontece com uma outra mulher, chamada Tia Lydia (interpretada por Ann Dowd) cuja posição na cena leva o espectador a entender que ela ocupa certo lugar de mentoria ou liderança entre as aias. Ao longo da história, percebe-se que Tia Lydia é responsável pela instrução das aias em seu novo papel na sociedade. Numa relação visivelmente abusiva, Tia Lydia ensina todos os rituais e comportamentos julgados adequados às aias, para que sejam recebidas nos lares das famílias e sejam usadas como ventre.



Figura 26 – Tia Lydia, de marrom, organizando as aias, de vermelho.

Fonte: *The Handmaid's Tale* (2013). Acesso em: 20 de Abril de 2020.

Tia Lydia é uma figura importante porque é dela a fala mais explicativa sobre o que é a lógica de Gilead. Essa cena em que tudo se explica sobre o papel das aias na sociedade

extraídas da legenda cuja versão é a exibida no canal Globo Play. Para cada citação feita nesse documento, haverá uma nota de rodapé com o texto original em inglês.

¹⁰⁸ No original: *Rita makes the bread from scratch. It's the kind of thing they the Marthas to do, a return to traditional values. That's what they fought for.*

aparece na narrativa por meio de um *flashback* de Offred, que lembra do momento em que, sob a ordem dos comandantes da nova Gilead, os seguranças caçavam, raptavam e levavam as mulheres férteis para um local que pareceria com um campo de concentração. Nesse momento, a cena apresenta Tia Lydia pela primeira vez, que leciona uma aula sobre Gilead e a função daquelas que, depois de raptadas, ocupariam uma posição de aias:

Eles estragaram tudo. Encheram o ar com química e radiação e veneno! Então Deus preparou uma praga especial. A praga da Infertilidade. [...] Com a queda da natalidade, a situação piorou. Pílula anticoncepcional, pílula do dia seguinte, assassinato de bebês! Só para fazerem orgias, terem Tinder. [...] Eram mulheres sujas. Eram vadias. Mas vocês são especiais. Fertilidade é uma dádiva de Deus. Ele as deixou intactas com um propósito bíblico. Como Bila serviu a Raquel, vocês vão servir aos líderes dos Fiéis e às Esposas estéreis, e vocês vão gerar os filhos deles. Oh, que sorte! Que privilégio! [...] Meninas, sei que isso deve parecer muito estranho. Mas normal é apenas algo com que já se acostumaram. Talvez isto não pareça normal agora, mas depois de um tempo vai parecer. Isto vai se tornar normal.¹⁰⁹

Mais uma vez é possível perceber a biologização do discurso dos personagens para classificar os seres humanos. Essas mulheres, as sujas, pertencem a uma classificação muito semelhante à classificação biológica feita por uma lógica da eugenia: são suas diferenças morais e “psicológicas” que definiriam sua classificação, suportadas pelos ambientes que viviam. Essas classificações são as mesmas usadas pelos preceitos científicos positivistas que tomaram o homem como objeto de estudo no projeto iluminista:

A biologia e a física serviram como modelos explicativos da diversidade humana: nasce a ideia de que características biológicas – determinismo biológico – ou condições climáticas e/ou ambientais – determinismo geográfico – seriam capazes de explicar as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre as diferentes *raças*. (ALMEIDA, 2018, p.23).

A partir desta ideia, Silvio Almeida discute o racismo estrutural brasileiro, visando explicar como toda a organização econômica e social contemporânea é resquício de uma estrutura organizada pelas diferenças entre o homem europeu, que se quer “universal” (ALMEIDA, 2018, p. 20), e os que estão fora desse grupo, os chamados “primitivos”. Estrutura

¹⁰⁹ Do original: *They made such a mess of everything. They filled the air with chemicals and radiation and poison! So God whipped up a special plague. The plague of infertility. As birth rates fell, they made things worse. Birth control pills, morning-after pills, murdering babies! So they could have their orgies, their Tinder. They were dirty women. They were sluts. But you are special girls. Fertility is a gift directly from God. He left you intact for a biblical purpose. Like Bila served Rachel, you girls will serve the leader of the faithful and their barren wives, and you will bear children for them. Oh, you are so lucky! So privileged! [...] Girls, I know this must feel very strange. But ordinary is just what you are used to. This may not seem ordinary to you right now, but after a time it will. This will become ordinary.*

semelhante parece organizar Gilead, através das cores de suas roupas, as mulheres recebem uma organização social imutável e perene. Além disso, cada uma é classificada pela perspectiva do argumento que se quer fazer científico (a fertilidade das “putas” que viram obras de Deus), mas que são, na verdade, uma organização econômica e social também (as esposas inférteis, mas casadas com os senhores e que por isso seriam as senhoras mandantes das casas). Atenta-se aqui ao anúncio de uma futura normalização, ou melhor, naturalização do que está por se tornar a função social das aias como escravas sexuais. De acordo com o discurso, estas, que no momento de seus raptos pouco poderiam entender o que acontecia, com o tempo estariam acostumadas com a normalidade do estupro ritualizado, produzido pelas normas sociais em que viviam. Nesse sentido, as palavras da Tia Lydia mostram a pretensão de uma nova regulamentação social, um *nomos*, nos termos de Pierre Bourdieu, que é naturalizado por toda a sociedade, compondo uma *doxa*. De tanto ser reproduzido, o controle sobre os corpos das aias atinge um nível de naturalidade, de tradição social inquestionável, que se perpetua nos rituais impostos por um grupo dominante e é absorvido pela população.

A teoria sociológica bourdesiana explicaria que, de tão repetida como verdade, a *doxa* corresponderia ao que é auto evidente, que na sociedade acaba por se tornar pré-discursivo, no sentido de que ela parece tão óbvia aos membros de uma comunidade que toma uma proporção inquestionável, como explica Grenfell (2018) em seu glossário da teoria de Bourdieu:

é utilizada para explicar ações e a prática em organizações sociais tradicionais em que a correspondência quase perfeita entre as estruturas sociais e as estruturas mentais, entre a ordem objetiva e as justificações subjetivas, torna inquestionáveis os mundos natural e social. Desse modo, a *doxa* permite que a natureza socialmente arbitrária das relações de poder que produziram a *doxa* continue a ser desconhecida, reproduzindo assim essa mesma *doxa* de uma forma que ela continue a se reforçar (GRENFELL, 2018, p. 195).

Nesse caso, e em comparação com o Brasil, a *doxa* de Bourdieu é a produção da discriminação racial, ou seja, a “atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados”. Essa noção de discriminação racial tem a ver com o racismo estrutural que Silvio Almeida aborda como pertencente às instituições e não somente a um indivíduo.

A concepção institucional significou um importante avanço teórico no que concerne ao estudo das relações raciais. Sob esta perspectiva, o racismo não se resume a comportamentos individuais mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios a partir da raça (ALMEIDA, 2018, p.29).

Assim como anteriormente foi falado do episódio *Men Against Fire*, de *Black Mirror*, em que há uma organização social estruturada para ser defendida pela população contra as *baratas* pelo argumento da raça biológica, em *The Handmaid's Tale* há uma estrutura que só existe a partir da discriminação, que se não é unicamente racial, é racial e sexista. No caso de Tia Lydia, isso se confirma quando o seriado está mostrando, em *flashbacks*, os movimentos de uma classe superior, que se quer soberana, impondo um verdadeiro plano de perseguição e contenção das mulheres férteis (que seriam escravizadas) e crianças (que seriam alocadas para virarem filhas de famílias da elite). As cenas demonstram pessoas sendo perseguidas até as fronteiras do estado de Gilead, raptadas por agentes de segurança, recolocadas em seus lugares estabelecidos pela ordem social, e continuamente punidas pelos seus atos de rebeldia, o que são exemplos claros de um estado de exceção que se estabelece em Gilead.

Como estado de exceção, para além dos conceitos usados em nome da lei da decretação de um estado de sítio ou de exceção, tem-se a concepção de que há uma exceção no trato aos seres humanos, de maneira que sempre haverá uma exceção à norma vigente em função de alguma emergência ou condição excepcional. No caso das concepções de Mbembe (2018), o negro (o escravo que Mbembe remete às *plantations*¹¹⁰, e aquele determinado por uma lógica racista como negro) é a exceção ao tratamento do humano em sua condição humana, pois ele seria, no olhar do soberano, aquele quem a soberania trataria com relações de inimizade. Vê-se bem essa condição de exceção que Mbembe explicita, lembrando que a intenção do autor é relacionar o funcionamento do biopoder com o estado de exceção e a criação de um inimigo do estado, ou da ordem, para que a soberania de um discurso dominante possa se manter:

Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de *plantation* e suas sequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção. Aqui, essa figura é paradoxal por duas razões. Em primeiro lugar, no contexto da *plantation*, a humanidade do escravo aparece como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é expulsão fora da humanidade). Enquanto estrutura político-jurídica, a *plantation* é sem dúvida um espaço em que o escravo pertence ao senhor. Não é uma comunidade, por definição, a comunidade implica o exercício do poder de fala e pensamento (MBEMBE, 2018, p. 27).

¹¹⁰ Plantations aqui é uma referência ao sistema escravocrata muito conhecido nas Américas para a monocultura, com foco na exportação de produtos tropicais para a Europa. O sistema tinha como base a importação de escravos africanos para trabalharem nos latifúndios. As plantations são um sistema que esteve presente no Brasil principalmente para a cultura do café e do algodão.

O estado trata o negro de maneira excepcional, uma sombra personificada, sem lugar de fala ou pensamento, sem condição ou estatuto político de sujeito, se enquadrando, portanto, no estatuto de objeto. Assim, ao estar numa posição de não-sujeito, um objeto, ele é objeto de todas as ações daqueles que o instituíram como objeto.

Podemos pensar, portanto, em “devir-negro” (MBEMBE, 2018) das *handmaids*, que teriam sua existência condicionada como objeto de um comandante e de uma família que deseja uma criança. Sua condição de existência se dá exatamente da mesma forma que a do negro das *plantations* citados por Mbembe: sem exercício do poder de fala, de pensamento, sem estatuto político, sem lar e sem direitos sobre seu corpo. Esse estado de exceção instalado em Gilead fica ainda mais evidente quando se conhece o controle contínuo do comportamento das aias pelos chamados *olhos* – homens eleitos pelo Estado para observar o comportamento da população em busca de traidores, ou rebeldes, de Gilead – e a completa restrição de todas as mulheres da sociedade à tecnologia.

Voltando então ao conceito de *nomos*, veria-se que ele está presente no discurso de Tia Lydia. O que seria uma total destruição dos direitos humanos das mulheres - e que depois se tornaria natural, está completamente amparado pelo Estado que atua via estado de exceção, representado na narrativa como o máximo exercício de soberania, que “consiste na capacidade da sociedade para a autocriação pelos recursos às instituições inspirado por significações específicas sociais e imaginárias” (MBEMBE, 2018, p. 10). Nesse sentido, o estado de exceção é usado de maneira não emergencial, mas para se tornar perene, como Agamben (2004) também verifica nas sociedades ditas democráticas atuais:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico), tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive nos chamados democráticos (AGAMBEN, 2004, p. 13).

No caso de Gilead, os processos de eliminação e controle de toda uma categoria de cidadãos – as mulheres – estão pautados num discurso biológico cuja lente foca no corpo feminino e na sua capacidade reprodutiva. Assim, há que se pensar na teoria foucaultiana do biopoder e sua aplicação em *The Handmaid's Tale*: o poder nas mãos dos poderosos de Gilead julga quais atribuições dar ao corpo feminino, que funções elas terão naquela sociedade, quais são úteis para Gilead e, ainda, o que fazer com as úteis e com as inúteis. Essas atribuições, funções e utilidades do corpo da mulher são pautadas em suas contribuições biológicas para a

reprodução de pessoas, produto escasso no mercado mundial. Assim, em uma lógica que se aproxima de uma economia biológica da fertilidade, a biologia dá o tom ao poder do soberano, como enuncia Mbembe:

Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros (MBEMBE, 2018, p.17).

Perceptivelmente, a relação entre política e morte em *The Handmaid's Tale*, no estado de exceção que Gilead vive sem possibilidade de mudança, está na necessidade de disciplinarização e “adestramento” dos corpos ditos incontroláveis das mulheres, que lutavam contra a vida humana ao impedirem seu corpo de seguir um suposto caminho natural. Gilead divide as mulheres em grupos e subgrupos de acordo com classes sociais e também suas capacidades de reprodução e de trabalho: as esposas dos comandantes, mesmo inférteis, possuem um lugar mais alto na hierarquia da economia familiar; as aias, por serem férteis, são mantidas em cárcere privado; as inférteis são colocadas como empregadas, ou levadas às colônias, um lugar muito similar às *plantations*, mas com lixo tóxico. O sistema fica claro: a soberania, via biopoder, decide quem irá morrer nas colônias ou quem irá viver em sofrimento. Ela se organiza como discurso e se estabelece como *doxa* em Gilead, determinando quem merece viver porque pode produzir bebês para a classe dominante, e quem pode morrer, pois é reduzida a uma vida tão desprovida de humanidade que vida e morte passam a ser palavras que pouco se inscrevem nesses corpos jogados às colônias. As possibilidades seriam somente duas para as mulheres que não eram esposas dos comandantes: morrer nas colônias quando inférteis ou viver uma morte-em-vida como aias. Trata-se de uma morte-em-vida justamente porque suas vidas não seriam marcadas de outra forma que não a forma da violência, como escrava sexual. Conforme explica Mbembe,

Como instrumento de trabalho, o escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade, e profanidade intensos. O curso violento da vida de escravo se manifesta pela disposição de seu capataz em se comportar de forma cruel e descontrolada ou no espetáculo de sofrimentos imposto ao corpo do escravo. Violência, aqui, torna-se um componente da etiqueta, como dar chicotadas ou tirar a vida do escravo: um capricho ou um ato de pura destruição visando incutir o terror. A vida do escravo, em muitos aspectos, é uma forma de morte-em-vida. (MBEMBE, 2018, p. 28-29).

O discurso de Tia Lydia é claro ao enunciar o lugar de morte-em-vida. Uma questão presente no discurso da personagem é a relação entre o biológico e a dádiva divina, deixando claro que a função das aias é uma missão de deus. Ao caracterizá-las como especiais por possuírem ainda capacidade reprodutiva e colocá-las no lugar de Bila, figura bíblica que se deita com o cunhado para que sua irmã possa ter filhos, Tia Lydia fundamenta uma suposta função “natural” e biológica do corpo da mulher pela via da religião. Assim, o sofrimento da mulher aia seria, na verdade, um privilégio, pois estaria não somente servindo às famílias estéreis, mas estaria também servindo a deus. A obediência é a chance de redenção pelos seus pecados sexuais, que eram “incentivados” quando a população vivia uma democracia – ou melhor, um mundo de pecado.

6.2 *THE HANDMAID'S TALE* E SUAS SEMELHANÇAS COM O BRASIL ESCRAVOCRATA.

Esse movimento da série se assemelha às interpretações de Jessé Souza (2019) no que tange à escravidão sexual muito peculiar presente no Brasil colônia. De acordo com o autor, essa particularidade da escravidão no país se dá a partir de um sistema patriarcal legitimado pela igreja católica, com base nos sistemas árabes de escravidão sexual em seus haréns. O autor explica que

a família patriarcal reunia em si toda a sociedade. Não só o elemento dominante, formado pelo senhor e sua família nuclear, mas também os elementos intermediários constituídos pelo enorme número de bastardos e dependentes. Além da base de escravos domésticos e, na última escala da hierarquia, os escravos da lavoura. Embora todos os sistemas escravistas guardem semelhanças entre si, Freyre pensa a escravidão brasileira como uma mistura da escravidão semi-industrial das *plantations* típicas do continente americano com a escravidão familiar e sexual moura e muçulmana (SOUZA, 2019, p.45).

As proximidades entre o sistema escravocrata brasileiro e o sistema de dominação das mulheres presentes em *The Handmaid's Tale* são evidentes, de maneira que parece que a distopia denuncia a ameaça do retorno desse passado. As duas formas de escravidão percebidas por Souza (as *plantations*) e a escravidão sexual, aparecem em *The Handmaid's Tale*: as mulheres, divididas em classes e funções, são organizadas da seguinte maneira: as férteis são as aias, responsáveis por gerar um bebê e entregá-lo à senhora da casa,

esposa dos comandantes, enquanto escravas sexuais estão mais próxima da vida familiar por estarem presentes no interior das casas dos senhores; abaixo das aias, estão as marthas, mulheres mais velhas, inférteis, que faziam o trabalho do lar, como limpeza e preparação de refeições; no último nível da hierarquia social estão as mulheres que foram enviadas para as colônias, seja pela idade avançada, seja pela pouca utilidade social. Estas ficariam ocupadas com o trabalho na lavoura tóxica do lixo radioativo até sua rápida morte.

Segundo Souza, a escravidão sexual seria uma outra forma de escravização dos corpos, com características complexas de objetificação e desumanização. O autor reforça que a escravidão sexual se enquadra num sistema que engendra “uma forma de sociabilidade entre desiguais que mistura cordialidade, sedução, afeto, inveja, ódio reprimido e praticamente todas as nuances da emoção humana” (SOUZA, 2019, p. 45).

É interessante que Souza tenha usado os termos sociabilidade, afeto, sedução e inveja em se tratando da relação entre um homem poderoso e branco e uma mulher negra, escravizada, institucional e socialmente desprovida de qualquer poder. É pertinente questionar esse enunciado, embora ele tenha como intenção estabelecer as intimidades nos centros familiares do Brasil colonial. Para contrapor essa frase, parece mais adequado trazer para o contexto as falas de autoras como Lélia Gonzalez, que explica que à mulher escrava doméstica e sexual só coube o espaço de mucama. É importantíssimo reforçar que a mulher negra, em toda a sua história, foi e é estigmatizada, sexualizada, constantemente objetificada. Na fala de Gonzalez, mucama é uma palavra cuja origem expressa essa estereotipificação da mulher negra que serve ou como doméstica ou para o sexo. A autora nos leva ao caminho da sexualização do corpo da “mulata” como vedete no carnaval, para qual os olhos dos homens eram voltados para o desejo. Já no lugar da doméstica, o lugar que lhe cabia era a vida do cotidiano, do servir ao branco com as tarefas da casa. É nessa teia que a mucama existe: [...] constatamos que o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama. E, pelo visto, não é por acaso que, no *Aurélio*, a outra função da mucama está entre parênteses. Deve ser ocultada, recalçada, tirada de cena. (GONZALEZ, 2018, 198).

