FLAVIA DE PAIVA BRITES MARTINS

*Fantasia de Guerra e Paz no Pós-Guerra Fria
de Jornada nas Estrelas: Nova Geração*

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Sociologia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Sociologia.

Área de Concentração:
Sociologia da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Paulo
Roberto Arruda de Menezes

São Paulo
2014

*Ao meu amor que me acompanhou por esse caminho.
Aos meus pais que me ensinaram os primeiros passos.*

Agradecimentos

É comum se pensar no trabalho acadêmico como um trabalho solitário, mas não estamos nunca sós. Trabalhamos com textos legados por outros que antes de nós seguiram os caminhos do questionamento e da pesquisa, fruto do trabalho e dedicação de outros tantos pesquisadores. Discutimos nossa pesquisa com professores e com outros alunos que nos leem e questionam, de forma que cada dissertação é o resultado de um complexo diálogo, mesmo quando boa parte dessa conversa se dá de uma forma que é solitária na aparência, quando sentados a sós frente a um computador.

Seria impossível, chegando os últimos dias deste longo diálogo com tantas outras vozes, refazer o seu percurso completo e lembrar todos seus detalhes, mas gostaria de agradecer a algumas das pessoas que através de seu questionamento e sugestões me instaram a escrever melhor em resposta a essa atenção prestada.

Agradeço ao meu orientador, professor Paulo Menezes, que sempre insistiu na melhora da precisão de meus argumentos, na organização clara do meu texto: ele foi o meu principal interlocutor nessa jornada, lançando sempre mais desafios e me obrigando a dar o melhor de mim. À minha querida amiga e colega Carla Bernarva, que acompanhou todos os meus dilemas muito de perto, sempre estendendo uma mão amiga nas horas de entrave e um café com conversas nas horas de desespero. Quero também agradecer aos colegas orientandos do professor Menezes, Anderson Trevisan, Jefferson Guedes, Lilian Victorino, Michele Nori Peruso, Natalia Bonaldi, Paulo Scarpa e Túlio Rossi, que leram, criticaram e sugeriram bastante. Agradecimentos especiais ao Alexandro Henrique Paixão, e meu amigo Guilherme “show”, dois dos primeiros corajosos amigos a lerem meus devaneios, comentarem e fazerem sugestões.

Sou muito grata pelas contribuições dos professores Alice Fátima Martins e Alfredo Suppia que compuseram minha banca de qualificação. Sendo especialistas em ficção científica, eles me fizeram sentir “menos E.T.”, além de me ajudarem a aprofundar a discussão da área. Suas valiosas contribuições e encorajamentos me fizeram pensar muito e de formas diferentes do que eu havia pensado até então.

Agradeço também muitíssimo especialmente à professora Maria Helena Augusto, que tanto cobrou de mim e de meus colegas coerência e boa amarração do texto. Aproveito para agradecer ao conjunto dos alunos da professora Maria Helena na

disciplina Análise de Projeto, os alunos Adriana Naomi Leite, Anouch Kurkdjian, Benno Alves, Diego Tavares dos Santos, Guilherme Costa, Henrique Milanello, Hugo Neri, Ivonne Cáceres Villota, José Guirado Neto, Juliana Machado, Juliana Vinuto, Kleber Tandello, Maysa Rodrigues, Natalia Roman, Pedro Rodrigues, Pedro Pires, Thais Lapa, Thiago Aguiar e Victor Callil: seus questionamentos, críticas e sugestões me trouxeram de volta do terreno das divagações sem rumo para o da formulação acadêmica precisa. Passamos juntos pelos dilemas do mestrado, e muitas dessas pessoas eu passei a considerar meus amigos.

Agradeço de todo coração àqueles amigos incansáveis que fizeram a revisão deste texto. André Rego Viana, Walter Hatakeyama e, novamente, Carla Bernarva e Anderson Trevisan. Vocês tiraram horas e horas preciosas de seu tempo para revisar gramática, ortografia, coerência, sugerir sinônimos nos ecos que se produziam nas minhas frases, ajudar a revisar a bibliografia. Obrigada, amigos.

Gostaria, além disso, de agradecer àqueles que foram meus professores no curso desses dois anos de mestrado, os professores Leopoldo Waizbort e Fernando Pinheiro, cujas aulas contribuíram muito na ampliação de meus horizontes sociológicos.

Agradecimentos especiais ao colega Cristiano Bodart e a Estevão Augusto, cujas dicas ajudaram em um momento crítico. Sem a sua ajuda seria impossível ter continuado a pós-graduação naquele momento.

O desenvolvimento deste projeto não seria possível sem o apoio do Departamento de Sociologia e seu Programa de Pós-Graduação e da CAPES, cujo apoio financeiro foi um suporte fundamental à realização da pesquisa. Minha gratidão também aos funcionários das bibliotecas da FFLCH, da ECA e do IP da USP. Agradeço a atenção dos secretários da pós-graduação Vicente Sedrângulo Filho, Gustavo Mascarenhas e Angela Ferraro. Também agradeço muito à secretária da pós-graduação da FFLCH, Aline Nogueira Marques, pela ajuda prestativa em momentos de entrave burocrático.

Por que nada se faz sem o apoio de amigos, quero agradecer de coração ao meu querido Tarcisio Torres, com quem aprendi que escrever é simplesmente executar o planejado. Obrigada por torcer por mim e me botar para frente. Momentos de crise e indecisão sempre pedem um café e um compartilhar de experiências, pelo que sou muito grata também à Renata Nogueira e Maria Rosa Doria Ribeiro.

Finalmente, um agradecimento que é muito especial a Paulo Cunha que me ajudou de diversas formas e esteve comigo em todos os momentos me apoiando. Você é a minha bússola e o meu destino e minha gratidão vai além do que eu poderia expressar.

Resumo

MARTINS, F. P. B. **Fantasia de Guerra e Paz no Pós-Guerra Fria de Jornada nas Estrelas: Nova Geração**. 2014. 390 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Propõe-se neste trabalho analisar as elaborações culturais relativas à política externa estadunidense no seriado televisivo *Jornada nas Estrelas: Nova Geração* em sua primeira temporada (1987-1988), produzido em um momento de mudanças históricas em que um discurso político de nova ordem mundial estava sendo gestado.

Expectativas do fim da Guerra Fria trariam consigo, como evento simbólico, a necessidade de uma nova elaboração simbólica das relações entre Estados Unidos e o mundo. Assim, esta pesquisa buscou discernir na série as características de uma estrutura discursiva diferente dos discursos de guerra e paz mais típicos do período de Guerra Fria na ficção científica. Articulando-se, na série, com os temas da ajuda humanitária e da não interferência, articulação ambígua aqui denominada de militarismo benfazejo, o discurso do seriado antecede um debate que se intensifica na década de 1990 sobre a aceitação ou não do princípio de interferência em outros Estados por via das causas humanitárias.

Na tentativa de acompanhar a dispersão do discurso de guerra e paz no campo discursivo, procurou-se ampliar a análise para as articulações discursivas de guerra e paz em ramos discursivos não ficcionais, mantendo como foco o discurso do seriado, na análise minuciosa de sua construção e da forma como este articulou valores pertinentes ao seu discurso de guerra e paz. Buscou-se nas narrativas das imagens o que se evidenciou como a formulação de um novo objeto simbólico para a política externa estadunidense daquele momento.

Abstract

MARTINS, F. P. B. **Imagining War and Peace in the post-Cold War symbology of Star Trek: the Next Generation**. 2014. 390 p. Dissertation (master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work analyzes cultural elaborations relative to American international affairs in the first season of the television series *Star Trek: the Next Generation* (1987-1988). That moment of historical changes saw the dawn of a new world order discourse.

Expectations of a nearing end to the Cold War brought forth the need of new symbolic elaborations concerning the relations between the United States and the rest of the world. Thus, this research aimed to pinpoint the features of a new war and peace discursive structure, differing, comparatively, from the war and peace discourses proper to Cold War culture. Preceding the intense 1990s debate about the admission of the principle of intervention in other states on humanitarian grounds, the series associates its war and peace discourse with themes of humanitarianism and non-interference in an ambiguous symbolic articulation here denominated benevolent militarism.

In an attempt to follow its dispersion in the discursive field that permeates fictional and non-fictional discursivities, the discursive articulation of war and peace was, at least in part, observed in other fictional and non-fictional constructs. Yet, the main focus was kept on the series: a detailed analysis of its symbolic, imagerial and narrative construction was carried out, leading to the investigation of the ways in which the series articulated values pertaining to its war and peace discourse. This work addresses what seems to be partaking in the beginnings of the formulation of a new symbolic object of the American international affairs at the time.

Sumário

Agradecimentos	iii
Resumo	vi
Abstract.....	vii
Sumário	viii
I. Primeiro Capítulo: Contexto Cultural e Abordagem Teórica	1
I.1 Estados Unidos imaginados e fantasias de um novo mundo	5
I.2 Otimismo e utopia no fim da Guerra Fria.....	28
I.3 Globalismo utópico e a imaginação de um novo mundo.....	42
I.4 Apontamentos para uma sociologia do produto televisivo.....	52
I.5 Arte, tecnologia e especificidade do visual	57
I.6 Desnaturalização da percepção e o tornar presente das imagens e sons ..	64
I.7 Discursos: o enunciável	80
I.8 A TV em números e questões de enfoque	95
II. Segundo Capítulo: Nova Geração – a nova coletividade global.....	108
II.1 Vinheta da série	109
II.2 Primeiro episódio: Encounter at Farpoint.....	120
II.3 Apontamentos finais sobre <i>Encounter at Farpoint</i>	166
III. Terceiro Capítulo: Discursos sobre o “Outro”	170
III.1 “Outros” resgatados.....	172
III.2 Os “Outros isso” e os “outros eles”: o monstro se aposentou?	181
III.3 Arditos orientais e inocentes ocidentais.....	197
III.4 O “outro” é o meu passado, o “outro” é imoral.....	212
IV. Quarto Capítulo: a Utopia Militarista de Nova Geração	223
IV.1 Discursos Utópicos e a Ficção Científica nos EUA	223
IV.2 Uma comparação entre Série Original e Nova Geração.....	252
IV.3 Interferência e ajuda	281
IV.4 A fantasia de um militarismo benfazejo	298
IV.5 A obnubilação da fronteira em um mundo globalista.....	328
V. Conclusão.....	331
V.1 Ordem e militarização da vida.....	337

V.2	Do mundo dividido da Guerra Fria ao evolucionismo integrador de uma nova ordem	343
V.3	Intervir ou não intervir, eis a questão	349
V.4	O “outro” que deve receber ajuda.....	352
V.4.a	Resgatados.....	353
V.4.b	Aliens “isso”: o desmonte do monstro	353
V.5	Fronteiras: uma cartografia simbólica e política	357
V.6	Um novo objeto político	360
Referências.....		371
Referências bibliográficas.....		371
Referências filmográficas		385
Referências audiográficas		388
Referências iconográficas: imagens e ilustrações.....		388
Anexos		390
Anexo: 1ª Temporada: 1987-1988		390

I. Primeiro Capítulo: Contexto Cultural e Abordagem Teórica

Esta pesquisa analisa elaborações culturais relativas à política externa estadunidense na primeira temporada do seriado televisivo Jornada nas Estrelas: Nova Geração (*Star Trek: the Next Generation*, Paramount, 1987-1988), um programa de audiência expressiva nos Estados Unidos no final da década de 1980 e início da década de 1990¹. O foco deste trabalho repousa nas articulações semânticas² valorativas de um discurso sobre guerra e paz presente nessa ficção televisiva nesse momento. A pesquisa se concentrou no primeiro ano da série, já que seu objetivo era discernir em seu discurso de guerra e paz um discurso diferente dos mais típicos do período de Guerra Fria.

Segundo Max Weber, o caráter de fenômeno social de um evento não é algo que lhe seja objetivamente inerente, por isso, a formulação do objeto de pesquisa demanda trabalho conceitual desde o início. Primeiramente, porque a inesgotável diversidade da vida é impossível de ser diretamente captada.