Essas posições na sociedade nunca foram escolhidas pela mulher negra. Pelo contrário: é inclusive contra a imposição de formas únicas de vida que o feminismo negro luta. Como sujeito, a mulher negra nunca conseguiu se constituir como tal. Então, na perspectiva da estrutura racista sob a qual a sociedade se organiza, não faria sentido presumir qualquer romantismo como parte do que se constituiu como uma escravização violenta especialmente no corpo feminino negro e indígena. Schwarcz explica a especial violência às quais essas mulheres foram submetidas:

Submetidas à força à alcova do senhor escravista, elas experimentaram, no corpo, a violência sistêmica. Davam de mamar aos pequenos senhores e senhoras, sendo muitas vezes origadas a abandonadas seus próprios filhos na “roda dos expostos” ou “dos enjeitados” – um mecanismo empregado para abrir mão (“expor” ou “enjeitar” na linguagem da época) de recém-nascidos que ficavam aos cuidados de instituições de caridade; sujeitavam-se a regimes árdios de trabalho, acumulando funções domésticas. Data também desse período a perversa representação da “mulata” como uma mulher mais “propensa” à sexualidade e à lascívia. Esses são estereótipos, construções históricas e sociais, que nada devem aos dados da realidade. Carregam, porém, a faculdade de construir realidades e criar grande prejuízo (SCHWARCZ, 2019, p.28).

Voltando a Souza (2019), ele destaca também que a poligamia no Brasil colonial era uma estratégia de aumento populacional como fato sociológico estrutural. O filho da escrava sexual não seria reproduzido para aumentar o número de escravos, ou seria tratado como diferente dos filhos biológicos do senhor e sua esposa, poderia ser visto como filho “verdadeiro” da família, legitimado pelo cristianismo no Brasil:

[...] O filho da escrava africana com o senhor europeu poderia, ou seja, existia a possibilidade real, quer ela fosse atualizada ou não, ser aceito como europeizado, no caso de aceitação da fé, dos rituais e dos costumes do pai (SOUZA, 2019, p.47)

É importante explicar que Souza possui um interesse em entender como funciona a escravidão no Brasil, defendendo a noção de escravidão estrutural, que se constitui pelas vias do racismo, logo substituída pelo culturalismo. A crítica que o autor faz ao culturalismo esclarece a estrutura escravocrata brasileira num estado já constituído como democracia: “onde reside o racismo implícito no culturalismo? Ora, precisamente no aspecto principal de todo racismo, que é a separação ontológica entre seres humanos de primeira classe e seres humanos de segunda classe” (SOUZA, 2019, p. 19). Assim, o que o autor explica é que toda a forma de separação ontológica dos sujeitos a partir de quaisquer que sejam os argumentos (cor, gênero, predisposição genética) são faces do racismo. E essas faces, que constituíram a escravidão no Brasil Colônia, são as mesmas faces que estabelecem as relações de escravização de hoje no Brasil democrático. Nesse sentido, há que se relacionar a escravidão estrutural com as noções de estado de exceção de Mbembe e Agamben: os autores argumentam que há um sistema de exclusão, separação e exceção social organizado por um discurso dominante que se pauta na biologia de forma diacrônica. Independente do tempo histórico, seja na escravidão, nos tempos industriais e na contemporaneidade, o racismo se coloca em outros tipos de discursos mas de mesma lógica, assim como Souza denuncia o caráter racista das teorias do culturalismo no texto:

Ao substituir a raça pelo estoque cultural, cria-se uma impressão de cientificidade, reproduzindo-se os piores preconceitos. Os seres superiores seriam mais democráticos e mais honestos do que os inferiores, como os latino-americanos, por exemplo. Tornam-se invisíveis os processos históricos de aprendizado coletivo e criam-se distinções tão naturalizadas e imutáveis quanto a cor da pele ou supostos atributos raciais (SOUZA, 2019, p.19).

Nesse sentido, o trabalho do autor se dá ao percorrer os processos de escravização do sujeito ao longo da história brasileira, saindo da escravização legitimada para a produção de uma sociedade dividida em classes distintas e absolutamente desiguais. Nesse sentido, a formação das classes no Brasil passa pela escravidão de negros na construção da economia e nos modos de poder.

Considerando o trajeto do autor, é interessante marcar que Souza (2019) faz uma empreitada para entender as relações de poder que permeiam a escravidão do Brasil Colônia e a formação da “ralé brasileira” como classe odiada no Brasil moderno, classe essa que existe até hoje.

Souza conta que os dois teóricos analisam a sociedade numa perspectiva freudiana para entender as novas construções do sujeito que eram próprias do mundo moderno, em que o indivíduo reprime suas pulsões via disciplinarização social. No caso do Brasil Colônia, então, percebe-se uma relação tanto de “obediência acrítica” do subordinado ao soberano, e, ao mesmo tempo, uma perversão aguda do soberano que age sem limitações, como Souza explica a partir dos estudos de Freyre: “patriarcalismo, para ele [Gilberto Freyre], tem a ver com o fato de que não existem limites à autoridade pessoal do senhor de terras e escravos” (SOUZA, 2019, p. 54).

No caso de *The Handmaid's Tale*, o sadismo, o gosto pelo sofrimento do outro presente nos laços sociais de Gilead é evidenciado nas relações entre os homens senhores da casa e as demais classes de mulheres, principalmente quando se trata da relação com a escrava sexual. Enquanto o homem soberano impõe seu poder sobre sua esposa, aia e martha, as mulheres não possuem outra opção além de estarem submissas ao homem, seja via comportamento docilizado, seja via violência. Essa submissão forçada, agressiva fisicamente ou verbalmente, se dá em níveis diferentes, dependendo dos lugares hierárquicos que essas mulheres ocupam dentro da casa. Enquanto as três mulheres da casa devem total submissão ao comandante, a aia e a martha devem submissão também à esposa. Entre as maiores violências presentes no seriado está aquela que ocorre com a aia enquanto ela não está esperando o bebê. As normas estabelecidas no seio familiar são privadas, e dentro da casa as regras ocorrem a partir dos desejos do senhor e da senhora. Em um movimento sadista, a aia é reduzida a um

corpo que não é somente um aparelho reprodutor feminino, mas um corpo que merece sofrer por pertencer à classe inferior. Assim, as relações entre a senhora e a aia se aproximam não somente da função da aia para a família – gerar um filho para a casa – mas também do sadismo dos dominadores em relação aos dominados, como Souza explica, por exemplo, a respeito do ódio da classe média brasileira pelo pobre:

a classe média não quer só ganhar mais que os pobres, ela também quer se deliciar com o prazer sádico e covarde que antes era apanágio do senhor de escravos: o gozo da humilhação contra quem não tem defesa e precisa aturar calado a piada, o abuso, insulto, a humilhação sob todas as suas formas [...]. É desse modo que a escravidão e o ódio ao escravo, agora atualizado como ódio ao pobre, continua no âmago do nosso cotidiano (SOUZA, 2019, p. 252).

No caso brasileiro pós-escravista, as relações senhores e escravos são substituídas por uma relação de classes. Para Souza, o que se enfatiza é a presença de uma classe média subordinada aos discursos dominantes da elite do país: “a [classe] mais estratégica para o padrão de dominação social que foi instaurado no Brasil é a classe média” (SOUZA, 2019, p. 114). Essa classe, organizada ao gosto da elite dos proletários, compartilha dos mesmos simbolismos pertencentes à elite, que seriam “aspectos racionais, como preservação de privilégios, e aspectos irracionais, como necessidades de distinção, ódio e ressentimento de classe” (SOUZA, 2019, p. 115-116). Estabelece-se, portanto, uma tríade simbólica de ódio e dominação: a elite cria o discurso de distinção de classes e desprezo pelo pobre, que é organizado e reforçado pela classe média.

Na distopia *The Handmaid's Tale*, a subordinação de classes também parece evidente em toda a trama, representada na tríade comandante/senhora/aia. O comandante, que personificaria aqui o patriarcado, cria o discurso da distinção de classes via discurso ecológico¹¹¹ e biológico, que é levado à prática pela senhora (no caso, o grupo de esposas dos comandantes, como classe), que teriam algum poder, mesmo que simbólico, sob as aias.

Esse aspecto se confirma, primeiro, nas cenas de violência e de submissão dupla da aia: primeiro, ela responde à esposa do comandante que, por sua vez, responde ao

¹¹¹ Na narrativa, os comandantes e também das mulheres-esposas de Gilead usam como justificativa para a organização social o argumento ecológico. A poluição e infertilidade seriam resultados da alta carga de trabalho gerada pelo mundo contemporâneo. Então, a forma de devolver à humanidade sua dignidade seria voltar aos preceitos de Deus (é importantíssimo enfatizar que os “revolucionários eram todos religiosos). Por isso que o novo estado se chama Gilead: a palavra é bíblica e tem como significado hill of testimony, monte do testemunho. Isso significa que o Estado Gilead é o estado em que se testemunha as bênçãos da vida bíblica. É também importante enfatizar que, durante o seriado, vê-se que esse argumento é uma farsa. No episódio 2 da Terceira temporada, a handmaid explica porque uma parte da cidade não é permitida a elas: “Nós somos proibidas nessa parte da cidade. Lavanderias comerciais, químicos demais. Gilead é verde, mas eles ainda gostam de sua roupa lavada a seco”.

comandante. A aia, nesse sentido, sofre uma dupla violência. Uma delas é a violência física sexual por parte do homem que a estupra num ritual legitimado pelo governo de Gilead. A outra violência é a psicológica e por vezes física da esposa do comandante sobre a aia, que manifesta o desprezo e ódio à mulher, como organizado pelo discurso do patriarcado.



Figura 27 – Serena (em azul) exerce seu violento poder sobre Offred (em vermelho).

Fonte: *The Handmaid's Tale* (2013), episódio X, temporada 1. Acesso em 24 de Abril de 2020.

Na Figura 27, Offred é violentamente confrontada por Serena Joy (interpretada por Yvonne Strhovski), esposa do Comandante de Offred (vivido pelo ator Joseph Fiennes), por ter se encontrado com ele sem que ela soubesse. Serena Joy sabe do poder de seu marido imposto sobre todas as mulheres na casa e sabe da impossibilidade de Offred de recusar qualquer convocação por parte de qualquer figura de autoridade na casa. Sabe, também, que quem quebrou as supostas regras de conduta de Gilead foi o comandante. Porém, como ele não pode ser confrontado pela esposa, e como sua esposa exerce violentamente sua autoridade sobre o corpo da aia, fica clara a organização de classes: às mulheres resta o papel que lhes foram dados, o de odiar uma à outra, o de violentar e humilhar uma a outra, e de deixar sempre clara a hierarquia e o poder de uma sobre a outra via violência, pois acima ou igual a um homem, não há nada para a mulher.

No livro *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, há um paralelo que, mesmo sendo em Moçambique – também colônia portuguesa –, há que se perceber a animalização da mulher negra por parte da mulher branca. No livro, apresenta-se a história das mulheres negras que engravidavam facilmente (de homens brancos), enquanto era de boa etiqueta as mulheres brancas serem desprovidas de desejo sexual. Enquanto eram assediadas e possivelmente estupradas pelos homens – “Os brancos entravam no caniço e pagavam cerveja, tabaco ou capulana a metro à negra que lhes apetecesse. A bem ou a mal” (FIGUEIREDO, 2018, p.35) – às negras ainda restava a animalização vinda das mulheres brancas:

As negras fodiam, essas sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida ou por medo. E algumas talvez gostassem, e guinchassem, porque as negras eram animais e podiam guinchar. Mas, sobretudo, porque as negras autorizavam-se a si próprias a guinchar, a abrir a perna a ser largas (FIGUEIREDO, 2018, p. 40)

Essa é a mesma forma que se organiza a postura da mulher branca do Brasil Colônia sobre a escrava negra vítima do estupro por parte do patrão. Além disso, essas relações de poder se evidenciam nos rituais sexuais e de parto, em que senhoras e aias participam. Percebe-se como nessa cena a mulher senhora da casa (de azul) e a aia (de vermelho) são posicionadas para que se reforcem seus lugares sociais. Tanto o estupro quanto o nascimento de uma criança em Gilead passam por uma ritualização que expressa as posições dos corpos femininos, dando a elas lugares legitimados pelo *nomos* do sistema.

Uma das imagens mais chocantes e difíceis do seriado acontece no primeiro episódio, que é a cena do ritual para que se conceba uma criança da família. Como antes explicado, as senhoras, por serem inférteis (quando são), recebem em sua casa uma aia, cujas funções são fazer as compras da casa e ter um filho para a família. Para que ela tenha um filho, o comandante da casa faz o ato de penetração como no ato sexual, em um ritual religioso, que envolve todos os membros da casa, inclusive outros empregados. A cena se inicia com uma leitura da Bíblia, por parte do Comandante. A passagem sobre Bila e Raquel, em que uma das irmãs empresta seu corpo para que uma criança seja concebida, é lida para a aia e para a esposa, tendo a martha e o caseiro como testemunhas. Em seguida, somente a esposa, o comandante e a aia participam do ato, que ocorre no quarto da esposa. Percebe-se, na Figura 13, as posições do casal no estupro: a senhora da casa segura a aia, que se deita na pélvis da esposa. Offred, a aia, é ali a extensão da vagina de Serena Joy. O comandante faz a penetração e chega ao clímax. E, logo depois, o ato acaba e o comandante se ausenta. Ficando somente a aia e a esposa no quarto. Na primeira vez em que o ritual acontece no seriado, o espectador percebe que, quando

o comandante se ausenta, Serena destrata a aia, numa demonstração de incômodo com o ritual que se procedeu. Assim como no seriado, alguns são os relatos sobre os maus-tratos das mulheres brancas dos senhores de engenho em relação às escravas negras que eram tomadas como objetos sexuais.

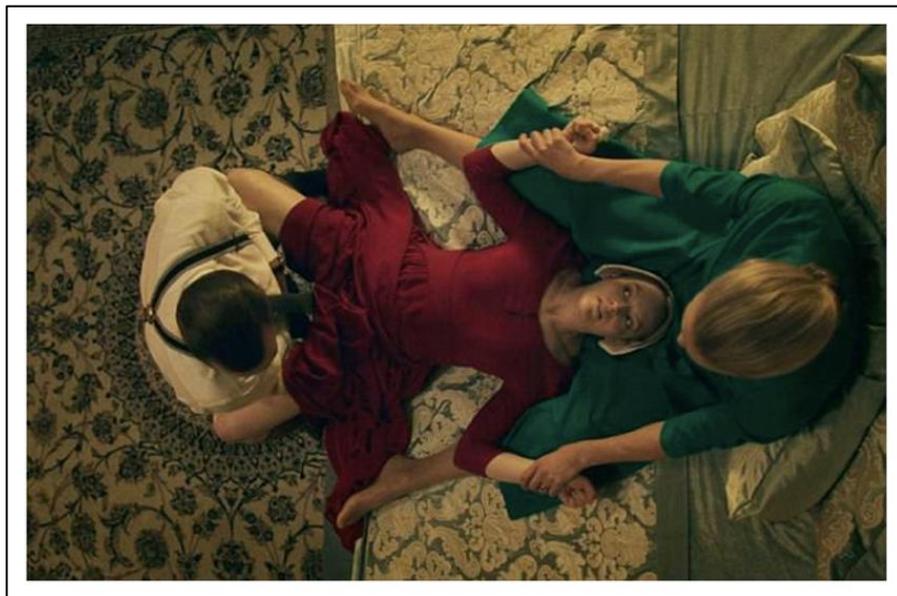


Figura 28 – O ritual do estupro.

Fonte: *The Handmaid's Tale* (2013), episódio 1, temporada 1. Acesso em: 25 de Abril de 2020.

A cena demonstra claramente o estupro como lugar de origem de Gilead como sociedade fundadora de uma nova ordem. Ficam evidentes as relações entre o que o seriado apresenta com o que Gilberto Freyre descreve sobre a origem do povo mestiço no Brasil colonial, que se dá no uso da mulher negra e da mulher indígena como “amantes” (possivelmente forçadas) dos homens brancos. Claramente, seria problemático encontrar amor recíproco nas relações entre brancos e escravas no tempo do Brasil escravocrata, pois a relação se dava entre homens brancos que buscavam escravas para que justamente fossem suas caseiras e amantes, como relata Gilberto Freyre em inúmeras passagens de *Casa Grande & Senzala*. Por exemplo, o autor explica o porquê da busca por africanos como escravos, que não somente trabalhariam nos latifúndios e nas minas, como também trabalhariam em casa: “Para o Brasil a importação de africanos fez-se atendendo-se a outras necessidades e interesses. À falta de mulheres brancas; às necessidades de técnicos de trabalhos de metal, ao surgirem as minas. Duas poderosas formas de seleção” (FREYRE, 2006, p. 389). Assim, Freyre deixa claro que a procura pelas negras era fator importante de seleção das escravas, como ele sugere: “Os

[negros] da Guiné, Cabo, Serra Leoa, maus escravos, porém, bonitos de corpo. Principalmente as mulheres. Daí serem as preferidas para os serviços domésticos” (p.384).

O que se passou no Brasil em termos de escravização, que para muitos teóricos como Souza (2019), passa pelo caminho do estupro e do uso do corpo da mulher negra e indígena para satisfação sexual do homem branco, parece se repetir na cena de *The Handmaid's Tale* no que tange à violência do corpo feminino como origem da vida e de uma nova sociedade. A estrutura que permite o abuso do corpo da aia como algo “legítimo” na série é justamente o apagamento da violência que acontece no corpo dessa mulher, uma vez que, por ser a origem da vida e a origem de uma nova civilização, essa violência não é percebida como tal. Há uma total omissão da culpa e da responsabilidade por parte do grupo dominante no que se refere a essas violências sexuais, de trabalho, e todas as demais violências em Gilead.

Em paralelo, Gilead é como um Brasil colonial que ecoa na sociedade racista contemporânea. Assim como na formação de Gilead, o estupro é o lugar de origem do Brasil, porque a formação do que hoje é visto como uma exótica mestiçagem típica da pele brasileira é, na verdade, fruto do estupro da índia e da negra. No caso brasileiro, tudo isso remete à tentativa constante de separar a opressão do povo negro e indígena dos brancos. Melhor dizendo, Maria Aparecida Silva Bento (2002) explica que o “resultado” do branqueamento da nação brasileira se daria a partir do desejo e inveja do negro, e não da opressão e violência do branco:

No Brasil, o branqueamento é freqüentemente considerado como um problema do negro que, descontente e desconfortável com sua condição de negro, procura identificar-se como branco, miscigenar-se com ele para diluir suas características raciais. [...] Na verdade, quando se estuda o branqueamento constata-se que foi um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, embora apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro (BENTO, 2002, p.25)

Tanto a aia quanto a mulher negra e indígena brasileira são objetos que ajudam na fundação da nova civilização. Essas mulheres encontrariam sua história e seu lugar na história sempre sob rasura, uma vez que o discurso dominante vai forçar a história brasileira a partir do que Bento (2002) chama de Mito da Democracia Racial. O que se entende é que, ao longo dos anos, a sociedade vai apagando as reais condições de estupro, violência e abuso contra os grupos oprimidos ao longo da história da sociedade brasileira, romantizando a dor e o abuso contra o outro como um elemento secundário (ou nem existente) na fundação da sociedade. Para a autora, no ato de explicar a mestiçagem brasileira via cruzamento de raças brancas e negras, indígenas no Brasil, Freyre e seu livro *Casa Grande & Senzala* acaba por romantizar o embranquecimento, que seria resultado de uma exótica relação entre raças. No

entanto, a autora explica o desserviço dessa tentativa da história brasileira, uma vez que essa forma de explicar a história do Brasil é, antes de tudo, uma forma de redenção do povo branco em relação a seus privilégios vindos da exploração humana:

Ao postular a conciliação entre as raças e suavizar o conflito, ele nega o preconceito e a discriminação, possibilitando a compreensão de que o "insucesso dos mestiços e negros" deve-se a eles próprios. Desta forma, ele fornece à elite branca os argumentos para se defender e continuar a usufruir dos seus privilégios raciais. Estes postulados constituem a essência do famigerado Mito (ou ideologia) da Democracia Racial Brasileira. Esse mito, ao longo da história do país, vem servindo ao triste papel de favorecer e legitimar a discriminação racial (BENTO, 2002, p. 37).

Em *The Handmaid's Tale*, essa nova civilização leva a aia a não possuir outro papel senão esse da sombra personificada da qual Mbembe (2018) falava sobre os escravos. Mas aqui, parece que além da sombra personificada, ela se torna a sombra da sombra personificada, pois ela, em si, não existe além de sombra da esposa, que também é uma sombra personificada. A ideia que se passa é a de que, na verdade, a aia há tempo não é um sujeito, e nem a esposa do comandante, que se faz também objeto na cena. Não há participação da esposa que não seja segurar o corpo da aia, fazer do corpo dela seu próprio corpo, de maneira estática e submissiva. Nesse ponto, então, a mulher esposa se torna um mero objeto esposa do homem do patriarcado, personalista e de poder inquestionável.

É importante também lembrar que qualquer atividade intelectual de qualquer mulher nessa sociedade é proibida, independente de sua classe social. Assim, nem as esposas, muito menos aias e marthas teriam o direito de ler ou escrever. O projeto em Gilead se dá de forma tão opressiva sobre o corpo feminino que ele tem por objetivo fazer com que nenhuma mulher que nasça em Gilead tenha o direito de aprender a ler e a escrever, pois a ela cabe somente a função reprodutiva e o cuidado da casa. Nesse sentido, a própria esposa, Serena Joy, como colocada na cena, se faz objeto de procriação. Mas como seu útero não funciona, pega-se outro, um útero qualquer, e coloca no lugar do útero de Serena Joy.

Quanto ao que tange à aia, o que existe dela é somente uma vagina, violentada tanto com a penetração do pênis invasivo do comandante quanto com a saída de um bebê que ela não consumou pela vontade, e que nem dela é ou será. Ela é, na verdade, uma vagina que não é dela, pois a vagina que está em seu corpo é propriedade da outra mulher que a faz como extensão corporal.

É nessas relações personalistas que se percebe como a narrativa *The Handmaid's Tale*, ao produzir a organização social de Gilead, faz dela uma sociedade patriarcal, violenta. Além disso, ela está devidamente organizada a partir da lógica de que, sendo nenhum outro

estado soberano nas terras de Gilead, suas próprias regras são fechadas a sete chaves para os estados exteriores. Assim, nenhum outro estado ou instituição poderia interferir em seus modos de fazer, assim como no Brasil escravocrata, que Souza (2019) explica como um estado em que o Senhor das terras era o soberano, e que suas regras eram soberanas, estado acima de tudo e de todos:

Patriarcalismo, para ele [Gilberto Freyre], tem a ver com o fato de que não existem limites à autoridade pessoal do senhor nas terras e escravos. Não existe justiça superior a ele, como em Portugal era o caso da justiça da Igreja, que decidia, em última instância, querelas seculares. Não existia também poder policial independente que lhe pudesse exigir cumprimentos de contrato, como no caso das dívidas impagáveis de que fala Freyre. Não existia ainda, por último, mas não menos importante, poder moral independente, posto que a capela era uma mera extensão da casa-grande (SOUZA, 2019, p. 54).

No entanto, é importante lembrar que o racismo estrutural, como explica Almeida, tem seus fundamentos organizados de maneira institucional: o poder está nas mãos daqueles que possuem o capital, e a manutenção desse poder depende dos modos do grupo dominante de “institucionalizar seus interesses, impondo a toda a sociedade regras, padrões de condutas e modos de racionalidade que tornem “normal” e “natural” o seu domínio (ALMEIDA, 2018, p. 33). Dito isso, por mais que Souza explique que a dominação por parte dos poderosos se dava de maneira patriarcal e dentro de sua casa, esse patriarcalismo do senhor é uma espécie de operacionalização de uma conduta institucional via racismo estrutural: só se pode haver essa conduta por parte dos senhores de engenho no Brasil porque essa conduta é normalizada, estruturada e organizada para que seja sempre a ordem vigente.

Assim, o Estado, comprometido a “civilizar os modos de matar” (MBEMBE, 2018, p. 33), consegue no discurso biológico uma cartela convincente de “objetivos racionais ao próprio ato de matar” (MBEMBE, 2018, p. 33). O estado brasileiro escravocrata e o estado de Gilead, mesmo em tempos diferentes, se constituem dos mesmos modos de matar e violentar, enlaçadas de maneira explícita com as políticas de morte de que fala Mbembe.

Portanto, *The Handmaid's Tale* acaba por servir como um ótimo exemplo de como a distopia, mais do que exagerar uma realidade, é diagnóstico próprio de uma realidade. No Brasil do regime escravocrata, o escravo negro, que era absolutamente fundamental para a economia por ser a mão-de-obra do senhor da Casa Grande, era chave importantíssima para a economia, de fato, acontecer. Mas dar poder a ele como tal, fazê-lo sujeito, é impensável para as relações do poder vigente na época, uma vez que estava inteiramente concentrado no senhor das terras. Portanto, o escravo brasileiro nunca seria colocado em primeiro plano na organização social do trabalho no Brasil escravocrata.

Na série, que ocorre em tempo futuro, parece que a história do Brasil escravocrata se repete: no caso das aias, sua capacidade reprodutiva é central no desenvolvimento da humanidade na economia, pois sem reprodução dos meios de reprodução – no caso, pessoas – não há economia. Porém, na narrativa, o fato de mulheres férteis serem “peças” importantes para a continuação da humanidade não é o suficiente para que elas ocupassem qualquer tipo de lugar de importância social. Ou seja, mesmo sendo talvez as peças mais importantes para a economia, tanto no Brasil da escravidão quanto em Gilead, o escravo e a aia não seriam nunca legitimados como figuras centrais na sociedade. Pelo contrário, para que se tenha domínio sobre seus corpos, é preciso que eles sejam reduzidos a coisas, peças-objeto, ferramentas para manter a máquina funcionando. Isso ocorre porque os papéis do escravo e o da aia na sociedade não são organizados por eles, mas sim organizados pelo detentor do poder soberano: no caso do Brasil colônia o senhor da Casa Grande, no caso de *The Handmaid's Tale*, o comandante da casa. Esses soberanos que possuem em suas mãos a ordem social e o poder sobre a sociedade decidem, como no biopoder, qual posição cada um desses escravos e aias devem ocupar. E, na sociedade de Gilead, os soberanos, como no necropoder, decidem quais serão levados à morte para as *colônias*, locais em que as mulheres são condenadas ao trabalho escravo até a corrosão de seus pulmões.

Isso mostra que o que está em jogo não é o sujeito fértil como herói da narrativa, o negro como herói da economia na escravidão. O que está em jogo é o indivíduo objetificado para que a ordem dominante continue a manter a máquina funcionando. O escravo, nas ordens dessa sociedade, é o objeto. A mulher fértil que não está no alto escalão daquela sociedade é objetificada, reduzida a um útero, coisificada, e também uma propriedade com a qual o dono pode fazer o que quiser. Um último argumento aqui é o próprio nome das aias. Como antes mencionado, uma aia tem seu nome mudado por meio da junção entre a preposição “of”, que significaria a preposição “de” em português e o nome próprio do comandante da casa. No caso da protagonista do seriado, Offred significa De Fred, para marcar aia como pertencedora de um comandante. A aia como propriedade de Fred demonstra o movimento necessário do biopoder para determinar a ordem de Gilead: tira-se a humanidade, tira-se a alma, torna coisa e portanto, propriedade. A aia perde, assim como o escravo, seu estatuto político, pelo que enuncia como o processo de coisificação do escravo:

Esse poder sobre a vida do outro assume a forma de comércio: a humanidade de uma pessoa é dissolvida até o ponto em que se torna possível dizer que a vida do escravo é propriedade de seu senhor. Dado que a vida do escravo é como uma “coisa”, possuída por outra pessoa, sua existência é a figura perfeita de uma sombra personificada (MBEMBE, 2018, p. 30).

Assim, a leitura do lugar da mulher em *The Handmaid's Tale* só poderia ser feita de maneira a compreender uma lógica em seu sofrimento quando se entende o biopoder que constitui Gilead. Essas relações de poder ecoam até hoje no contemporâneo brasileiro em forma de objetificação e violência contra a mulher, propriedade do homem. Um argumento que põe isso em evidência é a sistemática violência contra a mulher por parte de seus parceiros de vida: enquanto a vida do homem está em risco em sua vida cultural e social, a vida da mulher está em risco dentro de seu espaço privado, justamente por ser uma propriedade de uso privado do homem.

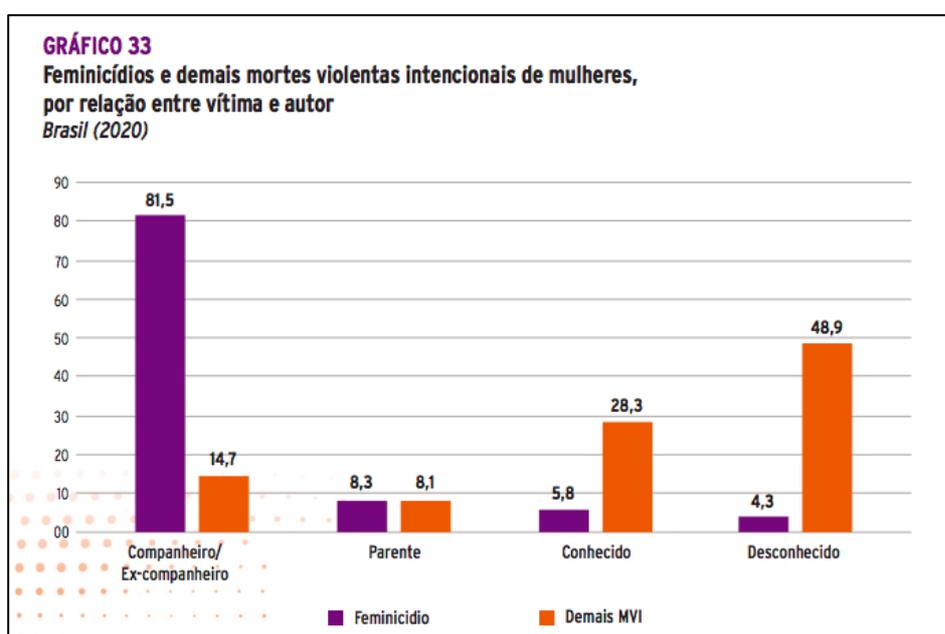


Figura 29 – Feminicídio e demais mortes violentas intencionais de mulheres, por relação entre vítima e autor.

Fonte: Fórum de Segurança Pública: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/infografico-2020-v5-1.pdf>. Último Acesso em: 15 de Jul de 2021.

Sua coisificação idêntica ao processo de desumanização do escravo seria a interpretação que possibilitaria entender a violência contra ela, a mudança de seu nome, seu estupro ritualizado, seu apagamento como mãe, a morte do sujeito mulher, que não renasce como outra mulher, mas vira sombra em forma de pessoa. Vira coisa em forma de corpo feminino, em forma de ventre, vira uma morte-em-vida.

6.3 *THE HANDMAID'S TALE* E O LUGAR DA MULHER NO BRASIL CRISTÃO

The Handmaid's Tale tem um cuidado em deixar claro que é interesse de Gilead, marcar os lugares possíveis para o feminino na sua sociedade para que se criem pessoas novamente. A série mostra que há quatro possibilidades para uma mulher em Gilead: esposa, aia (*handmaid*), empregada (*marthas*) e as *unwomen* (ou, no português, “*desmulheres*”), que trabalham nas colônias como escravas até o fim de seus dias. A série também trata de deixar claro que às mulheres não há lugar para o desejo sexual. Como punição por um crime em Gilead, Emily, uma das *handmaids*, teve seu clitóris cortado; as esposas da série dormem em quartos separados de seus maridos; os homens podem ir a bordéis, lugares distantes das cidades, para transarem com prostitutas e/ou levar mulheres coagidas para serem tratadas como prostitutas. Assemelha-se ao que Isabela Figueiredo explica sobre as diferenciações entre mulheres de todas as raças em Cadernos de memórias coloniais, em relação ao impulso sexual depravado das mulheres negras e à seriedade das mulheres brancas:

As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como os animais. A cona era larga. A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque a cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade; eram muito estreitas, portanto muito sérias, e convinham que umas soubessem isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais, sempre com sacrifício, pelo que a fornicção era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam à cona das pretas. As pretas não eram sérias, as pretas tinham a cona larga, as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada (FIGUEIREDO, 2018, p. 34-35).

A categoria de *unwoman* é pouco explorada na série, mas é interessante para explicar como é a construção ideológica da mulher em Gilead. Na palavra *unwoman* supõe-se o *woman*. Ou melhor: há que se ser primeiro uma *woman*, uma mulher, ter anatomicamente as características para que se enquadre no grupo, para que depois se torne uma *unwoman*, uma vez que suas características de mulher, nos padrões de Gilead, não lhe foram concedidas. A *unwoman* é aquela desprovida de decência para ser uma esposa, de fertilidade para ser uma *handmaid*, ou de habilidade doméstica para ser uma *martha*. Assim, essa mulher que não serve para nada é uma *desmulher*: entende-se que há um corpo feminino, mas que no imaginário de Gilead sobre o que é ser uma mulher, esse corpo não serve.

Essas categorias de mulheres foram criadas pelos homens de Gilead, que sacrificaram suas mulheres para um “bem maior”, que é a fertilidade e o mundo como era antes.

Os papéis da mulher acima citados devem ser seguidos à risca sob risco de punição, também definidas por homens. Nesse sentido, percebe-se como a categoria mulher em *The Handmaid's Tale* é formada pelo imaginário do homem sobre o que deve ser uma mulher.

Maria Rita Kehl (2016, p.44-46) debate sobre o lugar do feminino no imaginário coletivo e demonstra como a feminilidade é construída por homens de maneira a do discurso religioso (Adão e Eva) e ir para o discurso das ciências naturais, caraterísticos do Iluminismo. Há um grande jogo científico no Iluminismo que a autora explica, que tem como projeto e consequência a formulação de uma mulher cuja biologia expressa seu lugar social: “Roussel representava a mulher como o oposto complementar do homem, tendo seu comportamento emocional e moral determinado pela presença deste órgão misterioso, o útero, a partir do qual se definia também o lugar social da mulher: o lar, a maternidade” (KEHL, 2016, p. 46). Filósofos como Kant, Hegel e principalmente Rousseau com seu Contrato Social já sabiam que, para além de uma possível natureza biológica, a mulher seria uma construção social, mas sempre atrelavam suas construções sociais a partir de sua condição de portadora de útero: trata-se da educação para domá-la, docilizá-la, para que reprima seus primitivos desejos sexuais causados por sua condição biológica de ter filhos:

É do dever que se trata, não da inclinação natural das mulheres para educar os jovens. Mas, sendo este um dever de todas as mulheres, em todos os tempos, situa-os automaticamente fora da história e fora da cultura. Em Rousseau só existe uma mulher: esta mulher. Trata-se de aconselhar os pais sobre como educar sua jovem filha para ser uma Sofia, isto é, para ser Mulher (KEHL, 2016, p. 51).

Percebe-se que Kehl quer deixar claro que a posição da mulher na sociedade sai da história e da cultura: a tentativa é manter esse lugar da mulher como um lugar eterno, que atravessa tempo e espaço, de maneira que quem faz a história é o homem, quem tem o poder sobre a cultura é o homem, enquanto a mulher, eternizada no lugar de mãe e do lar, tem um papel mais próximo das ciências naturais do que das ciências humanas. Define-se, nessas condições, o papel útil da mulher: que é, e que deve sempre ser, fornecer homens à sociedade e cuidar desses homens. Quando se tem mulheres, sua função é ensiná-la rigidamente como ser uma mulher.

Vê-se o caráter utilitarista da mulher na sociedade. Há para ela uma função e uma posição de recurso para o homem. Federici (2017) explica que a mulher tem para o homem o mesmo caráter que a natureza, da qual se explora e utiliza recursos. Com base em suas pesquisas, que se refere a entender a caça às bruxas e localizá-la historicamente com a ascensão do capitalismo, a autora acredita que há uma relação entre a caça às bruxas e uma mudança de

paradigma, do religioso para o científico, que separou o humano como sujeito pensante e os elementos naturais como objetos, recursos a serem explorados pelo ser pensante. Em todo o complexo surgimento do iluminismo e de sua separação do homem como sujeito e natureza como recurso, Federici explica que a mulher acaba por ser enquadrada mais como objeto do que como sujeito, pois ela estaria mais para o lado do recurso natural do que para o sujeito da razão. Uma vez que o racionalismo científico foi tanto um condutor do progresso moderno como também foi responsável por uma grande alienação entre sujeito e recursos naturais, localizar a mulher e sua condição natural como parte da natureza seria uma das estratégias do iluminismo que acaba por culminar na objetificação da mulher e, na pesquisa de Federici, na demonização da mulher como bruxa a ser destruída, por estar no lado selvagem da natureza (FEDERICI, 2017, p. 366).