Ocorre que, tão logo tentamos tomar consciência do modo como se nos apresenta imediatamente a vida, verificamos que se nos manifesta, “dentro” e “fora” de nós, sob uma quase infinita diversidade de eventos que aparecem e desaparecem sucessiva e simultaneamente. E a absoluta infinidade dessa diversidade subsiste, sem qualquer atenuante do seu caráter intensivo, mesmo quando prestamos a nossa atenção isoladamente, a um único “objeto” (...) e isso tão logo tentamos sequer descrever de forma *exaustiva* essa “singularidade” em todos os seus componentes individuais (...). Assim, todo o conhecimento reflexivo da realidade infinita realizado pelo espírito humano finito baseia-se na premissa tácita de que apenas um *fragmento* limitado dessa realidade poderá constituir de cada vez o objeto da compreensão científica³.

É necessário, portanto, delimitar o fragmento que constitui o objeto da análise, segundo valores culturais. Mais do que apenas selecionar sem filtros um objeto tal como elaborado pelo senso comum como o seriado, aceitando e naturalizando a unidade familiar que a

¹ Em 1991 o programa mantinha 17 milhões de telespectadores por semana em uma população de, segundo o censo de 1990, 248.709.873 habitantes [cf. Jenkins, Henry; Tulloch, John. *Beyond the Star Trek phenomenon: Reconceptualizing the science fiction audience*. In: Jenkins, Henry ; Tulloch, John. *Science fiction audiences: Doctor Who, Star Trek, and their fans*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 3; e State of New Jersey Department of Labor and Workforce Development. Table 1. United States Resident Population by State: 1790 – 1850. In: *State of New Jersey Department of Labor and Workforce Development*. [texto digital sem data ou paginação]. Em prol da legibilidade das notas de rodapé, todos os links estão nas Referências.

² O adjetivo semântico está aqui sendo usado no sentido derivado do grego *semantikós*, relativo à significação; significativo. Cf. Michaelis: *Dicionário de Português Online*. São Paulo: Melhoramentos. [Texto digital sem paginação]. Articulações semânticas são articulações de sentido, portanto.

³ Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. In: Cohn, Gabriel (org.). *Max Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 13), p. 88.

cultura lhe dá, o ponto de partida weberiano sugere que é necessário dirigir a este uma perspectiva, uma questão sociologicamente formulada, para que daí possa surgir a seleção do objeto de pesquisa. Como o objeto não se encontra pronto, ele deve ser fruto de elaboração, visando responder a uma questão sociológica. Nesse sentido,

não existe qualquer análise científica puramente objetiva da vida cultural, ou (...) dos fenômenos sociais, que sejam independentes de determinadas perspectivas especiais e parciais, graças às quais estas manifestações possam ser, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, enquanto o objeto de pesquisa⁴.

Apenas um fragmento limitado da vida social pode constituir o objeto de compreensão sociológica e como não é possível a análise da vida cultural sem perspectivas especiais graças às quais suas manifestações possam ser selecionadas, analisadas e organizadas, *dando forma ao objeto de pesquisa*. Disso decorre a importância da problemática que norteia a pesquisa. Segundo Weber, “o domínio do trabalho científico não tem por base as conexões ‘objetivas’ entre as ‘coisas’ mas as conexões conceituais entre os problemas”⁵. Nesse caso, não seria possível delimitar o objeto de inquérito sociológico por uma “coisa”⁶, como um seriado, já que o seriado não é *em si* um problema sociológico. A questão sociológica deverá, então, surgir das conexões conceituais que se desenha em uma seleção de manifestações pertinentes a um fenômeno ou perspectiva específica que se pretende analisar.

Michel Foucault parece acompanhar e avançar essa crítica weberiana ao instar a não somente não aceitar os agrupamentos que nos são familiares, mas, para além disso, questioná-los, eles mesmos, como fatores que agem sobre os discursos. Assim, os fatores que impõem uma naturalização das “coisas” não só devem ser desnaturalizados, como Weber sugere, mas devem ser levados em conta na medida em que impõem ordem ao discurso.

É preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens (...). É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares. É possível admitir, tais como são, a distinção dos grandes tipos de discurso, ou a das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção etc., e que as tornam espécies de

⁴ Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 87.

⁵ Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 83.

⁶ O termo “coisa” está sendo usado, seguindo a terminologia weberiana, em lugar de objeto, dado que o objeto é fruto da questão que se quer responder. “Coisa”, então, nomeia aquilo que se toma por naturalizado.

grandes individualidades históricas? (...) Esses recortes – quer se trate dos que admitimos ou dos que são contemporâneos dos discursos estudados – são sempre, eles próprios, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: são, por sua vez, fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas, mas que não constituem seus caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis⁷.

Foucault sugere que os discursos extravasam essas categorias de distinção, perpassando-as. O enunciado, que consiste na regularidade daquilo que é possível ser dito em uma dada época, entrecorta todo o campo de objetos do enunciável. É importante atentar aqui para como a perspectiva da arqueologia foucaultiana instiga o pesquisador a cruzar fronteiras pré-estabelecidas e fazer uso de materiais que ampliem a amostra da dispersão entrecortada pelo enunciado. Esta pesquisa tenta fazer isso, procurando em outros materiais tematicamente próximos dessa dispersão, na medida em que esses são disponíveis, como é o caso do uso de discursos presidenciais e historiográficos nesta pesquisa.

Assim, a primeira parte deste trabalho visa à formulação do objeto de pesquisa, aqui chamado *discurso de guerra e paz*, que percorre a narrativa da série. O objeto de análise que se pretende construir até o final deste primeiro capítulo é este discurso presente nesse produto cultural que é o seriado em um momento de mudanças históricas em que um discurso político sobre uma nova ordem mundial estava sendo gestado. Este discurso está presente no seriado, mas *não se iguala ao mesmo*. Isto se dá, por um lado, porque o seriado é um conjunto complexo entrecortado de diversos discursos sobre sexualidade, sobre ciência e tecnologia, sobre trabalho, sobre design de interiores, entre outros possíveis de se distinguir. Por outro lado, o discurso de guerra e paz extravasa o seriado, perpassando muitos outros textos, filmes e falas.

Entende-se que o discurso de guerra e paz que se buscará analisar no seriado seja metaforicamente referente à política externa estadunidense. Esta é a primeira hipótese para a qual se buscou confirmação em elementos culturais que se identificam para a cultura estadunidense com a ideia de nação e que serão analisados primeiramente no discurso historiográfico e em falas presidenciais, e posteriormente observando-se de que forma esses mesmos marcadores se articulam na série.

A análise do discurso de guerra e paz articula-se na série com os temas da ajuda humanitária e da não interferência, articulação ambígua aqui denominada de *militarismo benfazejo*. Esse assunto é considerado de importância porque faz anteceder um debate que se inicia na década de 1990 sobre a aceitação ou não do princípio de interferência em outros

⁷ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. pp. 24-25.

Estados por via das causas humanitárias. Esse discurso sobre interferência “no mundo” tem uma origem mais remota na cultura estadunidense, mas parece ganhar novo impulso com base em uma nova ideia de mundo, um fenômeno aqui provisoriamente denominado *globalismo utópico*.

Assim, entre muitos outros aspectos impossíveis de serem descritos de forma exaustiva no seriado, faz-se necessário observar logo de início que não constituem o foco do trabalho o seriado em relação a outros seriados (não se tratando de um estudo narrativo de seriados), nem toda a pletora de articulações construídas neste seriado específico: este estudo foca-se no discurso de guerra e paz imbuído no seriado e é esse o real objeto de sua análise⁸. Dessa maneira, tampouco se trata de um estudo da origem do universo ficcional, ou dos personagens que o constituem, já que o questionamento que embasa este estudo tem origem em indagações sociológicas e históricas, e não narrativas. Em alguns momentos estes e outros assuntos aparecerão de forma instrumental na análise, apenas na medida em que ajudem a trabalhar as questões de pesquisa traçadas.

O interesse central deste trabalho repousa no discurso de guerra e paz do seriado no contexto de gestação do discurso político de nova ordem, o que significa dizer que o foco é delimitado ao período de passagem na transição da cultura de Guerra Fria para do que se chamava, então, nova ordem mundial. Por isso, a relação entre Nova Geração e o primeiro seriado *Jornada nas Estrelas*, dos anos 1960, será tocada apenas quando tal comparação ajude a esclarecer certos pontos, limitando-se, entretanto, ao uso instrumental norteador pela problemática que é foco desta pesquisa. A mesma consideração é válida para diversas dimensões culturais que atravessam o seriado: o gênero ficcional, as mithistórias⁹ da cultura estadunidense, a origem e desenvolvimento histórico do humanitarismo e as retóricas presidenciais. Trata-se de dimensões culturais que atravessam o discurso de guerra e paz presente nesse produto cultural nesse momento de mudanças históricas. Tendo cada qual dessas temáticas sua importância própria merecedora de análise, elas são úteis e necessárias à análise que aqui se procura desenvolver sob o foco do discurso de guerra e paz no seriado, compondo partes acessórias importantes, porém não centrais da análise.

Este capítulo é composto de três partes: a primeira visa construir um contexto cultural da imaginação da política externa em seus desenvolvimentos simbólicos mais gerais, a

⁸ A discussão sobre o que o formato seriado significa, como forma cultural, em termos de estruturação desse discurso e de abordagem metodológica a ser tomada em sua análise é utilizada instrumentalmente, ou seja, a discussão não constitui parte da problemática no desenvolvimento desta análise.

⁹ A respeito do conceito, vide p. 14 deste texto.

segunda parte, conceitual, visa situar e delimitar o objeto de pesquisa, e a terceira parte visa contextualizar especificamente o desenvolvimento e estado do ambiente televisivo na época de produção da série.

Assim, na primeira parte contextual, este capítulo segue um caminho que se inicia com elementos mais gerais da cultura estadunidense relativos a elaborações culturais sobre a nação norte-americana e sua relação com o resto do mundo, passando a uma discussão sobre o momento histórico e a forma como a ideia de mundo passa a ser culturalmente reelaborada naquele momento. Esses temas fecham um ciclo que tem como objetivo fornecer uma primeira contextualização do momento cultural em que surge o seriado Nova Geração.

A segunda porção deste capítulo visa situar o objeto de pesquisa quanto a discussões mais gerais sobre mídia, tecnologia e arte, na tentativa de entrar em contato com problemáticas mais amplas que demandam que o objeto seja também pensado em relação a elas, progredindo para a análise e discussão das referências conceituais mais específicas que ajudaram a construção teórica e a delimitação do objeto de pesquisa e contribuíram com elementos conceituais para a análise do conteúdo do seriado.

O primeiro capítulo termina com uma última porção contextual, mas neste momento são os números de audiência de Nova Geração e a discussão de sua significação dentro do sistema televisivo estadunidense que são analisados. Para tanto foi preciso contextualizar um sistema televisivo que estava em transição, passando por mudanças que afetaram a forma como esse sistema atuava naquele momento.

I.1 Estados Unidos imaginados e fantasias de um novo mundo

Ao se analisar construtos simbólicos de época, Pierre Sorlin sugere que motivos de permanência relativamente mais longa devem ser considerados. Por trás da aparente imobilidade desses motivos estaria uma temporalidade mais lenta, cuja estrutura formal permite uma imensa quantidade de situações, entre as quais estão aquelas que são mais datadas, formuladas em uma determinada época¹⁰. Nesse sentido, levando em consideração que a articulação de uma identidade nacional envolve elementos narrativos cuja longa temporalidade permite diversas versões de época, como os motivos de Sorlin, será preciso

¹⁰ Sorlin, Pierre. Historia del cine e historia de las sociedades. *Revista Filmhistoria*. n. 2, 1991. [Texto digital sem paginação].

compreender estes mesmos motivos em seus elementos mais gerais para que se possa avaliar se uma nova forma de articular simbolicamente uma identidade estadunidense de fato emergiu no final da década de 1980.