Além das amarrações entre homem e natureza realizadas pelo iluminismo, a autora reforça que um dos motivos para a objetificação do corpo feminino se dá também no lugar da mulher como mãe e esposa a partir da miscelânea capitalista e religiosa. O capital e a religião permitiram (e permitem ainda) tanto uma economia livre quanto uma sociedade moralmente regulada:

Também devemos considerar que o arcabouço intelectual que serviu de base à perseguição às bruxas não foi tirado diretamente das páginas do racionalismo filosófico. Pelo contrário, foi um fenômeno transitório, uma espécie de bricolagem ideológica que se desenvolveu sob a pressão da tarefa que precisava cumprir. Dentro dessa tendência, combinaram-se elementos tomados do mundo fantástico do cristianismo medieval, argumentos racionalistas e os modernos procedimentos burocráticos das cortes europeias, da mesma maneira que, na construção do nazismo, o culto à ciência e à tecnologia foi combinado com um cenário que pretendia restaurar um mundo mítico e arcaico de laços de sangue e lealdades pré-monetárias (FEDERICI, 2017, p. 367).

Federici (2017) também aponta para os interesses econômicos e políticos da elite europeia sobre a caça às bruxas:

Nem o racionalismo nem o mecanicismo foram, portanto, a causa imediata das perseguições, embora tenham contribuído para criar um mundo comprometido com a exploração da natureza. Mais importante o principal fator de incentivo à caça às bruxas foi o fato de que as elites europeias precisavam erradicar todo um modo de existência que no final da Baixa Idade Média ameaçava seu poder político e econômico. Quando essa tarefa foi cumprida por completo – no momento em que a disciplina social foi restaurada e a classe dominante consolidou sua hegemonia –, os julgamentos de bruxas cessaram. A crença na bruxaria pôde inclusive se tornar algo ridículo, desprezada como superstição e apagada rapidamente da memória (FEDERICI, 2017, p. 368).

No caso brasileiro, percebe-se como esse discurso mais uma vez se envolve com o problema do projeto da elite brasileira em manter-se no poder a partir de qualquer discurso que lhe convenha. No Brasil, as elites brasileiras são marcadas primeiro pela manutenção de seu poder econômico e segundo por fazer isso a qualquer custo, autorizando que discursos extremistas e fascistas sejam explorados pelas instituições religiosas e governamentais para que, no fim do dia, pobres humildes continuem pobres humildes e ricos continuem ricos. Especialmente no Brasil, o discurso conservador, principalmente no que tange ao corpo da mulher, está cada vez mais presente nas cadeiras das altas administrações do estado. No Brasil, a constituição do governo de Bolsonaro é parecida com a constituição do governo em Gilead. Assim como em *The Handmaid's Tale*, todos os ministérios do governo brasileiro são governados por ministros homens, exceto a ministra que cuida especificamente da mulher, da família e dos direitos humanos. A ministra Damares Alves, do ministério da mulher, da família e dos direitos humanos é tão parecida com Tia Lydia que há inúmeros memes na internet revelando suas semelhanças.

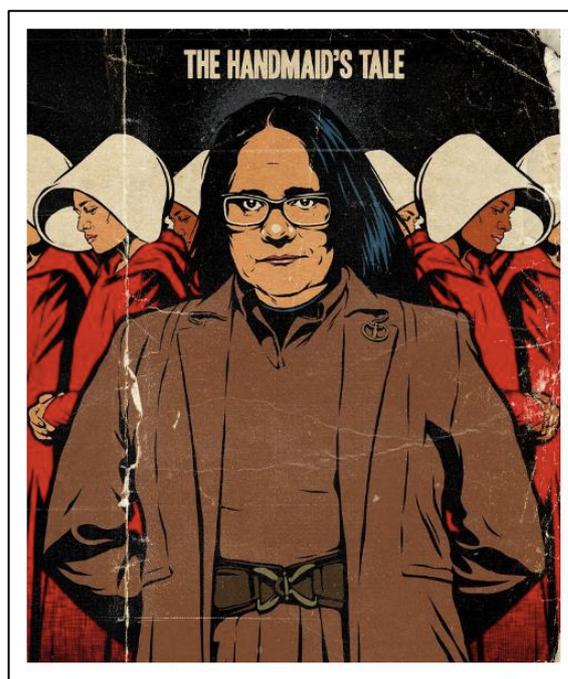


Figura 30 – Meme relacionando ministra Damares Alves a Tia Lydia, de *The Handmaid's Tale*.

Fonte: Disponível em: <https://escrevalolaescreva.blogspot.com/2019/01/a-ultima-da-boba-da-corte.html>. Acesso em: 17 de Jul de 2021.

Damares Alves é a segunda ministra mais popular do governo atual e isso se dá, em boa parte, pelas suas declarações altamente conservadoras, que marcam como o lugar da mulher “de bem” é sempre aquele próximo àqueles do mundo colonial. Isso significa que, para

Damares Alves, o lugar de uma mulher seria aquele de submissão ao homem, submissão aos princípios de deus, (no caso da ministra os princípios de deus seriam exclusivamente dos da igreja evangélica) e os princípios da boa conduta tradicional, por assim dizer. Vê-se, por exemplo, sua fala quanto ao lugar do feminismo:

“Mas eu sou uma feminista. O problema é o que é o feminismo? Essas mulheres loucas na rua gritando, com bandeiras, peladas e quebrando tudo? O que eu questiono é a forma que elas lutam por igualdade”, disse. Eu desafio vocês a pedir a uma feminista mostrar quantas mulheres ela levou para casa e protegeu da violência, quantas de fato ajudou? Só gritar hoje será o suficiente? Depende do que você entende por feminismo. Se lutar pelo direito das mulheres é ser feminista, eu sou. Se lutar para que todas tenham oportunidade e dignidade, eu sou”¹¹²

Percebe-se que seu discurso não tem como foco qualquer pauta feminista. A ministra parece menos interessada em falar sobre o feminismo e muito mais interessada em marcar que feminismo só poderia ser um feminismo bom se ele reforçasse os lugares das mulheres dignas e indignas. Ou seja, um feminismo bom seria o das mulheres que não “berram e ficam peladas”. E o interessante é que seu discurso reducionista e sempre bem embalado, no sentido do espetáculo, trata sempre de apagar toda a luta por direitos humanos, igualdade de gênero, intersecção entre raça, classe e gênero, enfim pautas importantes para o mundo social, acadêmico, científico e político.

Claramente, sua ascensão como ministra não acontece à toa e também não repentinamente. Ela está como ministra, entre outros motivos, para agradar uma parcela da população eleitoral conservadora brasileira, que já pedia pela degradação e demonização dessas pautas. Esta população eleitoral faz parte de um grupo extenso de pessoas religiosas que atendem às demandas das igrejas brasileiras mais poderosas, que são as evangélicas¹¹³. Juntamente com o poder dessas igrejas vem o poder de seu discurso. Os discursos das igrejas evangélicas são amplamente conhecidos no país por sua relação fervorosa com a bíblia, que se

¹¹² Disponível em: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/eu-sou-uma-feminista-dispara-damares-alves>. Acesso em: 17 de Jul de 2021.

¹¹³ As igrejas evangélicas brasileiras são reconhecidas internacionalmente por serem um negócio extremamente lucrativo. Uma das frases da Revista Forbes de oito anos atrás, é: “se por um acaso você for um pastor evangélico, as suas chances de conseguir uma bolada divina é realmente muito alta hoje”. Na lista dos pastores mais ricos do país estão Edir Macedo e Valdemiro Santiago dois grandes nomes da Igreja Universal do Reino de Deus. Em seguida, está Malafaia, com Assembleia de Deus. Os valores de suas fortunas são exorbitantes já em 2013. Além disso, é importante ressaltar que, logo após a publicação da Revista Forbes, Malafaia abriu processo contra a Revista e prometeu que o repórter dessa matéria seria demitido. O link para a matéria da Revista Forbes está disponível em: <https://www.forbes.com/sites/andersonantunes/2013/01/17/the-richest-pastors-in-brazil/?sh=1e7f9b395b1e>. Acesso em: 14 de Jul de 2021. O link para a matéria com a resposta de Malafaia está disponível em: <http://economia.terra.com.br/pastor-malafaia-sobre-fortuna-vou-processar-a-forbes-nos-eua.7b58025f3e790410VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>. Acesso em: 14 de Jul de 2021.

dá contra pautas feministas que promovem a igualdade de gênero, respeito às questões de orientação sexual, à liberdade de expressão e ao aborto.

Um exemplo do embate promovido por parte das igrejas evangélicas e de seu conservadorismo foi a movimentação conservadora contra a visita de Judith Butler, autora seminal sobre questões de gênero e sobre o feminismo. Ao tratar em suas pesquisas dos gêneros como construção social e da problematização dos lugares impostos pelo conservadorismo às mulheres e aos homens, foi altamente hostilizada em protestos no Brasil em 2017, momento de tensão política no país. A filósofa contemporânea foi atacada pelas populações conservadoras, que a chamavam de bruxa, inclusive com bonecos de bruxas com seu rosto, que foi queimado durante as manifestações¹¹⁴.



Figura 31 – Manifestações contra Judith Butler no Brasil, em 2017.

Fonte: The Intercept Brasil. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/11/07/judith-butler-bruxa-manifestacoes-sao-paulo-ideologia-genero/>. Acesso em: 19 de Jul de 2021.

No que se relaciona ao discurso conservador no Brasil via igreja evangélica, é importante trazer aqui que Damares Alves não é nenhuma fachada de governo, ou uma *outsider*, como gostam de tratá-la. Ela trabalha no mundo parlamentar para a bancada evangélica desde o governo FHC, e é a fundadora da Anajure, a Associação de Juristas Evangélicos, que teve seu *lobby* ampliado no Governo Federal quando se tornou ministra. Vê-se, aqui, os valores pelos quais a associação se funda:

¹¹⁴ O jornal The Intercept Brasil fez uma matéria sobre o assunto. Disponível em: <https://theintercept.com/2017/11/07/judith-butler-bruxa-manifestacoes-sao-paulo-ideologia-genero/>. Acesso em: 19 de Jul de 2021.

A ANAJURE e seus associados subscrevem e afirmam, peremptoriamente, a seguinte declaração de princípios cristãos fundamentais: “Reconhecemos que o Senhor Jesus Cristo é a revelação de Deus, testemunhada em nossos corações pelo Espírito Santo de Deus. Reconhecemos que a Bíblia é a Palavra de Deus, divinamente inspirada, inerrante, infalível, verdadeira, sendo ela nossa única regra de fé e conduta. Por assim ser, como juristas evangélicos nos comprometemos a viver em santidade, buscando a irrepreensibilidade diante dos homens e das autoridades – eclesiásticas e seculares – que o Senhor estabeleceu sobre nós, estando, necessariamente, vinculados a uma igreja local e, por conseguinte, submisso a autoridade pastoral. Da mesma forma, como juristas evangélicos nos comprometemos a batalhar diligentemente pela fé que uma vez por todas foi dada aos santos, a fé cristã. Comprometemo-nos também a defender as liberdades civis fundamentais, em especial, a liberdade religiosa e de expressão e a amparar os vulneráveis e perseguidos da sociedade. Por fim, comprometemo-nos a desempenhar nosso serviço, como juristas evangélicos, de modo a glorificar ao Senhor Jesus, a edificar e auxiliar a Igreja e a proclamar os valores ínsitos à fé cristã no Brasil e no mundo.”¹¹⁵

ANAJURE é uma associação jurista que não possui a constituição como lei, somente a bíblia. A partir dessa declaração da ANAJURE, esclarece-se as intenções do projeto de conservadorismo no Brasil: as leis da propduzidas pelos legisladores evangélicos no Congresso Nacional, sob revisão da ANAJURE, tem sempre relação com as pautas evangélicas, uma vez que a única regra pela qual a lei é formada é a Bíblia. E agora, esse projeto toma um corpo enorme, pois não está somente no congresso nacional, está no poder executivo, sob o comando, no ministério da mulher, de Damares Alves.

Atrelar sua fala sempre moralizante e seus princípios bíblicos às aparições de Damares Alves ao lado de outros ministros, é possível entender a função imposta a ela no governo bolsonarista: executar a agenda conservadora que faz bem ao mercado financeiro. É importante lembrar, a título de exemplificação de como se faz uma boa relação entre a igreja e o neoliberalismo, que o ministério da mulher, família e direitos humanos foi o ministério responsável pelo Cadastro Nacional das Entidades Religiosas, que tem como objetivo o repasse de verbas públicas para igrejas evangélicas¹¹⁶, fora repasses de verbas públicas para programas sociais de igrejas evangélicas sem licitação¹¹⁷. O resultado é a destinação de 70% da verba direcionada a programas assistencialistas de igrejas evangélicas. O projeto de dominação religiosa neoliberal fica bem explícito: faz parte da agenda neoliberal apoiar as igrejas como

¹¹⁵ Disponível em: <https://anajure.org.br/missao-objetivos-e-declaracao-de-principios/>. Acesso em: 12 de Jul 2021.

¹¹⁶ Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/governo-cria-cadastro-para-repasse-a-entidade-religiosa/>. Acesso em 12 de Jul 2021.

¹¹⁷ Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/06/17/interna_politica,1277857/governo-federal-repassou-r-527-mil-para-igreja-evangelica-diz-cpi.shtml. Acesso em 19 de Jul de 2021.

aquelas que substituiriam o papel do estado em prover para as populações mais carentes, angariando assim mais eleitores e devotos¹¹⁸.

A agenda neoliberal por meio da qual a ministra Damares Alves traz benefícios às igrejas evangélicas é a agenda que pratica suas estratégias de dominação religiosa via projetos assistencialistas. A estratégia é fazer com que as responsabilidades de amparo e desenvolvimento social às classes menos abastadas brasileiras saiam das mãos dos governos e fiquem nas mãos da Igreja. Isso é perigoso porque, em contraposição aos governos de esquerda que tendem à aprovação de políticas públicas e de diversidade para geração de renda e promoção de autonomia dessas populações, a igreja prega o assistencialismo como forma de evangelização e conquista de fiéis à sua igreja. Outro caso para exemplificar essa estratégia de aliança entre o projeto de estado neoliberal e a igreja evangélica está nas eleições municipais do Rio de Janeiro de 2016, em que Marcelo Freixo e Flávio Bolsonaro debatem a respeito de políticas contra as drogas. A fala de Flávio Bolsonaro explica o projeto de transferência da responsabilidade do amparo aos usuários de drogas para a igreja Batista, no Rio de Janeiro:

Freixo, felizmente nossa concepção sobre isso é bastante diferente, [...] nós não temos que abrir mais portas para as drogas, ao contrário, eu sou o candidato que sou contrário à legalização das drogas. Certamente, a maconha, por exemplo, é a porta de entrada para várias outras drogas mais pesadas. Eu fico imaginando a bancada do PSOL na câmara dos vereadores qual vai ser o projeto deles, né. Levar a marcha da maconha pros 160 municípios do Rio de Janeiro. Vai criar o programa bolsa larica, por exemplo, para combater a fome das pessoas. [...] Na verdade esse assunto tem que ser levado a sério, Freixo. Eu defendo sim a parceria com entidades religiosas de todos os segmentos, como acontece por exemplo na Igreja Batista, eu sou Batista, acompanho de perto o projeto da Cristolândia, você que nos assiste tem oportunidade de conhecer, porque só por intermédio de pessoas fazendo esse trabalho voluntário, sério e levando dignidade e amor para essas pessoas é possível tirá-las das drogas.¹¹⁹

Vê-se nesse exemplo o projeto: a estratégia é realizar escárnio contra o partido PSOL, reduzindo suas ideias à marginalização das drogas. Quando atribui ao PSOL a marcaha da maconha e programa bolsa larica, percebe-se que o que Flávio Bolsonaro quer fazer é reduzir

¹¹⁸ Não é segredo que Bolsonaro se aproxima da bancada evangélica primeiro como forma de conseguir apoiadores do centro na eleição de Lira para presidente do Congresso, assim como também busca a manutenção de seu público eleitoral, presente principalmente nas igrejas evangélicas. Uma das provas da proximidade entre o governo Bolsonaro e as igrejas evangélicas é a viagem recente do vice-presidente Mourão à Angola, para intervir nas decisões da justiça angolana em fechar igrejas evangélicas brasileiras. Em resposta a essa visita de Mourão aprovada pelo presidente Bolsonaro e com objetivo de conseguir realizar uma reunião entre deputados evangélicos brasileiros e a Angola, o Presidente angolano afirmou que não se trata de uma questão política ou diplomática e sim de uma questão de justiça. Sobre o cadastro de igrejas para repasses do governo: Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/governo-cria-cadastro-para-repasse-a-entidade-religiosa/>. Acesso em 12 de Jul 2021. Sobre ida de vice-presidente à Angola: <https://veja.abril.com.br/blog/maquiavel/fala-de-mourao-sobre-crise-da-universal-gera-desconforto-em-angola/>. Acesso em 21 de Jul de 2021.

¹¹⁹ Esse debate ocorreu em 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1933085153414529>. Acesso em: 16 de Jul de 2021.

o partido PSOL a maconheiros, baderneiros. Ao mesmo tempo, atribui à igreja (ao amor do trabalho voluntariado) toda a carga de responsabilidade em relação à saúde pública, que deve ser do estado. As duas falas, a de Damares Alves e a de Flávio Bolsonaro, usam a mesma estratégia: “demoniza” a fala daqueles que não estão de acordo com o projeto religioso que quer crescer economicamente pelas vias do governo conservador e neoliberal. Eles fazem exatamente o papel de tia Lydia em *The Handmaid’s Tale*: estão ali para garantir a condução de um projeto neoliberal via fundamentalismo religioso.

Além da figura de Tia Lydia tão presente na ministra da mulher, da família e dos direitos humanos, as figuras de primeira-dama desse país também possuem semelhanças com as figuras das esposas de Gilead, que parecem figurar o papel da mulher perfeita aos olhos da sociedade moralista. Percebe-se, por exemplo, a tentativa da *Revista Veja* de promover a imagem da mais nova Primeira-dama no executivo. É importante falar que a matéria sobre Marcela Temer foi para os sites e revistas impressas no dia 18 de abril de 2016, um dia após a votação no Congresso Nacional do Impeachment de Dilma Rousseff. A leitura que se tem é que a nova figura feminina no poder Executivo seria a da esposa de Michel Temer, o quase presidente. Sua figura de acompanhante do homem no poder é clássica: há romantismo, suas roupas são recatadas, nos joelhos, suas ambições estão dentro da composição familiar tradicional. O mesmo acontece com Michele Bolsonaro, atual primeira-dama, cuja descrição não poderia ser mais assertiva do que a realizada por Debora Diniz:

Jair Bolsonaro é um pastor no poder. Um pastor evangélico em missão evangelizadora – ter permitido que a primeira dama falasse primeiro na posse é parte do jogo ideológico das normas de gênero que quer construir. Ali estava a mulher que cuida de crianças com deficiência, a samaritana fluente em Libras para evangelizar surdos na moral religiosa. Não é acaso que sua voz seja indecifrável para os ouvintes do mundo: ela é um acessório à ideologia de gênero instaurada – o governante macho, a caridosa esposa. Na ausência das continências sonhadas, o bravo homem se deliciava com o rebanho de machos em pose de flexão abdominal que o fez o primeiro presidente pastor deste país¹²⁰.

Esse é exatamente o mesmo papel conferido à Serena Joy, a esposa protagonista na série *The Handmaid’s Tale*: o requinte, a jardinagem e o trabalho para ajudar as mulheres e crianças da cidade a constituírem seu novo lar.

¹²⁰Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/Debora-Diniz/noticia/2019/01/quem-e-jair-bolsonaro.html>. Acesso em: 17 de Jul de 2021.



Figura 32– Imagem da matéria publicada pela Revista Veja sobre Marcela Temer um dia depois do Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff.

Fonte: Revista Veja (2016). Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 17 de Jul de 2021.

No caso de Marcela Temer e de Michele Bolsonaro, sua presença na sociedade, forçada pela mídia de grande porte, é a da volta da mulher no lugar em que os homens iluministas esperam dela, como Kehl atribui ao modelo de Rousseau como mulher ideal para o mundo moderno:

Do mesmo modo, a fragilidade, a doçura, a submissão ao homem são atitudes cultivadas pela educação das moças para que elas, a partir dessa posição, constituam os machos de que precisam para formar família, criar os filhos, garantir a espécie. As mulheres devem ser educadas para se tornar recatadas e resistentes ao sexo de modo a sustentar, com negaceio, a virilidade dos parceiros; frágeis e desprotegidas para mobilizar neles a força, a potência, o desejo de proteção; submissas e modestas para melhor governar a casa e a família (KEHL, 2017, p.53).

Nesse sentido, cabe trazer algumas considerações do que Federici fala sobre a bruxa e sobre a sexualidade feminina como argumento para a demonização. A autora acredita que a caça às bruxas seria um projeto que obedece a soberania masculina, no qual é necessário criar um lugar desprezível ocupado pela mulher para que se possa aniquilá-la, não somente como corpo, mas como constructo. A mulher sexualizada colocaria em perigo a soberania do homem sobre a mulher e a casa, como coloca a autora, em tom de ironia:

A paixão sexual destruíria não somente a autoridade dos homens sobre as mulheres [...] mas também a capacidade de um homem de governar a si mesmo, fazendo-o perder

essa preciosa cabeça onde a filosofia cartesiana situaria a fonte da razão. Por isso, uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e autocontrole. Para que as mulheres não arruinassem moralmente – ou, o que era mais importante, financeiramente – os homens, a sexualidade feminina tinha que ser exorcizada. Isso se alcançava por meio da tortura, da morte na fogueira, assim como pelos interrogatórios meticulosos a que as bruxas foram submetidas, e que eram uma mistura de exorcismo sexual e estupro psicológico (FEDERICI, 2017, p. 343).

Já Kehl demonstra procedimentos de repressão sexual e destruição do lugar da mulher como um sujeito pensante. A mulher deveria ser sempre docilizada para que os impulsos sexuais localizados em seu útero fossem sempre direcionados para o prazer da maternidade: “uma sexualidade que só estaria plenamente realizada com a maternidade. As intensidades do parto e dos prazeres do aleitamento seriam o coroamento da vida sexual das mulheres – e de sua autoestima também” (KEHL, 2016, p. 55).

Vê-se essa mesma construção no seriado *The Handmaid's Tale*. No seriado, os lugares de mulheres do lar, esposa recatada e também desprovida de desejos lascivos são os desejados. Lembra-se que o argumento para a emergência de Gilead é que o lugar da mulher como participativa no mercado de trabalho foi o que trouxe o mundo à ruína, uma vez que, ao não exercer seu papel “natural” de mãe e esposa, a mulher teria levado o mundo ao caos biológico. Pensa-se por exemplo no sexto episódio da série, na primeira temporada. O nome do episódio é *A Woman's Place*, ou *O lugar de uma mulher*, nome do livro escrito por Serena Joy, uma das esposas. Nesse livro, ela defende o “feminismo doméstico”, um tipo de feminismo em que a mulher poderia reinar sobre o lar, e deixar as demais tarefas pertinentes ao mundo para o homem. É com base nesse livro que Gilead monta sua organização social, para que a mulher esteja sempre nos lugares desejados para a “sociedade ideal aos olhos de deus”.

Com a tutela do discurso fundamentalista cristão, aceita-se a condição de submissão da mulher ao homem, em nome de deus, para que deus possa retribuir a sociedade com filhos. No entanto, não é somente no discurso religioso que Serena se sustenta. No sexto episódio da segunda temporada, a narrativa deixa o espectador conhecer mais de sua figura, enquanto Serena fala em um discurso numa universidade, em uma de suas aparições públicas para defender seu livro *A Woman's Place*:

Querem me calar, mas isso não vai mudar o que acontece no país. Vocês são mimados, privilegiados e vivem numa bolha acadêmica. Todos vocês! A taxa de nascimentos saudáveis caiu 61% nos últimos 12 meses. É exatamente nesse problema que precisamos nos concentrar agora. O futuro da humanidade depende do que fazemos

*hoje! Do que fazemos agora! Se a raça humana corre risco, todos vocês, especialmente mulheres, devem aceitar o seu destino biológico!*¹²¹

Enquanto os lugares de mãe, esposa, do lar e escrava são vistos como os únicos possíveis para a mulher em *The Handmaid's Tale*, o corpo de cidadãos de Gilead é praticamente formado por homens cujas funções são as mais diversas: militares, seguranças, trabalhadores de comércio, médicos, tudo como previsto para uma sociedade moderna. Todas as ocupações profissionais são exercidas por homens. Todas as meninas nascidas em Gilead estudavam em escolas destinadas às mulheres: aprendiam a tricotar e a ter modos para que se tornassem uma mulher nos moldes do país.

Há somente uma ocupação para a mulher que não está entre as já sabidas: esposa, *handmaid*, martha ou escrava nas *colônias*. A única ocupação profissional possível para uma mulher na sociedade de Gilead seria as chamadas tias no seriado, cuja figura mais emblemática é a de Tia Lydia. As tias são as únicas mulheres que possuem certo “poder”: elas disciplinam e regulamentam as condutas das aias, e sua tarefa é garantir a reprodução de bebês saudáveis para as famílias de Gilead. Nenhuma outra tia em *The Handmaid's Tale* tem sua presença tão forte quanto Tia Lydia, que parece ser a chefe das tias. Ela é quase onipresente quando se trata das aias, e é também a única mulher em toda Gilead que pode estar presente como representante da cúpula do governo, embora sempre submissa a todos os homens do governo e embora participe somente das questões relacionadas às aias e aos bebês. Em função da importância de seu trabalho em Gilead, as tias são as únicas mulheres no país que são autorizadas a ler.

Percebe-se, então, como esses lugares utópicos, que só poderiam gerar sofrimento à mulher por sua violência simbólica ou física, são sempre relacionados a um mundo estruturalmente pensado pelo homem. O que se fala sobre a feminilidade das mulheres, tanto em *The Handmaid's Tale* como no Brasil contemporâneo, é construído a partir de uma dominância discursiva masculina, que define os corpos que valem e para o que valem, a partir de seu próprio imaginário. Para tanto, é interessante perceber como Bourdieu explica a dominância masculina a partir das estruturas do campo, de maneira que o *habitus* que monta os comportamentos dos sujeitos é sempre impositivo e tem sempre como seu regulador, no caso do sexismo, as *doxas* masculinas:

Todo poder comporta uma dimensão simbólica: ele deve obter dos dominados uma forma de adesão que não repousa sobre a decisão deliberada de uma consciência

¹²¹ Do original: You want me to stay in silence but that is not gonna change what is happening in our country! You're spoiled, you're privileged and your living in an academic bubble! All of you! The rate of healthy births has dropped 61% in the last twelve months! That is exactly the problem we should focus on right now, the future of mankind depends on what we do today! On what we do now! If human race is in danger, every single one of you, especially women, need to embrace your biological destiny!

esclarecida, mas sobre a submissão imediata e pré-reflexiva de corpos socializados. Os dominados aplicam a todas as coisas do mundo e, em particular, às relações de poder nas quais eles estão enredados, às pessoas através das quais estas relações se realizam, portanto também a si mesmos, esquemas de pensamento impensados, os quais - sendo o produto da incorporação dessas relações de poder sob a forma transformada de um conjunto de pares de oposição (alto/baixo, grande/pequeno, etc.) funcionando como categorias de percepção - constroem estas relações de poder do ponto de vista próprio daqueles que aí afirmam sua dominação, fazendo-as parecer como naturais (BOURDIEU, 1995, p.142).

Esses lugares utópicos atribuídos à mulher dócil só poderiam gerar sofrimento à mulher por sua violência simbólica ou física e são sempre relacionados a um mundo estruturalmente pensado pelo homem. O que se fala sobre a feminilidade das mulheres, tanto em *The Handmaid's Tale* assim como no Brasil contemporâneo, é construído a partir de uma dominância discursiva masculina, como enuncia Bourdieu:

Se esta divisão [a do homem e da mulher] parece estar "na ordem das coisas", como se diz algumas vezes para falar daquilo que é normal, natural, a ponto de ser inevitável, é porque ela está presente, em estado objetivado, no mundo social e também, em estado incorporado, nos *habitus*, onde ela funciona como um princípio universal de visão e de divisão, como um sistema de categorias de percepção, de pensamento e de ação [...] É o acordo entre a conformação do ser e as formas do conhecer, entre as expectativas interiores e o curso exterior do mundo, que fundamenta a experiência dóxica. Excluindo todo questionamento herético, esta experiência é a forma mais absoluta do reconhecimento da legitimidade: ela apreende o mundo social e suas divisões arbitrárias, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, inelutáveis (BOURDIEU, 1995, p.137).

É importante também levar em consideração que, como já explicado antes, essas categorias do homem e da mulher são sempre organizadas da mesma forma que o racismo, de maneira a assegurar argumentos que sustentem, por exemplo, a dominação do discurso do branco em cima de um discurso sobre o negro, discurso esse que o branco estruturou. Na mesma linha, tem-se o sexismo, como também explica Bourdieu:

O sexismo é um essencialismo. Como o racismo, de etnia ou de classe, ele visa imputar diferenças sociais historicamente instituídas a uma natureza biológica funcionando como uma essência de onde se deduzem implacavelmente todos os atos da existência. E dentre todas as formas de essencialismo, ele é sem dúvida o mais difícil de se desenraizar. Com efeito, o trabalho visando transformar em natureza um produto arbitrário da história encontra neste caso um fundamento aparente nas aparências do corpo, ao mesmo tempo que nos efeitos bastante reais produzidos, nos corpos e nos cérebros, isto é, na realidade e nas representações da realidade, pelo trabalho milenar de socialização do biológico e de biologização do social que, invertendo a relação entre as causas e os efeitos, faz uma construção social naturalizada (os *habitus* diferentes produzidos pelas diferentes condições sociais socialmente construídas) aparecer como a justificação natural da representação arbitrária da natureza que está no princípio da realidade e da representação da realidade (BOURDIEU, 1995, p.146).

O discurso biológico é aquele que no seriado organizou socialmente as diferenças entre as mulheres em *The Handmaid's Tale* em relação aos homens, discursos esses que também estão presentes na sociedade brasileira. Além disso, se há como perceber que as mulheres “belas, recatadas e do lar” brasileiras possuem seus lugares de alto prestígio na sociedade contemporânea (mesmo sendo – ou justamente por serem – submetidas ao olhar masculino) assim como na série, há que se perceber as mesmas violências simbólicas e físicas, na série e no Brasil – no corpo feminino que não pertence a esses lugares sociais de prestígio. E também há que se perceber que essa violência sistêmica é pautada no sexismo, no racismo, sempre sob a tutela de um discurso biológico que definiria a quais lugares os corpos pertencem.

Como dito anteriormente, a aia seria reduzida a um útero. Nesse sentido, o útero se desgruda da mulher, e a mulher capaz de cuidar dessa criança seria a que teria as condições morais religiosas o suficiente para tal tarefa. É no argumento da redução da mulher a seu útero que se pode perceber a biologização engendrada em *The Handmaid's Tale*. Primeiro, há essa forma de separação do corpo e da vida política, que Agamben (2015) chama de “vida nua” e “formas de vida”. Para Agamben, uma vida nua seria a vida pela existência própria do viver. Seria a capacidade biológica do corpo de estar vivo, assim como em qualquer outro animal. Já a forma de vida seria o sujeito político, em seu corpo está sempre colado às suas formas de viver:

Define uma vida, - a vida humana – em que os modos singulares, atos e processos do viver nunca são simplesmente fatos, mas sempre e primeiramente possibilidade de vida, sempre e primeiramente potência. Comportamentos e formas do viver humano nunca são prescritos por uma vocação biológica específica nem atribuídos por uma necessidade qualquer [...] o homem é o único ser em cujo viver está sempre em jogo a felicidade, cuja vida é irremediável e dolorosamente destinada à felicidade. Porém, isso constitui imediatamente a forma-de-vida como vida política (AGAMBEN, 2015, p.13)

A partir das considerações de Agamben, a característica de sujeito está na vida política, na inserção do indivíduo na cultura. Já a vida nua é a do ser desprovido dessa humanidade. É como a relação entre sujeito e objeto explicada por Kilomba: os sujeitos podem definir suas realidades, estabelecer suas identidades e suas histórias, enquanto os objetos são aqueles cujas realidades são por outros definidas (KILOMBA, 2019, p. 28). No caso, para tornar-se sujeito, haveria que se escrever sua própria história.

Em *The Handmaid's Tale*, parece que a angústia está na objetificação da aia. Uma mulher, editora de livros, se torna um objeto de reprodução, por vezes estuprável a gosto do comandante, ou seja, seu corpo é completamente apropriado pela ordem vigente, e não há

como reivindicar sua subjetividade, porque ela não é vista como existente pelo discurso dominante.

Nesse sentido, volta-se à Federici: possivelmente, essa completa objetificação do corpo feminino se daria, no seriado, como se deu na caça às bruxas. No momento em que a ordem social é de recato e beleza a partir do imaginário do homem, qualquer mulher que estivesse fora desse padrão sofreria a alcunha de “inferior” ao que se atribui a uma mulher. E a sexualidade como parte do feminino faz parte dessa lista de atributos indesejáveis às esposas, às belas e recatadas. Federici, por exemplo, explica como a caça às bruxas tem seus fundamentos ancorados, entre outros elementos, na sexualidade feminina.

A caça às bruxas não só condenou a sexualidade feminina como fonte de todo mal, mas também representou o principal veículo para levar a cabo uma ampla reestruturação da vida sexual, que, ajustada à nova disciplina capitalista do trabalho, criminalizava qualquer atividade sexual que ameaçasse a procriação e a transmissão da propriedade dentro da família ou que diminuísse o tempo e a energia disponíveis para o trabalho. Os julgamentos por bruxaria fornecem uma lista informativa das formas de sexualidade que estavam proibidas, umas vez que eram “não produtivas”: a homossexualidade, o sexo entre jovens e velhos, o sexo entre pessoas de classes diferentes, coito anal, coito por trás (acreditava-se que levava a relações estéreis), a nudez e as danças (FEDERICI, 2017, p. 350).

Não coincidentemente, todos esses comportamentos eram condenáveis em Gilead assim como são considerados altamente questionáveis pelo conservadorismo brasileiro. Além de suas relações com os outros ministérios de maneira puramente condutora de projetos já estipulados pela agenda neoliberal do governo Bolsonaro, há que se pensar na forma com a qual Damares Alves se comporta frente a temas que já ganhavam visibilidade no Brasil. No que se refere aos direitos fundamentais das pessoas LGTBQIA+, a ministra já fez alertas na igreja em que é pastora a respeito da personagem Aurora, desenho animado Frozen, declarando:

A princesa do Frozen, a Aurora, ela vai voltar para acordar a Branca de Neve. O desenho Frozen eu assisti, é um desenho muito bonito, eu até cantei a música. “Livre estou, livre estou”. Por que ela termina sozinha no castelo de gelo? Porque ela é lésbica. Nada é por um acaso. Acreditem: gente, eles estão armados, articulados. O cão é muito bem articulado. E nós estamos alienados, aí agora a princesa do Frozen vai voltar para acordar a Bela Adormecida com um beijo gay. Isso aqui é muito grave, sabe porque, gente? Eu fui menina eu sonhei em ser princesa. Eu sonhei com meu príncipe encantado. A gente está abrindo uma brecha na cabecinha da menina de três anos pra sonhar com princesa. Isso aqui é indução! E sonhei com um príncipe, eu sonhei que ele vinha de cavalo! Com aquele cabelo loiro vindo assim no vento! De bota, cavalo branco! Meu marido chegou sem bota, cavalo e era careca! Mas eu sonhei com um príncipe! Nós estamos abrindo uma opção para a menina sonhar com princesa, vocês estão entendendo como isso aqui é sério?¹²²

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-wzXSK9F4GM>. Acesso em: 13 de Jul de 2021.

Além dessas declarações, a ministra Damares comemorou em meio a fundamentalistas e bandeira de Israel a sua posse do ministério da mulher, da família e dos direitos humanos, dizendo a frase: “atenção, atenção, é uma era nova no Brasil. Menino veste azul e menina veste rosa!”¹²³. Essa frase foi criticada como uma tentativa de incentivar a intolerância contra a diversidade de gênero no Brasil, agenda à qual a ministra se declara publicamente contra. Durante seu governo, inclusive, já entrou em polêmicas por não inserir famílias homoafetivas e outras formas familiares em programas nacionais de integração familiar no Brasil, focando somente em constituições conjugais, como é o caso do Programa Município Amigo da Família¹²⁴. Para terminar os exemplos a respeito das questões de gênero, Damares Alves afirma que só faz campanhas voltadas aos direitos de proteção a travestis porque é obrigada por lei, como na transcrição abaixo, de seu diálogo com o presidente Bolsonaro em sua conferência em vídeo:

- [Bolsonaro]: Você foi bastante agredida, vamos assim dizer, durante a semana, por você ter um projeto para profissionalizar travestis.

- [Damares Alves]: Travestis, é.