Algumas formas de articular a identidade estadunidense têm uma continuidade bastante ampla, como parece ser o caso da auto-outorga do papel da nação defensora da democracia e da liberdade no mundo, como aparece nas palavras de Ronald Reagan: “Especialmente neste século, a América manteve acesa a tocha da liberdade, não apenas para nós mesmos, mas para milhões de pessoas ao redor do mundo”¹¹.

A continuidade desse motivo indica uma questão importante a ser pensada, com respeito à qual este trabalho fala em *Estados Unidos e mundo imaginados* e em marcas culturais que são frutos de uma longa elaboração. Sua recorrência neste e em outros discursos que circularam na cultura estadunidense perpassam um período mais longo do que aquele que é aqui focado. Esses motivos se encontram presentes no seriado analisado e é preciso reconhecer sua permanência para que seja possível compreender em que aspectos se marcam sua especificidade de época.

No tipo de discurso que remete a uma “América como farol do mundo”, como a que aparece no discurso de Reagan acima, a ideia de “América”¹² não se refere simplesmente ao território dos EUA (não é uma concepção meramente territorial), nem ao conjunto de pessoas nascidas naquele território, nem tampouco à sua ordem jurídica¹³, não sendo um discurso sobre o sistema legal estadunidense. O tipo de discursividade que aqui se busca melhor definir remete ao termo democracia não como ordem legal, mas como valor. Deve-se chamar atenção que o termo é usado como simples forma de valoração, pois não remete a uma discussão formal sobre as possíveis formas de governo, suas características e vantagens. Apesar de a ela se articular indiretamente, esse discurso não se foca diretamente na ideia de uma unidade política, um Estado, com seu aparato legal e coercitivo, nem na

¹¹ Reagan, Ronald. *Speech to the National Association of Evangelicals in Orlando*. Florida, March 08, 1983. [Texto digital sem paginação].

¹² O estadunidense médio refere-se à essa ideia valorativa de nação por “América”. Tentar-se-á demonstrar que mais do que uma unidade político-territorial, “América” é a invocação de uma ideia em que muitos valores se articulam. Entretanto, não é possível usar o nome nativo devido às confusões que isto poderia causar quando todo um continente também se chama América. Para afastar esse tipo de engano deu-se preferência aqui ao uso do termo Estados Unidos e seus derivados.

¹³ Do ponto de vista da orientação subjetiva, a vigência de uma ordem jurídica independe da convicção do caráter normativo de um conjunto de leis. “O que decide sobre a ‘validade’ de uma ordem é a ‘orientação’ das ações por esta”. Na interpretação weberiana, o direito é “uma ‘ordem’ com certas garantias específicas da probabilidade de sua vigência empírica (...) em que a garantia consiste na existência de um ‘aparato coativo’”. Weber, Max. *A Economia e as Ordens Sociais*. In: Weber, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 210.

ideia de EUA como uma das unidades políticas em relações externas com o conjunto de seus similares. Assim, não se trata de um simples discurso sobre a política internacional, não de um tipo puro, pragmático e normativo, acerca da relação de unidades políticas no âmbito das relações exteriores: o discurso da “América como farol do mundo” se foca em valores que ultrapassam o puro pragmatismo da política internacional.

A ideia de “América” que nesse discurso se apresenta se constrói como entidade abstrata e metafórica: “América” é a “tocha da liberdade”, é portadora de *valores* em tensão com o mundo imaginado, indicando a elaboração de uma ideia de “Estados Unidos” como *agente moral* no mundo.

O fato de o agente apontado por essa construção discursiva ser a abstração chamada “América”, e não agentes individuais na condução rotineira de suas vidas, indica que esses valores não estão diretamente ligados a uma ética da convicção¹⁴ que implique um comportamento ascético individual, mas está ligado a outros tipos de comportamento. O discurso de “América como farol do mundo” se dirige ao conjunto de cidadãos, e não especificamente a missionários e soldados, que poderiam ser os agentes diretos deste ascetismo. Dessa forma, pode-se dizer que este esquema valorativo não se destina diretamente à mudança de condutas ou mesmo à manutenção de condutas. Ele se destina a modificar condutas indiretamente no sentido que uma concordância com estes valores possa representar a possibilidade de uma adesão mais voluntariosa, uma maior concordância com a política externa praticada pelo governo¹⁵. Esse esquema valorativo está menos diretamente ligado às formas de condução da vida do que àquilo a que Weber denominou sentimento nacional. Entretanto, também é possível dizer que por meio desse esquema valorativo o soldado ganha parte de seu prestígio. Segundo Weber,

o poder das estruturas políticas tem uma dinâmica interna específica. À base desse poder, os membros podem pretender um “prestígio” especial, e suas pretensões podem influir na conduta externa das estruturas do poder. A experiência nos ensina que as pretensões de prestígio estiveram sempre presentes na origem das guerras. Seu papel é difícil de estimar: não pode ser determinado de modo geral, embora seja bastante evidente. (...) As camadas senhoriais feudais, assim como as modernas classes de burocratas e oficiais, são os expoentes naturais e primários desse desejo de prestígio, puramente orientado para o poder, na própria organização política em

¹⁴ Weber, Max. Ética religiosa e “mundo”. In: Weber, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, Vol. I. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, p. 385.

¹⁵ Entretanto, também não se pode dizer que o próprio soldado não se oriente por esse esquema de valores. No filme de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11* (2004), de 1:37:44 a 1:37:58, essa lógica da ajuda surge na fala de um jovem soldado que diz “E pensar que essas pessoas atiram em nós, nos matam, nos explodem de qualquer forma que elas possam... Eu não entendo... [porque] nós estamos tentando ajudar essas pessoas e parece que eles não querem nossa ajuda”.

que vivem. O poder para a sua comunidade política significa poder para eles, bem como prestígio baseado nesse poder¹⁶.

Perpassa boa parte da obra de Weber a questão da relação – de afinidade ou de tensão – entre religião e “mundo”¹⁷. Ele constrói um sistema de análise típico ideal no interior de uma bipolarização entre o *ser* e o *dever ser*. Mais especificamente, esta bipolarização envolve a tensão entre valores não instituídos e as ordens instituídas (dentre as quais ele distingue entre esferas de ação as esferas política, econômica, estética, etc.). Essa tipificação envolve, em sua base, o que se pode interpretar como uma oposição entre “além-mundo” e “mundo”, em que “mundo” não é, evidentemente, para ser entendido de modo geográfico, mas no sentido das *ordens* ou normatividades que governam a condução da vida em oposição a valores que, não estando presentes no “mundo”, podem ser entendidos como estando para além deste, em uma idealização desejável, só podendo se realizar no mundo por meio da ação subjetivamente orientada por tais valores. Essa tensão entre valores não institucionalizados e instituições do mundo é de grande interesse por ser a forma como os valores dão impulso a mudanças, o que Weber refere como sendo seu “efeito revolucionário”¹⁸. Para Weber valores podem estar também em favor da manutenção de uma ordem, mas neste caso ela seria de pouco interesse na análise das mudanças sociais¹⁹, não deixando de ter seu interesse na análise da sua manutenção. Uma terceira opção ocorreria quando certos valores têm afinidades com elementos que já impulsionam mudanças em outra esfera da vida, como a econômica, podendo catalisar essas mudanças, como no caso da afinidade entre a ética protestante e o capitalismo²⁰.

No caso estadunidense há uma relativa espacialização dessa ideia de mundo como lugar do profano na medida em que a ideia valorativa de “América” (ou Estados Unidos) toma o lugar do sagrado. O sentido com o qual aqui se refere a “Estados Unidos” imaginados concerne os sentidos, as elaborações simbólicas, que constroem, na cultura estadunidense, o que Weber chamou de sentimento nacional. Ao discutir as diversas bases sobre as quais esse sentimento se apoia, Weber observa que “os sentimentos de comunidade designados

¹⁶ Weber, Max, Estruturas de Poder. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. p. 188. Esse ganho em prestígio do militar na cultura estadunidense e suas consequências serão mais detalhadamente discutidos no tomo IV.4 desta dissertação.

¹⁷ Apesar de essa questão perpassar boa parte da obra de Weber, essa tipologia se encontra claramente esboçada pelo menos em dois textos: Weber, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. *op. cit.* pp. 157-189. Weber, Max. Ética religiosa e “mundo”. *op. cit.* pp. 385-404.

¹⁸ Cf. Weber, Max. Ética religiosa e “mundo”. *op. cit.* p. 386.

¹⁹ Cf. Weber, Max. Ética religiosa e “mundo”. *op. cit.* p. 386.

²⁰ Cf. Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1999.

com o nome coletivo de ‘nacional’ não são nada unívocos, mas podem ser nutridos a partir de fontes muito diversas”²¹ em diferentes grupos e culturas. Cada cultura define se esses sentimentos têm como base a crença em bases étnicas compartilhadas, ou, alternativamente, em uma comunidade linguística, de costume, religiosa ou, então, uma comunidade unida pela *crença em seu destino político comum*. Ao mesmo tempo em que desnaturaliza essas bases nas quais a nacionalidade é comumente legitimada, ele encontra sua base sociológica na crença compartilhada sobre a veracidade das mesmas²².

A “nacionalidade” em seu sentido “étnico” corrente, comparte com o “povo”, normalmente, a vaga ideia de que aquilo que se sente como “comum” tem sua base numa comunidade de procedência, ainda que, na realidade, pessoas que se consideram pertencentes à mesma nacionalidade, não apenas ocasionalmente, mas com muita frequência, estejam muito mais distantes entre si no que se refere à sua procedência (...). Os motivos reais da crença na existência de uma comunhão “nacional” e da ação comunitária que nesta se baseiam são muito diversos. Hoje (...) a “comunidade de língua” é considerada sua base normal. O que ela possui em conteúdos ultrapassando a mera “comunidade de língua” pode ser procurado no resultado específico pretendido em sua ação comunitária, e este somente pode ser a associação política particular. De fato, o “Estado nacional” e o “Estado” tornaram-se hoje conceitualmente idênticos com base na homogeneidade de língua. Na realidade, ao lado das associações políticas de caráter moderno, constituídas sobre uma base “nacional” neste sentido linguístico, encontra-se considerável número de outras que abrangem várias comunidades de língua (...). Mas, para despertar o chamado “sentimento nacional” (...) não basta a comunidade de língua, conforme mostra (...) o exemplo dos irlandeses, suíços e alsacianos de língua alemã, os quais não se sentem, pelo menos não em pleno sentido, membros da “nação” designada por seu idioma. Por outro lado, diferenças de língua não são um obstáculo absoluto para o sentimento de comunidade “nacional” (...). No caso dos alsacianos alemães, a sensação de comunidade com os franceses, muito divulgada entre eles, além de certa comunidade de “costumes” e de certos bens comuns da “cultura sensual” (...) é condicionada por lembranças políticas, como se verifica num passeio pelo museu de Colmar, rico em relíquias que, para o estranho, são tão triviais quanto despertam sentimentos intensos nos alsacianos (a bandeira tricolor, capacetes militares e de bombeiros, decretos de Luís Filipe e, sobretudo, relíquias da Revolução). Destinos políticos comuns e, ao mesmo tempo, indiretamente sociais, altamente valorados pelas massas como símbolo da destruição do feudalismo, criaram essa comunidade, e sua lenda ocupa o lugar das lendas heroicas entre os povos primitivos²³.

Pode-se notar que na formulação weberiana, o “artificial”, ou o humanamente criado, não se reduz ao “irreal” por não ser de uma “materialidade” comprovável ou mesmo “factualmente verídica”, nem é alvo de denúncia como “falso”: a crença compartilhada,

²¹ Cf. Weber, Max. Nacionalidade e Prestígio Cultural. In: Weber, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol.1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 277.

²² Dessa forma, pode-se dizer que, em termos weberianos, o que se constitui é uma forma de *relação social*, na medida em que esse sentido é compartilhado entre agentes que agem orientando-se por essa referência. Mesmo no caso das formações sociais como o Estado, “se trata de um sentido empírico visado pelos participantes no caso concreto em média ou no tipo ‘puro’ construído (...). A relação social *consiste* exclusivamente (...) na probabilidade de haver, no passado ou no futuro de forma indicável, ações reciprocamente referidas quanto ao sentido. Deve-se sempre ter em conta isso, para evitar a substancialização desses conceitos” [Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. In: Weber, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol.1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 16 (grifos do autor)].

²³ Weber, Max. Nacionalidade e Prestígio Cultural. *op. cit.* pp. 275-276.

seja em uma etnicidade comum, na comunidade de língua, de confissão, de costumes ou de destino histórico, tem um resultado muito material na adesão voluntariosa bastante real à associação política, por meio da crença compartilhada socialmente que dá base à legitimidade daquela ordem instituída²⁴.

É próprio à formulação weberiana uma sofisticação quanto à consideração das *possíveis formas como* uma crença é compartilhada e se torna socialmente vigente. A efetividade social de uma crença depende de que parte, e não necessariamente a totalidade, da população sujeita a uma ordem de fato acredite na legitimidade da mesma. Weber entende como ação o comportamento humano na medida em que o agente o relacione com um sentido subjetivo. Na medida em que o sentido visado se refere ao comportamento de outros, pode-se falar em ação *social*²⁵. A vigência de uma ordem depende do aspecto social da ação, em que os agentes levam em consideração a probabilidade de que outros agentes se orientem segundo a mesma crença.

Na realidade, a orientação das ações com referência a uma ordem ocorre nos participantes *por motivos muito diversos*. Mas a circunstância de que, ao lado dos outros motivos, para pelo menos uma parte dos agentes essa ordem aparece como algo modelar ou obrigatório e, por isso como devendo ter vigência, aumenta naturalmente, e muitas vezes em grau considerável, a probabilidade de que por ela se orientem as ações. Uma ordem observada somente por motivos racionais como referência a um fim é, em geral, muito mais mutável do que a orientação por essa ordem unicamente em virtude do costume, em consequência do hábito de determinado comportamento, sendo esta a forma mais frequente da atitude interna. Mas esta, por sua vez, é ainda mais mutável do que uma ordem que aparece com o prestígio de ser modelar ou obrigatória, ou, conforme dizemos, “legítima”. As transições entre uma orientação puramente tradicional ou puramente racional referente a fins por uma ordem e a crença em sua legitimidade são, naturalmente, inteiramente fluidas na realidade²⁶.

Weber aponta que, para além do sentido de Estado como associação política que detém o monopólio da violência, em termos da sua legitimação, “nação” é um conceito que pertence à esfera de *valores*:

Se o conceito de “nação” pode, de alguma forma, ser definido sem ambiguidades, certamente não pode ser apresentado em termos de qualidades empíricas comuns aos que contam como membros da nação. Num certo sentido, o conceito indubitavelmente significa, acima de tudo,

²⁴ “Ao conteúdo de sentido de uma relação social chamamos (a) ‘ordem’ somente nos casos em que a ação se orienta (em média e aproximadamente) por ‘máximas’ indicáveis, e somente falamos (b) de ‘vigência’ dessa ordem quando a orientação efetiva por aquelas máximas sucede, entre outros motivos, também (quer dizer, num grau que tenha algum peso na prática) porque estas são consideradas vigentes com respeito à ação, seja como obrigações, seja como modelos de comportamento”. Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 19.

²⁵ Cf. Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 3.

²⁶ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 19. (grifos meus).

que podemos arrancar de certos grupos de homens um sentimento específico de solidariedade frente a outros grupos. Assim, o conceito pertence à esfera dos valores²⁷.

Uma das máximas nas quais se assentam os sentimentos de comunidade nacional estadunidense é a crença nessa missão de nação defensora da democracia e da liberdade no mundo, a qual é geralmente referida pela ideia de “destino manifesto”. Para Anders Stephanson, qualquer genealogia desse conceito deve partir de sua origem religiosa no protestantismo daqueles que cruzaram o Atlântico para o Novo Mundo²⁸.

Desde cedo, o protestantismo inglês desenvolvera uma noção de Inglaterra, não apenas em sua separação espacial, mas também espiritual, do continente europeu, como o bastião da verdadeira religião (...). Os separatistas que cruzaram o Atlântico eram parte desta tradição, só que mais radicais. A velha Inglaterra, a seus olhos, não havia rompido com os modos satânicos da igreja católica. *Os propósitos divinos deveriam ser postos em ação em outro lugar, em uma terra nova e incorrupta*²⁹.

Stephanson aponta que o advento do que os estadunidenses chamam de Revolução Americana, a Guerra pela Independência dos EUA, foi um dos momentos de criação da identidade estadunidense com base na ideia de seu destino manifesto. “Histórias dos Estados Unidos escritas depois da revolução tendiam a descrever uma ligação direta com essa Nova Inglaterra (...) assegurando, assim, em nome dos separatistas, a escritura suprema do espírito original da ‘América’”³⁰.

Esse mito, de acordo com o autor, foi, em momentos posteriores da história estadunidense, disputado internamente (principalmente depois que o sul estadunidense começou o seu próprio movimento nacionalista), mas continua sendo de grande influência na forja de uma identidade nacional.

A Nova Inglaterra iria se tornar o caso mais persistente de uma sociedade moldada de acordo com o protestantismo ascético. A ruptura puritana serviria para investir a nacionalidade americana com uma “simbologia” de excepcionalismo ou separatismo que sobrevive notavelmente intacta. (...). Quando [o termo] “destino manifesto” foi cunhado nos anos 1840, o protestantismo apocalíptico e a mobilização utopista haviam alcançado uma força incomparável desde o início da época colonial. Por isso não é de surpreender que a expressão seja densamente permeada de tons religiosos. Suas origens, de fato, estendem-se às velhas noções bíblicas, revitalizadas pela reforma, do papel redentor predestinado do povo escolhido por Deus na terra prometida (...). Ela é mais do que uma simples expressão: é toda uma matriz, uma maneira de interpretar o tempo e o espaço da “América”. (...) Visões de um Estados Unidos como um espaço sagrado providencialmente escolhido para propósitos divinos encontraram contrapartida na ideia secular da nova nação da liberdade como o “estágio” privilegiado (para usar uma

²⁷ Weber, Max, *Estruturas de Poder*. op. cit., p. 202.

²⁸ Cf. Stephanson, Anders. *Manifest Destiny: American expansionism and the Empire of Right*. New York: Hill and Wang, 2000. p. 5.

²⁹ Stephanson, Anders. *Manifest Destiny*. op. cit. pp. 3-4.

³⁰ Stephanson, Anders. *Manifest Destiny*. op. cit. p. 5.

metáfora popular daquele tempo) e para a manifestação de uma nova ordem mundial, um grande “experimento” para o benefício de toda a humanidade³¹.

Pode-se entender a ideia de destino manifesto como uma estrutura narrativa que perdura ao longo do tempo, dando um sentido à identidade estadunidense. Pode-se pensá-la como aquilo que, como visto, Sorlin chamou de “motivo”: uma estrutura narrativa de temporalidade longa. Ele salienta que a imobilidade desses motivos é só aparente e por trás de sua permanência encontra-se uma estrutura formal que permite inúmeras versões ao longo de sua história, versões que diferem de acordo com a época em que são formuladas, conferindo a estas sua historicidade específica³². Assim, como observa o historiador Roamé Torres Gonzáles, a ideia de destino manifesto teria sido adaptada a diversas situações ao longo da história.

A ideia de Destino Manifesto serviria para justificar a dominação política e cultural tanto dos povos indígenas conquistados no processo de expansão para o oeste como dos povos de ultramar que caíram sob o domínio estadunidense no final do século. Também, de fato, serviria para legitimar os problemas de americanização que se desenvolveriam a fim de assimilar culturalmente as grandes ondas migratórias que adentraram o país durante a segunda metade do século XIX e início do século seguinte³³.

Em termos weberianos, a ideia de destino manifesto pode ser vista como uma crença compartilhada na qual se apoiam “os sentimentos de comunidade designados com o nome coletivo de ‘nacional’”³⁴. A ideia de um destino político comum que é ao mesmo tempo a vocação para uma missão no “mundo” se espacializa ao configurar a ideia de “Estados Unidos” como uma espécie de Terra Santa, onde a comunidade é possuidora de virtudes, valores e princípios que ela tem como missão levar ao resto do mundo.

O pareamento não inclusivo entre a ideia de “Estados Unidos” e “mundo”, apesar de parecer estranhamente contraditório, já que entendemos que Estados Unidos seria, geograficamente, parte do mundo, ainda se encontra muito presente na cultura estadunidense. Neste sentido, pode-se citar o Relatório do Comitê de Aconselhamento sobre Segurança de Fronteiras (Report of the Secure Borders and Open Doors Advisory Committee) que porta o selo do Departamento de Segurança Interna dos EUA e do Departamento de Estado Norte-Americano, escrito em 2008. Ele traz em seu título a frase “Secure Borders and Open Doors: Preserving our Welcome to *the World* in an Age of

³¹ Stephanson, Anders. *Manifest Destiny*. op. cit. p. 5.

³² Cf. Sorlin, Pierre. Historia del cine e historia de las sociedades, op. cit. [Texto digital sem paginação].

³³ Gonzáles, Roamé T. *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002. p. 37.

³⁴ Weber, Max. Nacionalidade e Prestígio Cultural. op. cit. p. 277.

Terrorism” (Fronteiras seguras e portas abertas: assegurando as nossas boas vindas *ao mundo* em uma era de terrorismo), indicando que simbolicamente os Estados Unidos imaginados pelos escritores do documento são separados de um “mundo” com respeito ao qual os EUA devem resguardar suas fronteiras por meio de regras que regulem a entrada ordenada do “mundo” nos EUA, de forma que fiquem de fora os “terroristas” que fazem parte do “mundo”³⁵. Toda generalização tem seu grau de reducionismo, mas por mais que esta interpretação seja exagerada, ela descreve *em linhas gerais* a forma da construção simbólica do pareamento não inclusivo entre EUA e mundo na cultura estadunidense, uma lógica discursiva que tem sua permanência, não pretendendo com isso ser uma descrição “deles, os estadunidenses”. Não se quer aqui cometer os mesmos erros do discurso orientalista³⁶, invertendo os sinais e fazendo generalizações reducionistas sobre a natureza desse “outro”, o estadunidense, que se imagine válidas para a totalidade dos cidadãos de seu território, mas salientar enunciados.

Este trabalho se refere à *ideia de uma comunidade imaginada* à qual se chama Estados Unidos (ou América, para os nativos) e à forma como essa *categoria discursiva* se articula com outra categoria discursiva: o mundo imaginado. Nesse sentido, vale a pena lembrar a noção de comunidade imaginada proposta por Benedict Anderson. Contra uma noção realista de nação, que fazia seu surgimento retroagir a tempos imemoriais, Anderson propôs entender a nação moderna, nacionalismo e nacionalidade dentro de sua historicidade como fato político que depende, historicamente, de uma elaboração simbólica para se concretizar. Estudando a literatura europeia e asiática, e entre estas em especial a literatura filipina, Anderson sugeria que a ideia de uma comunidade do tipo nacional teria surgido de forma incipiente em romances e nos jornais no fim do século XVIII. De forma subentendida na literatura, “a imagem (totalmente nova na literatura filipina) de um jantar sendo discutido por centenas de pessoas anônimas, que não se conhecem uns aos outros, em muitas partes

³⁵ Cf. U.S. Department of Homeland Security, Secure Borders and Open Doors Advisory Committee. Secure Borders and Open Doors: preserving our welcome to the world in an age of terrorism. In: *U.S. Department of Homeland Security, Secure Borders and Open Doors Advisory Committee*. January 2008. [texto digital]. Tal separação entre país e mundo não ocorre nos documentos brasileiros. Cf. Presidência da República, Gabinete de Segurança Institucional, Secretaria de Acompanhamento e Estudos Institucionais. *Seminário Fronteiras e Segurança Nacional: América do Sul, México e Estados Unidos*. Brasília: Agência Brasileira de Inteligência, 2008.