- [Bolsonaro] Deixa eu só falar uma coisinha aqui. O pessoal fala “ah, a Damares está com uma pauta aí diferente do presidente.” Olha, para nós, todo mundo é ser humano. Para todo mundo tem que ser assim. Ela recebe emendas impositivas de parlamentares. [...] Geralmente o pessoal de esquerda apresenta emendas impositivas para que o ministério da... do Direitos Humanos cumpra e ela tinha cumprido uma agenda LGBT como estava prevista na emenda. Nós temos que cumprir a lei. Então, a opção passou a ser sua. E você foi para o lado de profissionalizar travestis.

- [Damares Alves]: Travestis, na rua, se prostituindo e vítima de violência. Nós não vamos fazer marcha, nós não vamos fazer seminário, aquelas cartilhas, lembra?

- [Bolsonaro]: Lembro, minha nossa senhora.

- [Damares Alves]: Não! O que a gente vai fazer é proteger esse público que agora com Covid, presidente, estão passando fome, estão doentes. Então a gente vai dar cursos para esses travestis ingressarem no mercado de trabalho. E assim, ó: o edital que está aberto qualquer instituição pode ser habilitar para dar um curso para os travestis. Então, aqui gente: esse é o papel do nosso ministério. Proteger todos, esse é um país de todos. E o presidente fala que ninguém vai ficar para trás. Agora, o parlamentar coloca, eu sou obrigada por lei. Presidente, se eu não cumprir, não executar a emenda parlamentar, tem um parlamentar aqui, ela é impositiva, eu respondo por crime de responsabilidade, eu tenho que cumprir a emenda que o parlamentar manda para o ministério¹²⁵

¹²³ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml>. Acesso em: 14 de Jul de 2021.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/observatorio-nacional-da-familia/programa-municipio-amigo-da-familia-1>. Acesso em: 19 de Jul de 2021.

¹²⁵ Extrato da *Live* do presidente Bolsonaro com ministra Damares Alves, em 12 de Novembro de 2020. Nessa live, a ministra disse que a vacina não pode ser obrigatória porque “no Brasil, há uma coisa chamada Direitos Humanos”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akKgI-v05Kc>. Acesso em: 17 de Jul de 2021.

De acordo com esse extrato do diálogo entre a Damares Alves e o Bolsonaro, percebe-se as categorias de sujeitos para o conservadorismo: todo mundo é todo mundo e o governo é para todos. Porém, cuidar de travestis é imposição parlamentar. Só cuidariam de porque é imposto pela lei. E o cuidar significa qualifica-los à luz do capital. Nesse caso, pode-se fazer um paralelo entre as travestis e à categoria de *unwoman* de *The Handmaid's Tale*. Não são Marcelas Termers e nem Michelles Bolsonaros – não são esposas. Também não são aias e também não são tias. E não são marthas, porque estão na rua, como diz o governo. Assim, como não há categoria de mulheres travestis (o próprio governo chama travestis de “os travestis”), a elas só pode restar uma categoria de não-mulher, desmulher, uma vez que não serve a nada para esse governo contemporâneo. Percebe-se: Damares Alves é taxativa: “não iremos fazer marcha, não vamos fazer seminário, aquelas cartilhas, lembra?”; isso quer dizer que não há defesa, conscientização ou informação sobre e/ou para essas mulheres. Há somente trabalho e possibilidade de pararem de ser prostitutas, para saírem da rua.

Esse diálogo também mostra que, claramente, Damares não é a única pessoa a representar o governo atual que expressaria opiniões de intolerância em relação aos lugares ocupados pelas mulheres na sociedade. O próprio presidente, já na sua carreira como deputado federal, ganhou visibilidade por suas falas homofóbicas como, por exemplo, quando em entrevista na época que era deputado, Bolsonaro explicou que pais são espelhos dos filhos e que se um filho for homossexual isso se daria porque não foi tratado “na porrada”¹²⁶. Ele também é muito conhecido por suas falas misóginas, e ganhou muita visibilidade por suas falas agressivas contra a ministra Maria do Rosário, quando afirmou mais de uma vez que não estupraria a então deputada porque ela não merecia – no caso, esse merecimento seria em função de não ser bonita o suficiente para que ele a estupra-se¹²⁷. Tem-se como exemplo sua entrevista com o ator Elliot Page a respeito do suposto aumento de homossexuais a partir de argumentos vindos de suas fantasias:

Quando eu era jovem, falando em percentual, existiam poucos. Com o passar do tempo, com as liberalidades, a drogas, a mulher também trabalhando, aumentou-se bastante o número de homossexuais.¹²⁸

Nesse caso, faz-se um paralelo entre os discursos de Damares a respeito do feminismo “radical” e os discursos de Bolsonaro a respeito das mulheres trabalharem. Todas

¹²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QJNy08VoLZs>. Acesso em: 10 de Mai de 2021.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LD8-b4wvIjc>. Acesso em: 10 de Mai de 2021.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3pautVX231Y>. Acesso em: 13 de Mai de 2021.

essas manifestações públicas do políticos aqui citados estão embasadas no fundamentalismo que parece estar funcionando a pleno vapor no Brasil. E esses discursos estão em total concordância com a *doxa* conservadora, justamente a que se espera de governos como os de Bolsonaro. É importante lembrar que, como foi dito por Tiburi (2015), as repetições fazem a verdade na era dos esvaziamentos políticos. E, nesse sentido, as repetições mais frequentes e atuais, acabam recaindo sob o corpo feminino, justamente porque a liberdade tolhida nunca é a do corpo masculino, porque o corpo masculino é aquele que domina o discurso.

Numa política repressora de gênero, o corpo reprimido é sempre o da mulher. O prazer reprimido é sempre o da mulher, a função social reprimida é sempre a da mulher. A restrição do que fazer com seu próprio corpo sempre recai no corpo da mulher. E isso se dá justamente pela condição história com a qual organizam as narrativas a respeito do corpo da mulher. Pensa-se novamente no caso do seriado. Percebe-se que a exploração dos corpos é “justificada” politicamente via biopoder, quando se diminuem as mulheres por conta de suas liberdades sexuais, autonomia sobre o próprio corpo. Assim, cabe novamente transcrever a fala de Tia Lydia:

A praga da Infertilidade. [...] Com a queda da natalidade, a situação piorou. Pílula anticoncepcional, pílula do dia seguinte, assassinato de bebês! Só para fazerem orgias, terem Tinder. [...] Eram mulheres sujas. Eram vadias. Mas vocês são especiais.

No caso das aias, o discurso que justifica tratá-las como exceção é o pecado cometido pelos corpos, o que justifica a punição dessas mulheres por suas condutas sexuais. Mas, mais do que punir mulheres somente por sua libertação sexual, pune-se e impede-se também a libertação das mulheres organizadas via processos democráticos de direitos das mulheres. Tem-se na fala de Tia Lydia, por exemplo, a maldição da infertilidade como resultado da criação e uso de pílulas do dia seguinte, pílulas anticoncepcionais. Ou seja, tem-se a punição por uma relação divina que ataca, justamente, o direito da mulher, garantido por lei, de decidir sobre seu próprio corpo. Para que essa ordem mude, os direitos jurídicos precisam cair, restando somente os discursos que se resolvem politicamente via religião, via capitalismo, e outros discursos que auxiliam a instalação de um estado autoritário.

Um exemplo brasileiro é a constante culpabilização da vítima como a que leva o “pobre homem” a cometer estupros e violência contra a mulher. Nos discursos conservadores, a violência contra o corpo feminino está nele mesmo e não naquele que comete a violência. Como explica Federici, esse processo também é histórico:

A caça às bruxas foi uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade [...]. De um extremo ao outro da Europa Ocidental, à medida que a caça às bruxas avançava, aprovavam-se leis que castigavam as adúlteras com a morte e a prostituição era colocada na ilegalidade, assim como os nascimentos fora do casamento, ao passo que o infanticídio foi transformado em crime capital (FEDERICI, 2017, p. 334).

Essa violência sistematizada, como propõe Federici, é revisada e sempre atualizada no mundo contemporâneo e tem altos índices no Brasil. Por formas de violência simbólica e física, o Brasil parece ter uma incidência muito grande de discursos machistas que resultam na morte, no estupro e na violência dos corpos femininos enquanto as responsabilidades por essa violência acaba recaindo sobre a própria vítima. Alguns são os casos no Brasil, como o caso da mulher violentada numa boate, em que o culpado foi inocentado por “estupro culposo”, quando não teve a intensão de estuprar. O caso repercutiu na mídia não somente pela sentença, mas pelas imagens de violência simbólica presente nos discursos do advogado de defesa do réu, que insistia em colocar a culpa na vítima por sua “postura” e “vestimentas”¹²⁹.

Um dos casos mais emblemáticos do governo de Damares que se pode remeter ao discurso fundamentalista que pratica o poder sobre os corpos é o da menina que, ao ser estuprada por seu tio desde os 6 anos, acabou engravidando e teve problemas para conseguir realizar o aborto ao qual ela tinha direito por lei¹³⁰. Sobre o caso, uma das falas da ministra foi:

Eu concordo que nós temos que salvar as duas vidas sempre que possível. Eu discordo do procedimento do Doutor Olimpo no procedimento dessa menina de 10 anos da forma como ele fez. [...] A criança estava com quase seis meses. Os médicos do Espírito Santo não queriam fazer o aborto, eles estavam dispostos a fazer uma antecipação de parto. Mais duas semanas. [...] poderia ter sido feita uma cirurgia cesárea nessa menina, tirar a criança, colocar numa incubadora, se sobreviver, sobreviveu. Senão, teve uma morte digna. Mas como é que foi o aborto que ele fez? [...] o coração dessa criança para. Essa criança sentiu dor? A fetologia fala que o feto sente dor. E nesse caso era uma criança [...] E eu acredito que o que estava dentro da menina era uma criança, e que podia ter sobrevivido.¹³¹

¹²⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/11/03/caso-mariana-ferrer-ataques-a-blogueira-durante-julgamento-sobre-estupro-provocam-indignacao.ghtml>. Acesso em: 19 de Jul de 2021.

¹³⁰ Há indícios que a ministra Damares Alves tentou impedir o aborto da menina de 10 anos, que era frequentemente estuprada pelo tio. Há uma série de notícias sobre o caso. Sugere-se a notícia com informações sobre a apuração do caso. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/09/pgr-apura-se-ministra-damares-tentou-impedir-aborto-de-menina-de-10-anos-no-es.ghtml>. Acesso em: 11 de Jul de 2021.

¹³¹ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8866986/>. Acesso em 19 de Jul de 2021.

Percebe-se, nesse caso, como a vida do feto é mais importante do que todas as outras conjunturas: diante de suas crenças nos preceitos evangélicos, era mais fácil andar nas lacunas da lei para que se impedisse o procedimento garantido pela constituição. E a realidade se torna tão distópica que, nesse caso, atuar de acordo com o que é garantido pela constituição poderia resultar em linchamentos morais: no caso da menina, houve manifestações contra o aborto na frente do hospital, em que foi chamada de assassina¹³². Parece se tratar dos típicos casos extremos para os quais se atua como um estado de exceção: quando se tem um ministério que atua com base nos preceitos religiosos e não nos preceitos da lei, o que se tem é um estado de exceção sustentado pelo poder sobre os corpos.

O estado de exceção tem caráter político que extrapola os amparos jurídicos, por estar organizado num estado em que o jurídico não consegue se fazer coerente com a ordem desejada politicamente. Em outras palavras, Agamben (2004) explica que o estado de exceção se estabelece quando “as medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (AGAMBEN, 2004, p.12).

No estado de exceção, as normas pelas quais as democracias instituiriam os direitos humanos podem ser completamente destruídas quando se institui um inimigo dessas próprias instituições. No caso brasileiro, o que justifica uma apropriação do corpo da menina por parte do ministério da mulher seriam opiniões fundamentadas em preceitos religiosos. Assim, um direito constituído por lei se torna o próprio crime, retirando da mulher os poucos direitos que ela possui sobre seu corpo.

Além disso, ressalta-se que esse caso é, ainda, uma exceção que confirma a regra, de que, no fim do dia, nenhuma mulher, independente de sua classe, raça ou cor tem direito de legislar sobre seu próprio corpo. Assim, como em *The Handmaid's Tale*, o ventre da mulher parece mais um dispositivo do estado do que da mulher. A criminalização do aborto e o constante insucesso de fazer andar uma lei que o descriminalizar é uma grande constatação do quão conservador o país é, uma vez que há mais do que comprovações de que países em que o aborto é descriminalizado possuem menos problemas de saúde da mulher e mortes por aborto.

¹³² Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/sara-winter-organiza-atos-contra-gravida-de-10-anos-vitima-de-estupro/>. Acesso em: 17 de Jul de 2021.

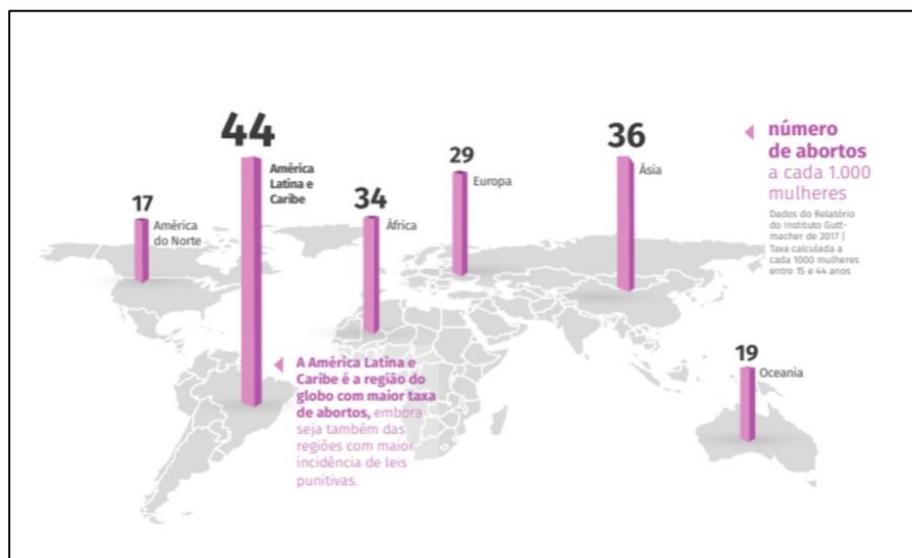


Figura 33 - Número de aborto a cada 1000 mulheres no mundo, por continente.

Fonte: Aborto: porque precisamos descriminalizar? Argumentos apresentados ao Supremo Tribunal Federal na Audiência Pública da ADPF 442 (03 e 06 de agosto de 2018). Disponível em: <https://anis.org.br/wp-content/uploads/2020/07/RELATORIO-ABORTO-PT.pdf>. Acesso em: 19 de Jul de 2021.

De acordo com o relatório produzido para defesa da descriminalização do aborto apresentado em 2018 para o Supremo Tribunal Federal, o aborto – que é criminalizado no Brasil – envolve mortes evitáveis, além de um insucesso gigante em diminuição de tentativas de aborto no país. O relatório revela que a lei penal não só impede os abortos de acontecerem como mata e deixa a saúde da mulher mais precária. As consequências desses abortos clandestinos são um aumento de gastos em internações na saúde pública e também um aumento de mortes por complicações do aborto. De acordo com o mesmo relatório, 50% das mulheres que tem um aborto acabam precisando de internação por complicações. Além disso, deve-se atentar às mulheres que morrem por complicações pós-aborto, no caso em que acaba por não buscar médicos para curetagens e outros procedimentos, por medo da punição¹³³. Nesse sentido, a criminalização acaba sendo mais nociva à saúde da mulher do que o próprio aborto, uma vez que procedimentos mais seguros poderiam ser usados para que se impedisse complicações em decorrência do fato. A criminalização é uma pauta da biopolítica, em que a vida e corpo da mulher estão ambos condicionados aos interesses conservadores do estado. As leis de criminalização de aborto acabam por dar somente duas alternativas às mulheres: ou terem seu filho ou serem deixadas à mercê sob o risco de serem punidas ou morrerem diante de suas escolhas. E, nesse sentido, não há escolhas a respeito de sua vida e corpo, pois esses dois estão

¹³³ Disponível em: <https://anis.org.br/wp-content/uploads/2020/07/RELATORIO-ABORTO-PT.pdf>. Acesso em: 19 de Jul de 2021.

sob tutela do estado. Em alguns episódios de *The Handmaid's Tale*, por exemplo, percebe-se que Serena Joy possui ideias para escrever um artigo que defenderia a ideia da fertilidade como um recurso nacional e a reprodução como imperativo moral, com base nos preceitos religiosos que guiam a dinâmica social, uma vez que procedimentos morais e reguladores da sociedade em Gilead seriam todos de acordo com os ensinamentos bíblicos. Assim, a barbárie estaria justificada por dois postulados morais: a fertilidade da mulher é patrimônio do Estado e a reprodução deve ter como base os imperativos morais religiosos.

O caso brasileiro é semelhante: não há a possibilidade da mulher decidir sobre seu corpo, pois a proibição do aborto como um todo é um ato que vê a mulher como vida nua. Ressalta-se que as tentativas do senado de emplacar leis que obrigam mulheres vítimas de estupro a manterem a gestação, sob a desculpa de que o Estado arcaria com as “obrigações” econômicas das crianças, a partir do pagamento de um salário mínimo¹³⁴. Medidas como essa são cada vez mais frequentes no país, fortalecendo o argumento de que a mulher é vista pelos grupos conservadores (muito presentes nos poderes legislativos e agora presentes também no poder executivo) como vida nua, de maneira que não possuem o direito por suas formas de vida. Além disso, há que se ressaltar que esses problemas sociais, como o aborto aqui debatido, tem consequências mais negativas ainda na mulher negra. O artigo Vulnerabilidade racial e barreiras individuais de mulheres em busca do primeiro atendimento pós-aborto (GOES e col., 2020), demonstra como as desigualdades de gênero, raça e classe acabam por serem determinantes na forma de acesso à saúde, restringindo principalmente a população negra ao acesso de bens e serviços básicos. Por mais que o SUS tente garantir acesso à saúde para todos – como sistema público de saúde em risco de privatização¹³⁵ – às mulheres pretas ainda são impostas outras barreiras:

As mulheres pretas deste estudo foram as que mais apontaram não ter dinheiro de transporte, o que se constituiu na segunda mais importante barreira individual de acesso à atenção. Embora menos escolarizadas, elas relataram com mais frequência ter trabalho e renda própria do que as pardas e as brancas, o que poderia parecer um paradoxo. No entanto, isso pode se dever à maior precarização do trabalho profissional de mulheres pretas, com maior proporção delas trabalhando como autônomas ou sem carteira profissional, provavelmente como trabalhadoras domésticas (GOES e col., 2020, p.9)

¹³⁴ Disponível em: <https://catarinas.info/pl-no-senado-quer-retirar-direitos-das-mulheres-e-dar-direitos-a-estuprador/>. Acesso em: 20 de Jul de 2021.