³⁶ Para uma discussão desse discurso vide página 200 desta dissertação.

diferentes de Manila, em um determinado mês de uma década particular, *evocava* uma comunidade imaginada”³⁷.

Anderson conclui que diferente do que diziam os discursos nacionalistas, o nacionalismo não é um “despertar” de nações existentes desde tempos imemoriais para uma autoconsciência moderna, ele é a invenção de nações onde elas antes não existiam. Ele propôs entender que em termos culturais nação moderna é um artefato, ou seja, um construto cultural recente dotado de historicidade. Desse ponto de vista, nação é uma comunidade imaginada. Em dois sentidos, segundo o autor, pode-se entender uma comunidade como imaginada: o primeiro sentido, mais literal, é que ao se pensar em comunidades muito pequenas, em que seus membros se conheçam pessoalmente, poder-se-ia dizer que ao invés de imaginarem sua comunidade, os membros conheceriam sua comunidade porque conhecem todos os membros desta. Nesse sentido, não só a nação, mas todas as comunidades maiores que pequenas vilas seriam imaginadas. Em um segundo sentido, menos literal e de maior consequência, a *maneira* como essa comunidade é imaginada traz implicações cujo significado é reconhecidamente político. Um exemplo é a forma como as comunidades religiosas, ao contrário das nacionais, não tinham limites imaginados, resultando que para tais comunidades sempre mais fiéis pudessem ser absorvidos para que a fé pudesse se espalhar pelo mundo. Já as nações são imaginadas como sendo soberanas e com limites territoriais estritos, sendo que a nacionalidade, diferente da religião, não é adotada, mas compulsória para aqueles que nascem dentro do território³⁸.

A constituição simbólica dessa comunidade imaginada muda com o tempo, portanto, não se deve esperar que após séculos de naturalização da ideia de nação ela apareça em elaborações culturais posteriores sempre da forma incipiente como ela surgiu na literatura no final do século XVIII. “A nacionalidade, (...) assim como o nacionalismo, são artefatos culturais de um tipo particular. Para entendê-los corretamente é preciso considerar cuidadosamente sua constituição histórica e de que forma seus significados mudaram ao longo do tempo”³⁹.

Também é de interesse para a reflexão aqui desenvolvida mencionar o conceito de mithistória, proposto por William McNeill. Ele formulou esse conceito a fim de trabalhar a

³⁷ Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso. 2006. p. 27 (grifos meus).

³⁸ Cf. Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. *op. cit.* pp. 6-15.

³⁹ Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. *op. cit.* p. 4.

problemática da história enquanto *escolha narrativa* do historiador. Ele aponta que, não renegando o grande avanço nos métodos historiográficos e na cientificidade no tratamento de documentos, um aspecto da narrativa histórica é que ela não constitui o catálogo completo de todos os documentos de um período. Ela é sempre a escolha de um padrão narrativo por via do qual alguns documentos são selecionados dentre um infundável número de documentos, como sendo aqueles que se podem considerar mais significativos para serem interpretados nesse mesmo padrão. Mais importante ainda é que, para além disso, é preciso compreender que a história formulada por historiadores, na medida em que se torna parte de um senso comum, passa a fazer parte da forma como uma sociedade entende a si própria⁴⁰. Nesse sentido específico, o autor assevera que a narrativa histórica pode tomar um lugar análogo ao lugar do mito⁴¹, tendo, como este, por função, explicar por meio de uma narrativa como o estado de coisas presente veio a ser, e dando, assim, forma a uma identidade coletiva, valor e sentido às ações⁴². O conceito de mithistória é compatível com a noção weberiana de nação como uma crença compartilhada na qual se apoiam os

⁴⁰ Seria interessante traçar uma comparação entre o conceito de mithistória e o que Giddens chamou de dupla hermenêutica. Sobre o conceito de dupla hermenêutica, Gabriel Peters explica que “o fluxo entre as ideias e conceitos cunhados pelas diversas ciências sociais e aqueles veiculados pelos próprios atores leigos em seus discursos, e/ou por eles recursivamente implementados como conhecimento prático na produção de suas ações, é de mão dupla, caracterizando o processo que Giddens denomina de dupla hermenêutica. Na medida em que os conceitos e proposições do cientista social podem ser apropriados pelos próprios atores na (re)configuração das suas práticas, a consciência reflexiva dos agentes consiste em um domínio ontológico irreduzível que não apenas separa as ciências sociais das ciências naturais no plano metodológico, mas também no que toca às modalidades de aplicação prática do conhecimento produzido por estas duas categorias de ciência. Enquanto o saber científico-natural pode ser tecnologicamente aplicado por sujeitos humanos a um domínio de objetos independentemente constituídos, as ciências sociais não mantêm com seus “objetos” (que, nesse caso, são sujeitos) um relacionamento tecnológico unidirecional, mas um relacionamento dialógico”. Peters, Gabriel. Anthony Giddens entre a hermenêutica e a crítica: o status do conhecimento de senso comum na teoria da estruturação. In: *XVI Congresso Brasileiro de Sociologia*, GT Teoria Sociológica, Salvador, 2013. p. 20; cf. Giddens, Anthony. *Las Nuevas Reglas del Método Sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993. pp. 81-82.

⁴¹ Isso não significa que se deva relegar a narrativa histórica ao terreno dos contos da carochinha. Pelo contrário, o rigorosismo dos métodos históricos continua sendo de suma importância. O que o conceito de mithistória visa é que ao lado da cientificidade dos métodos se reconheça a qualidade seletiva da narrativa histórica, sua relatividade com respeito aos princípios que norteiam essa narrativa e, portanto, sua relatividade relativa, o que é diferente de uma relatividade absoluta, ou uma falta completa de rigorosismo.

⁴² Cf. McNeill, William H. Mythistory, or Truth, Myth, History, and Historians. *The American Historical Review*, v. 91, n.1, (suplemento do volume 91), fevereiro, 1986, pp. 1-10. McNeil não nega o valor de cientificidade à produção historiográfica, nem propõe que o historiador anule sua voz passando a apresentar apenas documentos. Apenas sugere que se trate cada narrativa como uma mithistória, uma narrativa que não poderá nunca ser neutra e universal.

sentimentos de comunidade nacional baseada no que se crê ser um destino comum, ou seja, naquilo que se crê ser sua história compartilhada⁴³.

Nesse sentido, é importante que se mencione o que se pode entender como a mithistória norte-americana da fronteira. Como relata Matthew W. Kapell, ela tem seu início no discurso historiográfico em 1893. Esse foi o ano em que Frederick Jackson Turner, um dos historiadores profissionais da primeira geração nos Estados Unidos, apresentou uma palestra em uma reunião da American Historical Association, na época em seu nono ano de existência. O tema foi “o significado da fronteira na história americana”, um tópico que geraria enormes ramificações para estudantes de história estadunidense⁴⁴. Em retrospectiva, Kapell avalia que

O que ficou conhecido como (...) a tese da fronteira, em sua maior parte, não foi exatamente uma palestra sobre a história. Tratava-se, em vez disso, de um manifesto nacionalista americano que procurou explicar a cultura americana através de uma narrativa ideológica da expansão para o oeste (...) o que Turner realizou para os americanos foi um investimento na “fronteira” como um poderoso símbolo de uma versão idealizada de seu passado, bem como das suas aspirações para o futuro (...). Para Turner (...) foi uma fronteira ocidental, sempre em expansão, abrindo-se continuamente diante do destino manifesto americano, plena de terras livres e oportunidades, que criou o modo de vida americano e permitiu o desenvolvimento da individualidade americana, de sua liberdade e democracia⁴⁵.

Kapell aponta que à mesma época em que Turner defendia sua tese, outra versão da mithistória da fronteira era perpetuada por William F. Cody, o apelidado “Buffalo Bill”, em seu show sobre o Oeste Selvagem. Enquanto Turner falava de um continente vazio domado por agricultores, a narrativa de Cody versava sobre a conquista do índio. Na avaliação de Kapell, Turner teria colocado um “verniz científico” em um sistema mitológico que, naquela época, já era parte do *Zeitgeist*⁴⁶. Entretanto, é interessante notar que, assim como ocorre com tudo aquilo que avaliamos como elementos irracionais de povos e tempos idos, somente do ponto de vista de nossa concepção atual de história poderíamos distinguir entre explicações historicamente “rigorosas” e explicações “míticas” de um tempo histórico

⁴³ Como discutido, para Weber a crença em um destino comum, ou seja, em uma história compartilhada, independe da verificação de veracidade da mesma, assim como ocorre com a crença em uma etnicidade ou em uma língua comum.

⁴⁴ Cf. Kapell, Matthew W. Introduction: The Significance of the Star Trek Mythos. In: Kapell, Matthew W. (ed.). *Star Trek as myth: essays on symbol and archetype at the final frontier*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2010. pp. 7-8. Segundo Kapell, a tese teria gerado inúmeros estudos tanto a favor como contrários a ela.

⁴⁵ Kapell, Matthew W. Introduction: The Significance of the Star Trek Mythos. *op. cit.* p. 8.

⁴⁶ Cf. Kapell, Matthew W. Introduction: The Significance of the Star Trek Mythos. *op. cit.* pp. 8-9.

passado⁴⁷. Se, como sugere Bruno Latour, cumpre tratar nos mesmos termos os vencedores e os vencidos da história das ciências, seria também preciso tratar com simetria vencedores e vencidos da história das humanidades, em específico, da historiografia⁴⁸. Isso significaria tratá-la antes de tudo como historiografia, parte do que foi *verdade* no *discurso* historiográfico, ao invés de simplesmente dispensá-la como “mito”, deixando de avaliar a autoridade que ela tem como discurso sobre a verdade, ou como mithistória. Em favor da interpretação da narrativa de fronteira como mithistória, é importante notar que a tese da fronteira de Turner só pode ser avaliada como mito em retrospectiva, já que no momento de sua defesa ela constituía uma tese historiográfica séria, defendida por um historiador profissional em uma instituição científica, vindo a fazer parte do discurso historiográfico, mesmo que hoje esta noção seja considerada uma das versões de um mito nacionalista.

Do ponto de vista de sua permanência, a imagem retórica da fronteira é um dos mais fortes mitos de origem, bem como da personalidade, de um “EUA” imaginado por estadunidenses. Sua recorrência se dá não somente em discursos considerados “não sérios”, como é testemunha a grande série de ficções *western*, mas também em discursos que são considerados como tendo o mais alto grau de seriedade, como discursos presidenciais dirigidos ao “povo” estadunidense. É interessante, que na discursividade da fronteira, esta tem como contrapartida a caracterização de um “herói” que com seu “espírito pioneiro” e sua “coragem” vence os obstáculos que caracterizam essa fronteira. Esse herói pode ser um caubói solitário da ficção *western*, mas, no limite de uma possível cadeia de equivalências metafóricas, esse herói pode ser (e, de fato, foi) entendido como a caracterização do próprio povo americano. Quando o discurso presidencial assim caracteriza o público ao qual ele se dirige, ele acaba trazendo um elemento carismático para o discurso que influencia o tipo de dominação. Segundo Weber,

nenhum dos três tipos ideais [de dominação] (...) costuma existir historicamente em forma realmente pura (...). E a tipologia sociológica oferece ao trabalho histórico empírico somente a vantagem – que frequentemente não deve ser subestimada – de poder dizer, no caso particular

⁴⁷ Assim também é de nossa perspectiva atual somente que chamamos a ação mágica de irracional. Segundo Weber, “somente nós, do ponto de vista de nossa concepção atual da natureza, poderíamos distinguir imputações causais objetivamente ‘corretas’ e ‘erradas’, e reconhecer estas últimas como irracionais e a ação correspondente como ‘magia’” [Weber, Max. *Sociologia da Religião* (tipos de relações comunitárias religiosas). In: Weber, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol.1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 279].