¹³⁵

Além do transporte, o que mais foi apontado no estudo foi o medo das mulheres pretas de serem maltratadas no ato do atendimento diante do medo da criminalização. No que se refere às mulheres pretas que buscam atendimento pós-aborto nos hospitais, Goes e col. (2020) afirmam que a discriminação é recorrente, e se reflete em forma de “[...] tratamento não digno, julgamento moral e constrangimentos que são revertidos em práticas violentas no momento do atendimento destas mulheres. Ao que parece, isso é redobrado pelo racismo institucional” (GOES e col. 2020, p. 9).

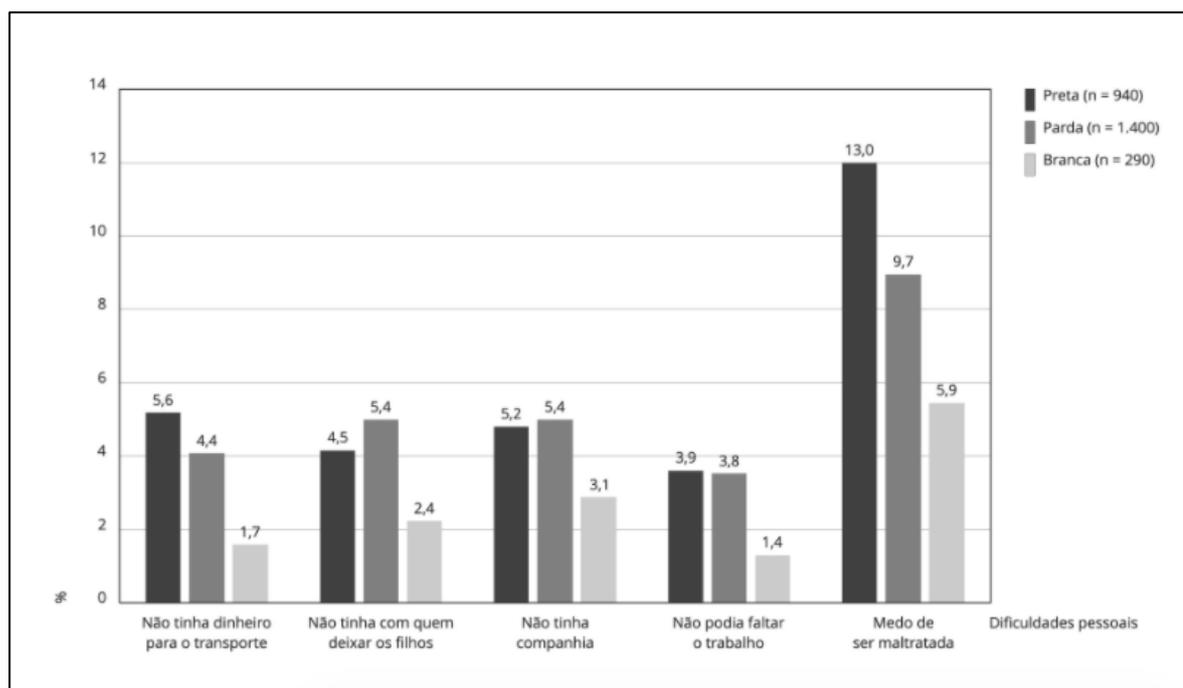


Figura 34 – Barreiras individuais na busca de cuidado para o primeiro atendimento de mulheres em situação de abortamento segundo raça/cor.

Fonte: GOES e col (2020). Disponível em: <http://cadernos.ensp.fiocruz.br/static//arquivo/1678-4464-csp-36-s1-e00189618.pdf>. Acesso em: 25 de Jun de 2021.

O medo do tratamento e do julgamento por parte da mulher negra não vem sem história. Ele está institucionalizado no racismo estrutural, que encara o corpo negro como uma ameaça muito maior do que o corpo branco. Djamilia Ribeiro (2019) comenta as razões sobre esse medo em função de um sistema organizado para confundir negritude com crime.

Sabemos que hoje dois em cada três presos no Brasil são negros. Sabemos também que o tráfico lidera as tipificações para o encarceramento: 26% dos homens estão presos por tráfico, chegando a 62% no caso das mulheres. Também vale destacar que em quinze anos a prisão de mulheres aumentou 567,4%. Segundo o relatório “MulheresSemPrisão: enfrentando a (in)visibilidade das mulheres submetidas à justiça criminal”, desenvolvido pelo Instituto Terra, Trabalho e Cidadania (ITTC), 68% das encarceradas são negras, a maioria é mãe não possui antecedentes criminais e tem dificuldade de acesso a empregos formais (RIBEIRO, 2019, p.47-48).

Não seria surpresa que em um estado em que a criminalização é sempre maior quando se trata da negritude, o medo de ser também criminalizada pelo aborto, espontâneo ou induzido, fosse também da mulher negra em processo de abortamento. Nesse sentido, cabe sempre lembrar que quando se trata do corpo feminino, entre eles ainda há a intersecção raça, em que o corpo feminino negro é ainda mais violentado:

Mulheres brancas são discriminadas por serem mulheres, mas privilegiadas estruturalmente por serem brancas. O mesmo ocorre com homens brancos homossexuais, que são discriminados pela orientação sexual, mas, racialmente falando, fazem parte do grupo hegemônico. Isso de forma alguma exclui as opressões que sofrem, mas o localizam socialmente no lugar da branquitude (RIBEIRO, 2019, p.47-48).

É nesse sentido que se pensa nas violências institucionalizadas que tomam sempre a mulher como alvo e o corpo que vai sofrer essas violências. É importante ressaltar que, como dito anteriormente, tanto no livro como no seriado, sempre que há uma voz narrativa para guiar a história, essa voz é de June (Offred). No livro, a história é contada a partir de seus escritos achados em Gilead, enquanto no seriado a história é contada pelo que vai acontecendo com a personagem em tempo real. A impressão que fica seria a de que a história da *handmaid* vem de sua voz, parecido com o que Grada Kilomba explica no seu processo de ter que escrever como caminho para tornar-se, de objeto, sujeito, sendo essa passagem “o que marca a escrita como um ato político” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Mesmo quando esse trabalho faz uma comparação entre Gilead como esse espaço de objetificação da mulher em todas as suas formas e o mesmo processo presente no Brasil no que se relaciona com os lugares do feminino, é preciso sempre apontar para aquilo que não está presente nas comparações, que é o fato de a personagem, no seriado, colocada como escrava sexual, ser uma atriz branca, enquanto os processos mais perversos contra o corpo feminino acontecem em maior grau com o corpo feminino negro. A discriminação é dada de maneira histórica no corpo da mulher negra, e no Brasil isso se dá desde a escravidão sexual institucionalizada no Brasil, de maneira a ecoar a objetificação do corpo negro feminino até a contemporaneidade a ver pelo número de casos de feminicídio, discriminação e estupros.

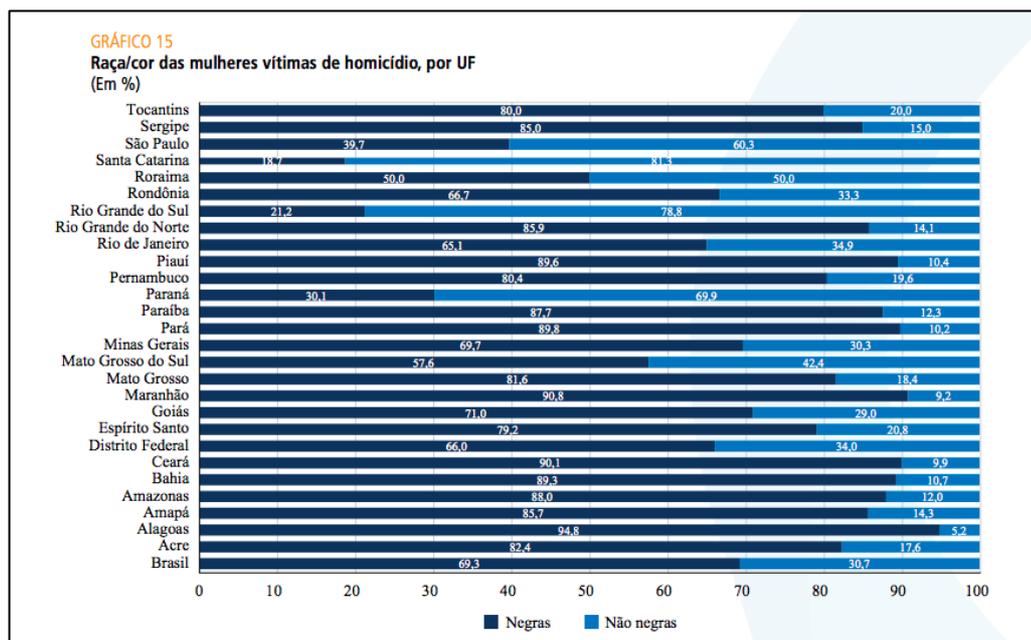


Figura 35 - Vítimas de homicídio e feminicídio em 2020 no Brasil, separados entre mulheres negras e mulheres não negras (2020).

Fonte: Atlas da violência do Fórum de Segurança Pública (2020). Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/08/atlas-da-violencia-2020.pdf>. Acesso em: 20 de Jul de 2021.

Isso se torna um elemento complexo quando se faz uma análise que tenta comparar as imagens do seriado e a realidade brasileira no que tange ao sexismo e à exploração dos corpos, que majoritariamente recai sobre o corpo negro. Nesse ponto, há que se levantar o questionamento: diante de todas as narrativas distópicas e não distópicas presentes no universo cinematográfico mais comercial que é o hollywoodiano, talvez nenhuma que documentasse a escravidão sexual de maneira sistemática e institucionalizada usando como protagonistas mulheres brancas. Talvez o motivo seja o fato que, como é falado no oitavo episódio da terceira temporada do seriado, algumas mulheres-esposas, majoritariamente brancas, não quisessem ter filhos de cor. É interessante que a questão racial só tenha sido abordado nesse episódio da série¹³⁶. A cena acontece brevemente: duas tias comandada por Tia Lydia, estão decidindo a respeito da distribuição das aias para as famílias. Tia Lydia explica que as personalidades das aias devem ser compatíveis com o ambiente, para que de fato as fecundações aconteçam. E assim, no momento em que uma das tias propõe uma aia para um casal, Tia Lydia recusa a proposta, uma vez que esse casal não quer uma aia negra.

¹³⁶ Como dito anteriormente, esse trabalho Analisa elementos das três primeiras temporadas. A quarta temporada ainda está sendo exibida e, por isso, foi decidido que ela não estaria presente no corpo de análise. No entanto, deixa-se aqui a questão racial em aberto, porque existe a possibilidade da raça ser tema do seriado ao longo das próximas temporadas.

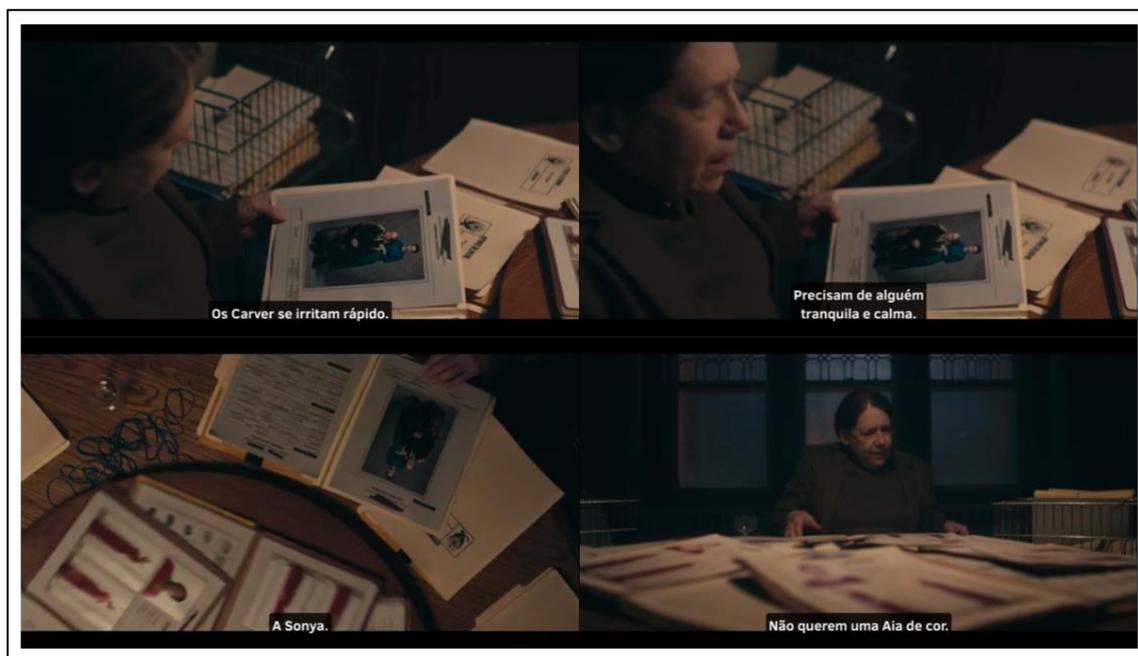


Figura 36 – Cena em que tia Lydia fala sobre a aia “de cor”, que seria incompatível para uma das famílias.

Fonte: *The Handmaid's Tale*, Episódio 8, Temporada 3 (2020). Disponível em: GloboPlay, 2021. Acesso em: 10 de Mai de 2021.

Assim, essa pesquisa está sempre colada no paradoxo: a classe média possui um discurso de ódio engendrado socialmente, e ela é também a consumidora das tecnologias que difundem, especificamente, as narrativas aqui postas como objetos de estudos. Como se explica a audiência dessas séries por parte dessa mesma classe que se faz representada como opressora nos seriados? Como será possível esse sucesso, se ele estaria nas mãos justamente do consumidor cujo comportamento sintomático é aquele que se vê na série? Talvez o fato de se ter escolhido, nos Estados Unidos, uma mulher branca para ser escrava nas condições assustadoras de Gilead tenha a ver com essa incapacidade da mulher branca de se enxergar como opressora da mulher negra, justamente porque mulheres brancas, que acreditam na sororidade (uma forma de conexão e igualdade entre todas as mulheres), caem na armadilha de desconsiderar as interseções de raça entre os femininos. Ou, talvez, seja um esquecimento da mulher negra, da mesma forma que feministas esqueceram das violências que afetam as mulheres negras. De qualquer maneira, independente da intensão, questiona-se o fato de que a imagem da mulher branca se torne mais forte em estar nesse lugar. Talvez as espectadoras brancas não se identificariam com uma mulher negra.

Assim, Kilomba nos adverte: “Feministas negras, portanto, falam de uma falsa universalidade, pois mulheres são definidas em referência a uma noção branca de mulheridade

[...]. Nesse falso universalismo, a realidade , e as preocupações e reivindicações de mulheres negras tornam-se específicas e ilegítimas, enquanto as experiências de mulheres brancas prevalecem como universais, adequadas e legítimas”. (KILOMBA, 2019, p. 102).

Nesse sentido, pensa-se que a presença de uma mulher branca como protagonista de um relato violento, agressivo e opressor sob o corpo escravo que não é negro pode ser visto de amplas maneiras. A maneira com a qual se prefere pensar, de maneira otimista, é que, propositalmente ou não, esse corpo branco foi colocado em um lugar que sempre foi forçado ao corpo negro de maneira que talvez assim haja de fato identificação com o horror e medo diante da narrativa. Também, novamente de forma proposital ou não, a presença dessa mulher branca como escrava sexual poderia promover uma provocação ao feminismo que resiste ainda ao entendimento das dores das mulheres negras, que são base para a história mais violenta do país que os discursos contemporâneos políticos teimam em apagar.

7 O BRASIL DISTÓPICO: HÁ LUGAR PARA PENSAR RUPTURAS?

Enfrenta-se um momento em que políticas neoliberais e conservadoras parecem ser uma tendência, tendo o Brasil como um forte representante. Vê-se aqui as distopias como ficções que narram o político contemporâneo, e toma-se o Brasil como um objeto de comparação com as distopias *Black Mirror* e *The Handmaid's Tale*.

As narrativas foram produzidas em um momento do chamado capitalismo tardio em que parece que não há mais uma preocupação em censurar produtos culturais que teriam como conteúdo a própria crítica ao espetáculo. *The Handmaid's Tale* e *Black Mirror* são, por excelência, objetos culturais que falam explicitamente sobre governos autoritários e sobre o perigo do progresso científico neoliberal. É importante reforçar que os dois seriados foram apresentados para o público via *streaming* que, mesmo sendo um serviço mundial e gigantesco, ainda não era, em 2013 (quando *Black Mirror* foi lançado), um serviço tão abrangente como é agora, ou pelo menos não tão abrangente quanto a televisão em nenhum lugar do mundo. No entanto, as audiências crescentes dos dois seriados abriram os olhos de grandes distribuidoras mundiais, de maneira que hoje *The Handmaid's Tale* é distribuída pela MGM e *Black Mirror* foi comprada da BBC pela Netflix, hoje já é a maior empresa de streaming do mundo. Isso significa que essas produções foram iniciadas por meios não tão grandes quanto a televisão, e foram apropriadas pelos grandes conglomerados de distribuição. É um movimento importante quando se pensa sobre uma narrativa que, em comparação com a televisão teria uma abrangência bem menor, hoje é absorvida pela empresa televisiva e cinematográfica, as mesmas que antes pareciam ter uma grande peneira quanto ao que era apresentado para suas audiências.

Nesse sentido, por mais que as narrativas hollywoodianas poderiam estar a serviço do totalitarismo no século passado, há espaços para outras narrativas audiovisuais, mesmo que depois elas acabem sendo abarcadas pelo capital. Mesmo sabendo que o capital abarca tudo, há que se pensar que as fronteiras da representatividade, do simbólico, foram expandidas. Melhor dizendo, sabe-se que o capitalismo é uma grande máquina de apropriação: “na sua fase mais extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios” (AGAMBEN, 2007, p.76). Mas o capitalismo se apropriar das rupturas e dessas profanações só demonstra que há rupturas e comportamentos profanatórios a serem realizados, e que são constantemente realizados. Assim, quando o capitalismo infla com novas narrativas (e que infle até explodir), ele infla com narrativas feitas por aqueles que viram um furo, que geraram profanações. É difícil dizer se as

intenções dos produtores de *Black Mirror* e de *The Handmaid's Tale* era produzir narrativas subversivas, transgressoras, de resistência. Há que se perceber que, de maneira alguma, a produção cultural é a mesma do final do século XX. Há mais espaço para visibilidades e representatividades de vários assuntos e causas.