⁴⁸ Kapel está, neste caso, fazendo o mesmo que aqueles que olham para a produção pregressa da ciência tentando ver aquilo que estava “errado”, o que sugere que a ciência de hoje esteja “correta” e não contenha “erros”, como explicou Bruno Latour. Neste caso, entretanto, Kapel o faz com a história e não com a ciência. Cf. Latour, Bruno. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. pp. 17-25.

de uma forma de dominação, o que há nele de “carismático”, de “carisma hereditário”, de “carisma institucional”, de “patriarcal”, de “burocrático”, de “estamental” etc.⁴⁹.

A construção discursiva, feita por um governante, de um “povo americano” ao qual ele representa tem como objetivo transferir essa fundamentação carismática à ideia do posto que ele ocupa. Na medida em que a noção de “povo americano” é construída sobre os valores do heroísmo e do caráter exemplar, ele adiciona traços característicos de carisma⁵⁰ à dominação legal, aumentando a probabilidade da obediência com base em valores de carisma que o governante representa em lugar do povo heroico, ao menos na medida da duração e da eficiência desse discurso.

Assim foi a caracterização do “povo americano” no discurso proferido pelo presidente John F. Kennedy em 12 de setembro de 1962 na Universidade de Rice em Houston, Texas, em que houve a primeira menção do espaço sideral como a “nova fronteira norte-americana”. Segundo John W. Jordan,

Especialistas em retórica fazem menção frequente da imagem de fronteira (...) como exemplo claro de como a concepção histórica do passado é capaz de moldar os mitos que servem de base para ações futuras. Evocações retóricas da mítica da fronteira têm fornecido aos americanos um sentido orientador de sua identidade (...). Ela constrói, para as audiências, um *ethos* aventureiro e pioneiro que se tornou um fator dominante na nossa herança nacional⁵¹.

À época de seu lançamento, um programa para colocar um homem na lua não era, de modo algum, afirma Jordan, uma unanimidade. O presidente precisava de apoio popular. Sem negar a importância do projeto Apollo no resgate do orgulho nacional estadunidense frente os feitos históricos soviéticos, Jordan sugere que o discurso do presidente Kennedy contém algo mais do que uma retórica do “vamos vencer os soviéticos”. Nele, o presidente insta o povo estadunidense a transcender o momento presente em favor de um projeto cujo significado teria que ser entendido não em relação aos embates do dia, mas em relação à história do progresso humano. Em seu discurso, Kennedy dizia:

Condensem os 50 mil anos de história registrada do homem em um espaço de tempo de meio século. Nestes termos, sabemos muito pouco sobre os primeiros 40 anos, exceto no final deles o homem tinha aprendido a usar as peles de animais para se cobrir. Em seguida, cerca de 10 anos

⁴⁹ Weber, Max. Os Tipos de Dominação. In: Weber, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1994. p. 141.

⁵⁰ Segundo Weber, denomina-se “‘carisma’ uma qualidade pessoal considerada extracotidiana (na origem, magicamente condicionada, no caso tanto dos profetas quanto dos sábios curandeiros ou jurídicos, chefes de caçadores e heróis de guerra) e em virtude da qual se atribuem a uma pessoa poderes ou qualidades sobrenaturais, sobre-humanos ou, pelo menos, extracotidianos específicos ou então se toma como enviada por deus, como exemplar e, portanto, como ‘líder’. (...) Sobre a validade do carisma decide o livre reconhecimento deste pelos dominados”. Weber, Max. Os Tipos de Dominação. *op. cit.* pp. 158-159.

⁵¹ Jordan, John W. Kennedy’s Romantic Moon and its Rhetorical Legacy for Space Exploration, *Rhetoric & Public Affairs*, v. 6, n. 2, 2003, p. 214.

atrás, de acordo com essa escala, o homem saiu das cavernas para construir outros tipos de abrigo. Apenas cinco anos atrás o homem aprendeu a escrever e usar rodas. O cristianismo começou a menos de dois anos. A imprensa veio neste ano, e, em seguida, (...) o motor a vapor nos forneceu uma nova fonte de energia. Newton explorou o significado da gravidade. No mês passado, luz elétrica e telefones, automóveis e aviões se tornaram acessíveis. Só na semana passada que desenvolvemos penicilina e televisão e energia nuclear, e se agora a nova espaçonave da América conseguir alcançar Vênus, teremos literalmente alcançado as estrelas antes da meia-noite⁵².

Jordan aponta que, nesse discurso, o presidente localizou simbolicamente o povo estadunidense na escala ampla de um tempo que se acelera, marcado pelos avanços da tecnologia. Para o autor, a retórica desse discurso “pode ser entendida como uma tentativa do presidente em definir uma *situação ambígua* (o programa espacial norte-americano) em termos de valores compartilhados por aquela comunidade (o pioneirismo na exploração)”⁵³. Sua estratégia consistia na construção retórica do tempo e do espaço, bem como de uma personalidade estadunidense pioneira e, para tanto, fez uso de argumentos transcendentais, instando seu público a ir além do momento e das fronteiras presentes.

De acordo com o autor, a despeito dos feitos espaciais daquela época, a ida do homem à Lua consistia em uma empreitada tecnicamente muito mais complexa do que tudo o que havia sido feito até então. Poucos cientistas falavam nisso como mais do que uma mera hipótese. Para Jordan, a estratégia de transcendência de Kennedy foi traçar uma cartografia retórica projetada para trazer a Lua para dentro do alcance tangível de sua audiência. Kennedy ampliou a retórica de “Nova Fronteira” para estabelecer o espaço exterior como um destino acessível e um ambiente adequado às ações dessa persona pioneira do povo estadunidense. A imensidão do espaço poderia ter deixado seu público perplexo e aterrorizado diante da sua própria insignificância cósmica, mas a abordagem de Kennedy minimizou, simbolicamente, a distância e os obstáculos entre a Terra e a Lua, formulando esta como o próximo posto em uma nova fronteira aberta à exploração pioneira⁵⁴.

Kennedy traçou o novo mapa da fronteira, articulando seu público como o ponto focal para uma série progressiva de círculos concêntricos imaginários que ligavam lugares e pessoas em um mesmo terreno. Ele começou dizendo: “Nós nos encontramos em uma faculdade notável por seu conhecimento, em uma cidade notável por seu progresso, em um Estado conhecido pela sua força”. É importante tomar nota do uso de Kennedy de um “nós”, que centrava “o povo” como a origem constante da progressão espacial. Ao começar com as pessoas e depois se expandindo, Kennedy fez uma conexão entre as pessoas e uma extensão para mais além. (...) Kennedy prosseguiu descrevendo o espaço como o “novo mar” no qual “abriremos velas”, assegurando

⁵² Kennedy, John F. *Address at Rice University (Address on the Nation's Space Effort)*. 12 de setembro de 1962 [Texto digital sem paginação].

⁵³ Jordan, J. W., Kennedy's Romantic Moon and its Rhetorical Legacy for Space Exploration, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁴ Cf. Jordan, J. W. Kennedy's Romantic Moon and its Rhetorical Legacy for Space Exploration. *op. cit.* p. 214-215.

(...) que o espaço pode ser explorado e dominado. “Mas há quem diga: mas por que a Lua? Por que escolher este como o nosso objetivo? E eles poderiam muito bem perguntar por que escalar a montanha mais alta? Por que, há 35 anos, voar sobre o Atlântico? (...). Subimos montanhas simplesmente porque “nós” pioneiros amamos o desafio”. (...) Kennedy diminuiu ainda mais a imensidão do espaço, enfatizando a tecnologia (...). A tecnologia tinha aberto o caminho, diminuindo distâncias, e agora ela também serviria como meio de transporte, o meio pelo qual nosso alcance poderia se estender aos céus e trazer as estrelas até a Terra⁵⁵.

Desde a primeira série, *Jornada nas Estrelas* referencia a retórica do espaço como fronteira de exploração criada por Kennedy, uma retórica que se baseia em um forte valor identitário estadunidense e que traça uma cartografia imaginária sobre o mundo. No século XIX o novo mundo estadunidense se abria para uma fronteira de exploração, onde o “espírito pioneiro” do povo norte-americano se provava e a “nação” se construía. Na década de 1960 o espaço se tornou a nova fronteira onde o “espírito pioneiro” estadunidense mais uma vez se exercia, “provando”⁵⁶ seu direito a ser a nação líder do planeta e do espaço, tanto em termos do que pode ser considerado como verossimilhança ficcional, quanto nos projetos da NASA.

É preciso, então, indo além do simples reconhecimento do retorno desse esquema valorativo, atentar, como sugeriu Sorlin, para sua especificidade histórica nos diversos momentos de seu retorno. No final da década de 1980, quando nenhum esforço espacial estava de fato sendo empreendido, e no momento de grande sucesso de audiência de uma série trazendo de novo o discurso de fronteira, seria necessário questionar se o retorno deste esquema teria algum significado mais do que a simples rememoração, se ela *apenas* servia para lembrar o público de TV de que Nova Geração era derivada da primeira série *Jornada nas Estrelas*. Em um contexto em que uma nova ordem emergia, o retorno da simbologia da fronteira tem possíveis desdobramentos conjunturais. Se um novo mundo se desenha na imaginação através de um globalismo otimista, sua simbologia faz retornar um EUA mítico em seu espírito pioneiro empreendedor. Em um momento em que as fronteiras da velha ordem se desfazem, é uma nova fronteira de expansão que se abre para a construção disso que se supunha ser, então, uma nova era.

Henri Lefebvre evoca o ato simbólico na fundação da urbe romana como um modelo para a consideração sociológica dos mitos na fundação do espaço político e na localização das relações sociais no espaço. Ele chama atenção para como sua significação se liga

⁵⁵ Jordan, J. W. Kennedy’s Romantic Moon and its Rhetorical Legacy for Space Exploration. *op. cit.* p. 215-216.

⁵⁶ O termo “provar” está sendo usado em referência ao carisma. Segundo Weber, o carisma se consolida em virtude de provas. Cf. Weber, Max. Os Tipos de Dominação. *op. cit.* p. 159.

concretamente a uma prática política que funda o espaço enquanto sistema de ordem em que o simbólico é necessário e está em íntima conexão com a prática.

A fundação de Roma – pelo menos de acordo com o relato tradicional – foi realizada de uma forma distintamente ritual. O fundador, Remo, traçou, com seu arado, um círculo, de forma a retirar da natureza um espaço e investi-lo com um significado político. Tudo nesta história de fundação – cujos detalhes são irrelevantes para os nossos propósitos – é ao mesmo tempo simbólico e prático; realidade e significado, o imediato e o abstrato (...). A racionalidade resultante, seja espacial ou jurídica, é detectável em todos os lugares nas criações essenciais e mais concretas da mente romana: a abóbada, o arco, o círculo⁵⁷.

Não se trata, segundo Lefebvre, de uma intuição teórica de natureza basicamente intelectual, mas da conexão entre uma prática espacial e sua mobilização por meio de simbolizações igualmente espaciais.

O que Roma oferece é uma imagem que gera (ou produz) espaço. Que espaço? Especificamente, o espaço do poder. O espaço político não é estabelecido apenas por ações (com violência material gerando um lugar, uma ordem jurídica, uma legislação): a gênese de um espaço deste tipo pressupõe também uma prática, imagens, símbolos e a construção de edifícios, das cidades, e de relações sociais localizadas⁵⁸.

Essa conexão entre uma cartografia simbólica e a prática política aparece de forma metafórica em Nova Geração, com marcadores muito distintos de identidade, trazendo a retórica do destino manifesto, bem como da fronteira, para o domínio ficcional do seriado.