No que se refere às utopias e às distopias, argumenta-se que ambas são narrativas de seus tempos. A utopia funcionou muito bem para documentar os anseios por mundos melhores, bem como a imaginação popular a partir das novas formas de vida. Ao ser associada ao socialismo utópico, percebe-se seu potencial revolucionário e político, uma vez que fazer uma utopia parece mesmo uma forma de fazer política. O livro *Utopia* é como um exercício da política, das buscas por ideais, soluções para aquilo que a política presente não consegue resolver. Como narrativa criativa, traz consigo o potencial de inventar mundos novos, aspirações novas de vida coletiva.

O problema é que a utopia como narrativa, como gênero narrativo mesmo, serve muito bem ao capital. Faz-se aqui um paralelo com o que Benjamin fala sobre o potencial do cinema como obra de arte inteiramente voltada para a exibição. As características do cinema – suas formas de produzir, a quantidade de mão-de-obra necessária, e também sua própria característica de poder ser exibidas quantas vezes fosse e onde fosse – fazem dele uma ferramenta potente para o uso coletivo e para a classe trabalhadora. Benjamin viu no cinema um aparato interessante para que se produzissem narrativas sobre a classe trabalhadora justamente porque a produção cinematográfica poderia estar nas mãos dos proletários. O problema do cinema é que está nas mãos daqueles que podem pagar por ele, e assim suas narrativas estariam à mercê do capital:

Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado (BENJAMIN, 2012, p. 200).

No paralelo aqui entre o que Benjamin diz sobre o cinema e o que foi estudado sobre a utopia, percebe-se como as narrativas utópicas possuíram o mesmo potencial para a emergência de um mundo do proletariado, dada sua influência para o socialismo utópico, que também serviu de base para o socialismo científico. No entanto, a utopia funciona muito bem para os quadrinhos de super-heróis e para toda essa gama gigantesca de filmes de heróis comerciais, como o Homem-aranha, Batman, os Vingadores e outros: é nesses filmes que as aspirações por um mundo melhor são feitas a partir dessa grande indústria que “mobiliza um

poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas [...] tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema” (BENJAMIN, 2012, p. 200).

Já sobre as distopias, também entende-se que elas parecem, assim como as utopias, serem documentos de seu tempo, mas num sentido muito mais fatal e de diagnóstico das consequências do totalitarismo neoliberal. Enquanto as utopias pareceriam aspirações para futuros melhores, as distopias percebem que ou essas utopias não se concretizaram (no caso das utopias socialistas) ou se concretizaram da pior maneira possível, que foi a emergência e o sucesso do fascismo via capital neoliberal.

A partir do que foi estudado nas seções 4 e 5, percebe-se as semelhanças entre as distopias audiovisuais e o contemporâneo brasileiro, principalmente no que tange à ascensão do discurso fascista no Brasil, suportado pelo projeto neoliberal.

Em *Black Mirror*, percebe-se como o projeto de “limpeza racial” é perigosamente presente na contemporaneidade brasileira. Assim como no episódio *Men Against Fire*, há uma constante marcação de diferenças sociais e de raça pautadas por um discurso eugenista e discriminatório, inferiorizando o povo negro em nome da conservação de um poder econômico vindo de uma histórica exploração no caso do Brasil. Além disso, o episódio *White Bear*, de *Black Mirror*, também se assemelha a como o poder das classes mais altas no país estão sendo conservados a partir da espetacularização da política e “estetização” de um golpe contra os processos democráticos brasileiros. Destaca-se os espetáculos do caso do ex- Presidente Lula vilanizado midiaticamente, bem como criação do herói nacional Sérgio Moro, fatores que contribuíram significativamente para o Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff. No episódio *The Waldo Moment* vê-se uma proximidade com o sistemático esvaziamento político que culmina tanto no fracasso da democracia liberal como também na ascensão de um discurso fascista patrocinado pelo dinheiro neoliberal, permitindo discursos de ódio e medo de ascenderem até o topo do poder executivo brasileiro. Além disso, percebe-se a espetacularização do discurso de ódio e da difusão das *fake news* como força impulsionadora de votos para o atual presidente.

No caso de *The Handmaid's Tale*, há semelhanças também perigosas com o Brasil, no que se refere à proximidade com a objetificação do corpo feminino, muito semelhante ao Brasil da escravização do corpo negro e que ainda ecoa na sociedade contemporânea em forma de racismo institucional e sexismo. Além disso, o seriado se assemelha ao Brasil porque essa objetificação do corpo feminino é pautada no fundamentalismo religioso, o que se percebe no caso brasileiro a partir das atuais organizações do poder legislativo e executivo dos governos

federais. É representativo que todos os ministros brasileiros sejam ou militares, ou neoliberais ou evangélicos (importante reforçar que os ministros evangélicos são especificamente os da justiça, da educação e da mulher, família e direitos humanos – todos os outros são militares ou neoliberais). As consequências disso tudo são a manutenção impositiva da mulher em lugares de objetificação, que resultam em violências simbólicas e físicas, como foram os casos debatidos sobre o aborto, a violência e o estupro das mulheres, além de leis que restringem a todo tempo a subjetividade dos corpos.

Essa miscelânea fundamentalista e neoliberal presente no governo brasileiro, que se vendeu e elegeu como a única saída para o povo, só poderia produzir uma narrativa distópica a respeito do presente e do futuro do país. Assim, a população se divide em duas: uma parcela ainda aprova o presidente apesar de suas medidas governamentais que não auxiliam a população, enquanto outra parcela se vê paralisada diante dos índices de emprego caindo e miséria crescendo. Por isso, somente distopias poderiam dar conta do momento político atual, em que há uma grande bizarrice no Brasil em que os fatos parecem completamente descolados com a realidade e ainda sim são a realidade.

Nesse sentido, parece que há potencial político nas duas formas de narrar: a utopia tem como potencial político imaginar novas formas de ver. E a distopia tem como potencial político documentar, denunciar o que pode acontecer quando se retira do sujeito a possibilidade de imaginar. Retirar a possibilidade do sujeito de imaginar é tirar sua possibilidade de criar. E criar é condição humana subjetiva: sem a invenção e sem a possibilidade de falar sobre si, o sujeito é objeto (KILOMBA, 2019).

Assim, percebe-se que as distopias, e agora especificamente falando das utopias e distopias hollywoodianas, possuem um potencial interessante no documento do agora. As ficções utópicas de hoje conseguem marcar um mundo feliz porque se utilizam dos recursos utilizados pelo conservadorismo e pelo fascismo: há uma vilanização de seus inimigos, a salvação dos oprimidos e um mascaramento das engrenas políticas, uma vez que o mocinho não precisa de nenhuma instância para salvar o mundo. Já nas ficções distópicas, o que parece haver é a documentação mesma da opressão. Os personagens que estão expostos na narrativa são aqueles diante da opressão. Em *Black Mirror*, por exemplo, fala-se daqueles que sofrem diante dos extremos do capital e do espetáculo, enquanto *The Handmaid's Tale* tem como protagonista a aia, que é quem mais sofre no corpo as sequelas do fundamentalismo religioso.

Se for possível retomar o que Kilomba fala sobre o objeto e o sujeito, e levando em consideração que sujeito é aquele que pode contar sua própria história, falar de si, as distopias aqui não poderiam estar fazendo desses oprimidos, sujeitos? Não seria justamente a

documentação da opressão por parte daquele que está diante da opressão um investimento crítico? Parece, então, que é justamente na distopia, onde há a presença do obscurantismo da contemporaneidade, que é possível enxergar as marcas dos corpos apagados.

Retomando os pensamentos sobre a psicanálise, o protagonista das distopias seria esse sujeito que está de frente com sua castração. Ele sente sua castração diante desse Grande Outro, que nas distopias estaria no lugar dos discursos totalitários. No caso de *Black Mirror*, por exemplo, o Grande Outro poderia ser a tecnologia e o espetáculo atravessando de maneira angustiante todos os sujeitos barrados por essas tecnologias. Em *The Handmaid's Tale* os discursos fundamentalistas estariam ocupando o lugar desse Grande Outro, que podia todas as liberdades das mulheres. No Brasil, torna-se clara a tentativa de apagamento e silenciamento das disputas de classe, raça e gênero. No entanto, se os sujeitos das narrativas são barrados, ou melhor, se o agente que dispara seus discursos são o do sujeito barrado, como no matema de Lacan, eles estariam no discurso da histórica, que seria o discurso do qual há a possibilidade da produção de um saber. Então, parece que, mais do que na utopia, é na distopia que há chances de se saber sobre aqueles que não ocupam os lugares de poder. É nesse sentido que existe a possibilidade de pensar novos saberes a partir das distopias. De fato, as lutas de classe, raça e gênero se tornam ainda mais presentes em função das constantes tentativas de apagamento. Da mesma forma que o discurso fundamentalista vai provocando a angústia, há formas do sujeito fazer algo com essa angústia, uma vez que o sujeito está falando de suas dores.

No caso dos discursos totalitários das distopias e no Brasil distópico, suas presenças só confirmam um alargamento dos moldes do capital no que tange à representatividade e visibilidade das histórias daqueles que são política e socialmente oprimidos. Sem perceber, o capital acaba dando uma visibilidade, mesmo que comercial, às causas que a política fascista contemporânea está tentando apagar, justamente porque diante do capital, todos são consumidores.

Há que se pensar, também, que mesmo as narrativas aqui apresentadas possuem formas de ilustrar não exatamente uma lógica para fora do totalitarismo, mas uma lógica apesar do totalitarismo. Em *Black Mirror*, no episódio *Nosedive*, primeiro episódio da terceira temporada, há também indícios de resistência contra a tecnologia vigente. A tecnologia pela qual se constroem os laços sociais nesse episódio é um aplicativo semelhante ao uber, em que se pode avaliar todo tipo de relação por meio de estrelas, de zero a cinco. É por meio das pontuações médias das pessoas que elas podem conseguir financiamentos, possibilidade de entrar em algum lugar ou manter-se no emprego, por exemplo. Nesse aplicativo, as notas são dadas pelas relações interpessoais como também a partir de fotos postadas no aplicativo. Para conseguir

ascensão social, a protagonista tenta ir a um casamento que lhe geraria muitos contatos influentes. Nesse meio tempo, todo seu destino vai levando-a ao caminho contrário, que é o da impopularidade.



Figura 37– Sequência final de Nosedive, de Black Mirror.

Fonte: *Black Mirror* (2016), episódio 13, temporada 2. Acesso em: 24 de Abril de 2021.

Mas aqui, o que se torna pertinente é o fim do episódio: em meio aos insucessos e à constante decadência da personagem, ela acaba percebendo que pode ser mais livre para pensar e sentir o que vem de si mesma, pois consegue ser sujeito para fora das redes sociais. Nas cenas finais, em que vai presa, a protagonista troca xingamentos com um outro sujeito detido. É nesse momento em que os dois aparecem de maneira sorridente, como se fosse o momento possível para realmente se viver. Há nesse episódio uma espécie de escolha que resiste às ditas totalidades da tecnologia e do capitalismo, de maneira que se demonstra que há possibilidade de existir e resistir para além daquilo que é colocado violentamente como ordem social.

Em *The Handmaid's Tale*, mais especificamente no final da última temporada, a aia, protagonista do show, decide fugir com um neném recém-nascido, e percebe que só consegue fazer isso a partir das Marthas, que, uma por uma, vão guiando a aia pela mata até o túnel onde conseguiria fugir.



Figura 38 – Cenas em sequência da fuga da aia, em *The Handmaid's Tale*.

Fonte: *The Handmaid's Tale* (2018), episódio 13, temporada 2. Acesso em: 20 de Abril de 2021.

Há, nesse momento da trama, uma resistência, que se dá na coletividade das Marthas, na possibilidade de se unirem como um coletivo, demonstrando os caminhos possíveis da resistir. Em cada uma das cenas, que aqui pode ser vista em sequência, há uma Martha que guia a aia, seja presencialmente, seja por meio do piscar de luzes para guia-la para o caminho de fuga. Pode-se remeter aos vagalumes de Didi-hubermann como sinônimo dessa resistência coletiva:

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

Não há como não ver nesses seriados os pequenos movimentos de resistência, que talvez sejam “pequenizados” diante da grandeza da opressão. Assim como no Brasil, deve-se fortemente considerar que, mesmo diante de um contexto desfavorável para as lutas sociais, nunca se teve tanta resistência por parte da sociedade. Há mais do que nunca movimentos de visibilidade LGBTQIA+, movimentos que reivindicam os direitos das mulheres de em relação a seu corpo, há muitos movimentos a favor dos direitos indígenas, manifestações contra políticas de desmatamento. E também há resistência contra o apagamento dos avanços das

polícias públicas de gênero e raça, que são conquistas importantes para a história das minorias sociais.

Para tanto, é importante lembrar das considerações de Schwarcz a respeito da resistência contra o autoritarismo brasileiro. Uma vez que direitos foram conquistados, a luta diante dos momentos autoritários é fazer memória e manter vivos esses direitos:

Direitos conquistados nunca foram direitos dados, e os novos tempos pedem, de todos nós, vigilância, atitude cidadã e muita esperança também. A sociedade civil tem dado mostras de que sabe se organizar e lutar por seus direitos. As mulheres não vão voltar para o fogão, os negros e negras que completaram o ensino superior e hoje se encontram em lugares de liderança não recuarão de suas posições, a população LGBTQ vai continuar a andar de braço dado pelas ruas, os indígenas lutarão e farão valer seus direitos às terras hoje invadidas, líderes de religiões de matriz mulçumana e afro-brasileira cultuarão seus deuses abertamente (SCHWARCZ, 2019, p.237).

A tarefa política da distopia, por fim, é de diagnóstico do mundo autoritário e de suas incoerências: o conservadorismo, a violência contra os corpos e o capital soberano. Aprende-se sobre o inimigo para que se escolham as ferramentas para resistir a ele, pois diante desse cenário angustiante, há possibilidades de construir um saber. Para Didi-hubermann (2011), o caminho é olhar para os outros povos, as outras formas de vida que estão há anos em opressão, mas que suas visibilidades políticas vivem às margens: “povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 155). Tomara que haja espaço na população brasileira para a lição dos povos há muito oprimidos, uma vez que, em seu teatro de democracia e esvaziamento político, a opressão historicamente vivida pelas minorias chegou à população que achou que nunca sofreria a distopia de um discurso opressor.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. A potência do pensamento. In: **A potência do pensamento**. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Estado de exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Meios sem fim**: notas sobre política. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, S.L. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BACZKO, B. Utopía. In: **Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas**. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

BARTHES, R. **Inéditos, vol. 4**: política. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELTRÃO, K.; NOVELLINO, M.S. **Alfabetização por raça e sexo no Brasil**: evolução no período 1940-200. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2002.

BENJAMIN, W. **O capitalismo como religião**. Trad. Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTES, I. Os batalhadores da cultura. [S.I:s.n.], 7 de novembro de 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/os-batalhadores-da-cultura/>. Acesso em: 01 de Jul de 2021.

BENTES, I (2007). O devir estético do capitalismo cognitivo. In: ENCONTRO DA COMPÓS, XVI, Curitiba.

BENTO, M.A.S. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, M.A.S.; CARONE, I. (org). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 25-58.

BERRIEL, C. E. O. Utopie, dystopie at histoire. In: **Morus, Utopia e Renascimento**. Campinas, n.3, 2006, p. 95-100. Disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/148>. Acesso em: 16 de Setembro de 2019.

BOURDIEU, P. A dominação masculina. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2 p.133-184, 1995.

BUCK-MORSS, S. **Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. **Mundo de sonho e catástrofe**: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos. Trad. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CANCLINI, N.G. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Trad. Maurício Santana Dias. 8. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

CAPARELLI, S. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

CARELLI, R.L. (org.) **Black Mirror, direito e sociedade**: estudos a partir da série televisiva. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 60, n. spe1, p. 7-12, July 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 Mar. 2020.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003.

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2011.

DUNKER, C. Espelho, espelho nosso.[S.I:s.n.], 2017. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniaio/espelho-espelho-nosso/>. Acesso em: 19 de Jun de 2021.

_____. Os 4 discursos de Lacan. Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FAPE8-L8orE>. Acesso em: 16 de Mar de 2021.

ENGELS, F. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. E-book digitalizado eBooks Brasil, 1999.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRO, M. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, I. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1979-1979). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhe. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**: volume 1. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GALTON, F. **Inquiries into human faculty and its development**. E-book: Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/11562/11562-h/11562-h.htm>. Acesso em: 15 de Mai de 2020.

GRENFELL, M. **Pierre Bourdieu**: conceitos fundamentais. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2018.

GONZALEZ, L. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa... Diáspora Africana: Filhos da África, 2018.

HALL, S. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HILÁRIO, L. C. Teria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**. Florianópolis, v.18, n.2, p. 201 – 215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 20 Mar 2020.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007.

JULIANO, D. B. R. **Telenovelas brasileiras**: narrativas alegóricas da indústria cultural. 241 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões.** São Paulo: Boitempo, 2009.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LACAN, J. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise, 1960 – 1970.** Trad. Ary Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MATTOS, S.A.S. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política.** 2. ed. Petrópolis: vozes, 2002.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte.** Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MORUS, T. **Utopia.** Trad. Luís de Andrade. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PEREIRA, J.B.B. **Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio em São Paulo.** São Paulo: Pioneira Editora, 1967.

PELBART, P.P. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade moderna.** São Paulo: Iluminuras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura do século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINHEIRO-MACHADO, R. From hope to hate: the rise of conservative subjectivity in Brazil. **Journal of Ethnographic Theory**, v.10 n.1, 2020, p.21-31.

RIBEIRO, D. **Pequeno manual antirracista.** São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

RÜSCHE, A. Atwood e de quanto o real ultrapassa a ficção. **Suplemento De Pernambuco**, (142), 2017, 12 - 17. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_142_web.pdf. Acesso em: 17 de Mai 2020.

SAFATLE, V. **Só mais um esforço.** São Paulo: Três Estrelas, 2017.

SCHWARCZ, L. M. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUZA, J. **A elite do atraso.** Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

TIBURI, M. **Como conversar com um fascista.** 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural.** Trad. Marcio Serelle; Mário F.I. Viggiano. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. Utopia and science fiction. **Science Fiction Studies**. Indiana, v.5, n.3, p. 203 – 214, 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4239198?seq=1>

Acesso em: 20 Abr 2020.

ŽIŽEK, S. **Lacriame rerum**: ensaios sobre o cinema moderno. Trad. Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.