Por mais que um signo possa parecer fixo, sua fixidez é apenas aparente. Desde Ferdinand de Saussure, signo é entendido como uma *relação* e não como uma referência a algo real. Signo é o nome da relação entre significante e significado. O que Saussure propôs, e que se tornou um paradigma, é esse princípio relacional segundo o qual na língua não há conteúdos positivos (ou uma essência), mas apenas relações diferenciais⁵⁹. Foucault sugere que isso que se vê na proposta saussureana é próprio a uma mudança mais profunda que ocorre com o regime dos signos no século XVII.

O que mudou na primeira metade do século XVII e por longo tempo — talvez até hoje — é o regime inteiro dos signos, as condições sob as quais exercem eles sua estranha função (...) *o signo deixa de ser uma figura do mundo* (...). Doravante, é no interior do conhecimento que o signo começará a significar⁶⁰.

⁵⁷ Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Maiden: Blackwell Publishing, 1991. p. 244.

⁵⁸ Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. *op. cit.* pp. 244-245.

⁵⁹ Cf. Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill, 1966. pp. 64-78. Por exemplo, a palavra “pai” só pode ser entendida na sua relação *diferencial* com outros termos como “mãe” e “filho”.

⁶⁰ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. pp. 80-82 (grifos meus).

A (relativa) imutabilidade do significante (como o fato de que por muito tempo as palavras continuam sendo reconhecidas como idênticas a despeito de mudanças de pronúncia, ortografias e de significado) de certa forma oculta a flutuação do significado que a elas se articula: dizem-se as mesmas palavras achando que se está a dizer as mesmas coisas. Para os sociólogos Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, a passagem do conceito linguístico ao conceito sociológico de signo implica na ideia de que o significado flutuante se torna objeto de disputa na esfera política⁶¹. Como visto diversos significados podem estar articulados a um significante como “Estados Unidos”. A esse significante articula-se, dependendo do contexto, a ideia de um território, de uma ordem jurídica, por vezes, de maneira metonímica, “Estados Unidos” refere-se ao conjunto da população nascida no território, por vezes, refere-se, à maneira das sinédoques, tomando-se parte pelo todo, a um grupo social específico, como o governo estadunidense ou os produtores de mídia daquele país. Por vezes, ao menos para parte dos nascidos naquele território, “Estados Unidos” significa a ideia socialmente compartilhada com todos os outros cidadãos estadunidenses de uma história comum, a ideia de um destino político socialmente compartilhado, articulando-se a uma multiplicidade de valores formadores da base subjetiva do sentimento de nacionalidade, não havendo necessidade de que a *totalidade* de uma população *creia* para que haja *efetividade social* de uma crença.

Entretanto, distintamente do discurso histórico e do discurso presidencial, o discurso ficcional não visa ser entendido como um discurso de verdade no sentido factual do termo. No sentido axiológico, entretanto, é possível entender que o discurso ficcional pode ser, ao menos em parte, um discurso deôntico sobre um *dever ser*, representando outro tipo de discurso de verdade que, conforme Foucault, teria se desagregado da vontade de saber entre os séculos VI e VII a.C.

O discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e conforme ao ritual requerido; era o discurso que pronunciava a justiça e atribuída a cada qual sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização, suscitava a adesão dos homens e se tramava assim com o destino. Ora, eis que um século mais tarde, a verdade mais elevada já não residia mais no que era o discurso, ou no que ele fazia, mas residia no que ele dizia (...). Entre Hesíodo e Platão uma certa divisão se estabeleceu, separando o discurso verdadeiro e o discurso falso; separação nova visto que, *doravante, o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável*, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder⁶².

⁶¹ Laclau, Ernesto e Mouffe, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy*. Londres: Verso, 1989. pp. 105-113.

⁶² Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 15.

Essa separação entre o que antes fora um discurso de verdade quando verdade significava justiça (ao mesmo tempo um dever ser e um atributo do poder) é responsável pela transformação do discurso mítico, outrora um discurso de verdade, em um discurso de fantasia, com existência paralela e cujo *status* passou a ser diverso. Segundo Sarah E. Worth, esse foi o início de um longo debate sobre o valor epistemológico da arte. Platão, como se sabe, condenou tal tipo de discurso, denunciando-o como ilusão: a arte é falsidade e como tal, para o bem da polis, ela devia deixar de existir. Platão advertia contra a propensão da arte em despertar apetites e emoções antinaturais. Assumindo a defesa da arte, Aristóteles advogou sua funcionalidade moral: para ele, a arte apresentaria as pessoas ou como melhores ou como piores do que elas realmente são, seja para que elas sejam vistas como modelo de conduta, seja para que delas se faça o ridículo, transformando-as em motivo de riso. Ao retratar ações sérias e significativas, eventos que despertam medo e piedade, a tragédia teria, além disso, uma função catártica, de purgação e purificação⁶³. Assim, se para Platão a arte era negativamente avaliada tanto do ponto de vista de uma verdade ontológica como axiológica, Aristóteles valorizava a verdade axiológica da arte. Talvez apenas no campo axiológico se possa reivindicar a arte como um tipo de discurso sobre a verdade.

Entretanto, a arte preserva sua ambiguidade. Do ponto de vista daquilo que a ficção pode referenciar, uma qualidade que ela tem em comum com outras formas artísticas e também com as formas retóricas, há uma maior ambiguidade simbólica devido a uma flutuação dos significados relativamente maior do que em outros modos discursivos. Viu-se o quanto é aparente a fixidez da referencialidade do signo linguístico, que em diferentes contextos pode ter diferentes referentes. No entanto, mesmo a despeito dessa relativa fluidez com que os discursos deslizam entre significados, é possível, ao se analisar o contexto discursivo de um enunciado específico, perceber que tal referência se faz *presente* devido à forma como o discurso é articulado: quando Reagan chama os Estados Unidos de “farol do mundo” é evidente a referência ao mito estadunidense do destino manifesto. Ao mesmo tempo, a qualidade metafórica da mesma expressão implica que ela possa ser entendida de outras formas. Metáforas trazem ao discurso um jogo de presença e ausência, uma qualidade que será aqui referida como “fantasmagoria”.

⁶³ Cf. Worth, Sarah E. Art and Epistemology. In: *Internet Encyclopedia of Philosophy: a Peer Reviewed Academic Resource*. Cf. Smith, Nicholas D. Plato (427—347 BCE). In: *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Cf. Internet Encyclopedia of Philosophy, Aristotle (384—322 B.C.E.). In: *Internet Encyclopedia of Philosophy*. [textos digitais sem data ou paginação].

Quando se adentra o terreno simbólico, particularmente nas suas formas plásticas, essa característica metafórica pode adquirir fortes tons “fantasmagóricos”, atingindo a referencialidade dos construtos, fazendo-a parecer ao mesmo tempo presente e não presente. Assim, enquanto para alguns uma espaçonave é só uma espaçonave, não sendo possível qualquer referência entre o que é interior à narração e ao seu contexto social, para outras pessoas, tais referências são óbvias. Isso ocorre com o sociólogo Raymond Williams, para quem tais relações metafóricas na ficção científica de sua época são tão evidentes que, ele afirma, não seria necessário justificá-las, quanto mais estudá-las (pois, para Williams, seria mais interessante estudar o que ele chama de *sentimento de época* que a ficção-científica contribui a constituir).

Muitos de nós entramos em contato com a ficção científica, principalmente a partir de histórias em quadrinhos dos nossos filhos, em que, por exemplo, os habitantes do planeta Phantos, altos bípedes roxos com as cabeças bovinas, liderados pelo Super-Phant Gogol, estão invadindo o planeta Cryptos, cujos habitantes são uma espécie de ovelhas bípedes acinzentadas. Abundam pistolas de repulsão, aquadetectores, sóis artificiais e suspensão da gravidade. As relações literárias, aqui, são simples, pois o canhão espacial é apenas um novo tipo de tomahawk, e o Super-Phant é o nosso velho amigo, o xerife de Nottingham. Se isso fosse tudo o que há na ficção científica, ela não demandaria maiores análises⁶⁴.

A “fantasmagoria” à qual aqui se refere é a capacidade simbólica de fazer surgir uma coisa a partir de outra, de insuflar o inerte com vida e de tornar o ausente presente a partir de semelhanças: é o que o historiador da arte Ernst Hans Gombrich chamou de poder de Pigmalião. No mito, Pigmalião se apaixona pela estátua que ele mesmo esculpiu e Vênus a transforma em uma mulher. Gombrich sugere que o mito de Pigmalião traz à tona a ligação entre arte e magia nessa capacidade de transformação de uma primeira realidade (como a pedra) em uma segunda realidade (a mulher).

O que aprendemos a partir do estudo do simbolismo (...) é que para nossas mentes os limites das definições são elásticos. Para Platão e aqueles que o seguiram, definições eram algo forjado nos céus. A ideia de homem, de sofá, ou de pia era algo que estaria fixada eternamente com contornos rígidos e leis imutáveis. Muitas das confusões em que se colocaram a filosofia da arte e a filosofia do simbolismo podem ser retraçadas a este ponto de partida inspirador. Pois *uma vez que você aceita que existem classes rígidas para as coisas, você deverá também descrever a sua imagem como um fantasma*. Mas um fantasma de quê? Qual é a tarefa do artista quando ele representa uma montanha? Será que ele copia uma montanha específica, membro individual de uma classe, como o faz o topógrafo, ou será que ele, mais altivamente, copia um padrão universal, a ideia de uma montanha? Sabemos que este é um falso dilema. Depende de nós definir uma montanha. Podemos fazê-la surgir de uma toca de toupeira ou pedir que nosso jardineiro nos fabrique uma. Podemos aceitar a primeira ou a segunda de acordo com nossos desejos ou caprichos. Há uma falácia na ideia de que a realidade contém tais características, tais como montanhas, e que ao ver uma montanha após a outra, pouco a pouco aprendemos a generalizar e formar a ideia abstrata da montaneidade. (...) Tanto a filosofia quanto a psicologia

⁶⁴ Williams, Raymond. Science Fiction. In: Milner, Andrew (ed.). *Tenses of Imagination: Raymond Williams on Science fiction, utopia and dystopia*. Bern: Peter Lang AG, International Publishers, 2010. p. 14.

se revoltaram contra esta noção consagrada. Nem no pensamento, nem na percepção aprendemos a generalizar. Aprendemos a particularizar, a articular, a fazer distinções onde antes havia apenas uma massa indiferenciada⁶⁵.

Gombrich sugere que tudo aquilo que envolve criação humana “não poderia ocorrer se nós não tivéssemos a tendência de estender as classes das coisas para além de seus grupos racionais”⁶⁶. Essa projeção de uma “segunda realidade” sobre uma “primeira” ocorre com bastante prontidão e sem muito esforço, como em nossa capacidade de reconhecer faces. Pintores, designers e escultores exploram essa capacidade elástica da nossa percepção, desenhando, como Fougasse, cadeiras que parecem sorrir-nos (figura 1), ou, como Picasso, fazendo-nos ver uma cabeça de babuíno naquilo que antes tinha sido apenas um carrinho de brinquedo (figura 2).

figura 1: Fougasse: ilustração para um panfleto

figura 2: Picasso: O babuíno e o filhote⁶⁷

Não seria verdade que a linguagem e a metáfora dão testemunho de que a classe das coisas que subjetivamente se agrupam em torno das ideias de olho, boca, ou face é muito mais ampla do que o conceito do anatomista? Para a nossa emoção, uma janela pode ser um olho e uma jarra pode ter uma boca; é a razão que insiste na preferência entre uma mais restrita classe do real e uma mais ampla classe do metafórico, na barreira entre imagem e realidade. Os faróis de um carro podem nos parecer olhos luminosos e é possível que até os chamemos assim. O artista pode usar essa similaridade para fazer funcionar a sua mágica de transformação. Picasso fez exatamente isso quando ele criou o seu maravilhoso babuíno de bronze com seus filhotes. Ele tomou um carrinho de brinquedo, talvez encontrado entre os brinquedos dos seus próprios filhos, e o transformou na face de um babuíno. Ele podia ver a capota e o para-brisas do carro

⁶⁵ Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. London: Phaidon Press, 1984. p. 81.

⁶⁶ Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. op. cit. p. 82.

⁶⁷ Ambas figura 1 e figura 2: Gombrich, E.H. *Art and Illusion*. op. cit. p. 83.

como uma face, e o seu novo ato original de classificação o inspirou a colocar seu achado à prova. Aqui, como em tantos outros momentos, a descoberta que faz o artista de um uso inesperado para o carro tem sobre nós um dos efeitos. O acompanhamos não só em ver um carro específico como uma cabeça de babuíno, mas também aprendemos nesse processo uma nova forma de articular o mundo, uma nova metáfora, e quanto estamos com a disposição correta para isso podemos repentinamente vislumbrar os carros em nosso caminho olhando para nós com as feições de primata, graças à classificação de Picasso⁶⁸.

É preciso atentar que as expressões “primeira” e “segunda realidade” não devem ser tomadas literalmente: elas são em Gombrich uma concessão àqueles que estão acostumados a pensar uma distinção rígida entre “real” e “simbólico”. Trata-se de uma linguagem didática, ou seja, de uma transição para outra forma de pensar. Estritamente falando, não existe uma primeira e uma segunda realidade, pois

há uma suave e gradual transição, dependente da função [dos objetos], entre o que Platão chamou “realidade” e o que ele chamou “aparência”. (...) Não há uma divisão rígida entre fantasma e realidade, verdade e falsidade, pelo menos não onde o propósito e a ação humana exercem seu comando. Aquilo que chamamos de “cultura” ou “civilização” tem por base a capacidade do homem de ser um construtor, de inventar usos inesperados e de criar substitutos artificiais⁶⁹.

Sendo assim, a qualidade “fantasmagórica” do simbólico só se torna presente “uma vez que você aceita que existem classes rígidas para as coisas”⁷⁰. Essa qualidade “fantasmagórica” do jogo de ausência e presença é um dos aspectos mais interessantes do simbólico em termos interpretativos, além de ser também uma das qualidades mais intimidadoras para o analista, por gerar incertezas.

Weber sugere que essa incerteza relativa é própria à natureza da sociologia compreensiva, pois

não podemos “compreender” o comportamento, por exemplo, das células, mas apenas registrá-lo funcionalmente e determiná-lo segundo as regras às quais está submetido. Esta vantagem da explicação interpretativa em face da explicação observadora tem, entretanto, seu preço: o caráter muito mais hipotético e fragmentário dos resultados obtidos pela interpretação⁷¹.

Assim, por mais que a referência seja óbvia para aqueles que viveram um período e o contexto de surgimento de uma forma cultural, como é o caso de Raymond Williams e sua compreensão da ficção científica de seu tempo, isso não significa dizer que essa familiaridade seja necessária ao analista. Segundo Weber, a evidência que a compreensão pretende alcançar pode ter caráter *intuitivo*, que é a compreensão que se atinge ao reviver a conexão emocional com valores. Contudo, esse tipo de compreensão é a mais incerta na

⁶⁸ Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion. op. cit.* p. 84.

⁶⁹ Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion. op. cit.* p. 80.

⁷⁰ Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion. op. cit.* p. 81.

⁷¹ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais. op. cit.* p. 10.

medida em que “quanto mais divergem de nossos próprios valores últimos, tanto mais dificuldade encontramos em torná-los compreensíveis por uma revivência mediante a imaginação intuitiva”⁷². A alternativa, para Weber, é a apreensão *intelectual* das conexões valorativas que é tanto mais significativa quanto mais “procuramos compreender a realidade da vida (...) naquilo que tem de específico; por um lado, as conexões e a significação cultural das suas diversas manifestações (...) e, por outro, as causas pelas quais se desenvolveu historicamente assim e não de outro modo”⁷³. Esta historicidade das conexões valorativas em suas diversas manifestações não implica uma regressão causal exaustiva, mas colocar em relevo os elementos essenciais de um acontecimento sob o ponto de vista das ideias de valor nele implicadas⁷⁴. No caso de elementos metafóricos, tanto mais importante é manter referência a elementos culturais específicos e datados para que se possa apreciar um fenômeno cultural com a objetividade possível nas ciências da cultura.

Neste capítulo foram fornecidos alguns elementos culturais mais genéricos da cultura estadunidense, como as noções de fronteira e de destino manifesto. Estas ideias trazem consigo valores que formam a base dos sentimentos de pertencimento que caracterizam a identidade estadunidense como relação comunitária em termos weberianos⁷⁵. Na análise dos outros capítulos será possível ainda distinguir outros elementos importantes. A análise que se segue toma como pressuposto que esses são elementos que têm uma relativa estabilidade, mas não uma fixidade, já que, como disse Sorlin, sua imutabilidade aparente oculta a historicidade de suas versões mais datadas. Assim, uma versão atualizada, para o final da década de 1980, de uma ideia de Estados Unidos como agente moral no mundo se faz com uma atualização tanto da ideia de “nação estadunidense” quanto da ideia de “mundo”. A nova noção de “mundo” que emerge com a percepção de que o mundo bipolarizado pela Guerra Fria havia chegado ao seu final, foi aqui referida como globalismo utópico, noção que será discutida a seguir. Essa nova noção de “mundo” é condição de possibilidade para o surgimento do que aqui se entende por uma nova discursividade a respeito de guerra e paz.

⁷² Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 4.

⁷³ Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 88.

⁷⁴ Cf. Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 96.

⁷⁵ Cf. Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 25.

I.2 Otimismo e utopia no fim da Guerra Fria

A proposta de pensar o seriado Nova Geração como um fruto de sua época demanda a reflexão sobre a periodização histórica, assim como o desenho de tipologias historicamente datadas que auxiliem a análise. Se é possível dizer que Nova Geração traz consigo uma discursividade nova com relação à política externa estadunidense, então é preciso basear esta afirmação em uma análise comparativa. Tomando como ponto de partida a comparação com uma discursividade mais própria ao período de Guerra Fria, está-se seguindo uma concepção weberiana de período como *configuração*. Segundo Gabriel Cohn, a concepção de história weberiana sugere que

não é possível encarar um período histórico como se nele estivesse já configurada a época seguinte, seja em termos de “progresso” ou de qualquer noção similar, que pressuponha a presença das mesmas causas operando ao longo do tempo em diferentes configurações históricas. Mas isso não impede um exame *comparativo* entre traços de um período e traços encontrados em outros, admitindo-se a especificidade de cada um e a circunstância de que a comparação sempre incidirá sobre aspectos parciais e selecionados dos processos em confronto⁷⁶.

Com respeito estritamente à questão da periodização, é comum se pensar que o ideal certamente seria partir de uma demarcação indubitavelmente precisa, mas a escolha de um recorte temporal historiográfico corresponde a um problema a ser examinado ou a uma temática a ser estudada⁷⁷. O presente estudo não pode deixar de reconhecer que uma periodização da Guerra Fria é, ela própria, objeto de um debate entre historiadores.

A necessidade de uma releitura sobre o que foi o período de Guerra Fria começa a ser apontada já logo após o fim da União Soviética. Odd Arne Westad e Michael Cox apontam que uma nova história da Guerra Fria está sendo elaborada desde 1989, em que muitas das pressuposições sobre o conflito que deram forma às maneiras como o mesmo foi interpretado na última metade do século passado estão sendo revistas⁷⁸. Segundo Silvio Pons e Frederico Romero, a história da Guerra Fria está sendo reescrita não só devido à disponibilidade de novas fontes, mas também devido à sua longa duração e ao seu inesperado fim pacífico. Tais fatores demandaram, segundo os autores, uma

⁷⁶ Cohn, Gabriel. Introdução. In: Cohn, Gabriel (org.). *Max Weber: Sociologia*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13). São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 14-15.

⁷⁷ Cf. Barros, José D' Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. pp. 41-47. A formulação do historiador concorda com a sugestão weberiana de que é o problema que determina o recorte, como visto.

⁷⁸ Cf. Arne, Odd e Cox, Michael. Class Series: Cold War History. In: Pons, Silvio e Romero, Frederico (Eds.). *Reinterpreting the End of the Cold War: Issues, interpretations, periodizations*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004, p. iii (Introdução à série).

conceitualização que transcendesse os paradigmas estabelecidos e a reinscrevesse dentro de um contexto mais amplo no qual se incluíam os contextos econômico, ideológico, tecnológico e cultural⁷⁹.

O historiador J. J. Gustainis escreve, em 1992, a seguinte consideração ao iniciar sua apreciação de um livro sobre a ideologia da Guerra Fria:

Há um consenso entre acadêmicos de que a “Guerra Fria” começou logo após o fim da segunda guerra mundial, quando a União Soviética e os Estados Unidos (e seus aliados) iniciaram seus enfrentamentos pelo futuro político da Europa. Há menos consenso com respeito ao fim do enfrentamento. Alguns demarcam seu término na década de 1970, quando Richard Nixon reconheceu a República Popular da China e iniciou uma política de *détente*^[80] com a União Soviética; outros declaram o conflito extinto há apenas cerca de um ano atrás, com a queda do Muro de Berlim seguida dos regimes comunistas na Europa oriental; há ainda outros que afirmam a continuidade da Guerra Fria, citando a repressão dos Estados Bálticos por Gorbachev como prova⁸¹.

A periodização vai depender do significado que cada autor atribui ao período, e suas escolhas vão depender do prisma sob o qual o período está sendo observado. Essa vinculação da periodização à problemática associa-se, como se verá no tomo I.7 desta dissertação, ao que Foucault descreveu como uma nova linhagem da pesquisa histórica que privilegia descontinuidades, não mais considerando possível estabelecer um sistema de relações homogêneas. Assim, “não mais se supõe que uma única e mesma forma de historicidade compreenda as estruturas econômicas, as estabilidades sociais, as mentalidades, os hábitos técnicos, os comportamentos políticos”⁸².

Se o período histórico não é pensado como encerrado por uma única historicidade que o determina por completo, mas como um conjunto complexo em que muitas historicidades interagem, ou, em termos weberianos, uma configuração em que ordens da vida interagem com sua dinâmica própria, o historiador já não trabalha mais com um período, descrevendo seus eventos mais importantes, mas, de forma mais seletiva, com um problema. Assim, de acordo com o historiador José D’Assunção Barros, a historiografia abandona a perspectiva do estudo do período, para uma perspectiva que privilegia o problema.

⁷⁹ Cf. Pons, Silvio; Romero, Frederico. Introduction. In: Pons, Silvio e Romero, Frederico (eds.). *Reinterpreting the End of the Cold War*. op. cit., p. i.

⁸⁰ *Détente* ou políticas de distensão seguiram-se à crise dos mísseis de Cuba (esta amplamente conhecida como o incidente no qual o mundo chegou mais perto da Terceira Guerra Mundial do que jamais antes). [cf. Ávila, Carlos Federico Dominguez. Ensaio geral do fim. *Revista de História*, 01/5/2012. [Texto digital sem paginação].

⁸¹ Gustainis, J. J. (Resenha) Martin, J. Medhurst, Robert L. Ivie, Philip Wander, and Robert L. Scott. Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor, and Ideology. *Presidential Studies Quarterly*, 22(1), 1992, p. 196.

⁸² Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 11.

É inútil escolher, por exemplo, “os dez últimos anos do Brasil império”, ou “os cem primeiros anos do Egito antigo”. A escolha de um recorte temporal historiográfico não deve corresponder a um número propositadamente redondo (...), mas sim a um problema a ser examinado ou a uma temática que será estudada. É o problema que define o recorte (...). Tampouco tem sentido deixar que uma peça em história mostre-se aprisionada pelos recortes meramente governamentais. (...) Uma proposição temática (...) vaza frequentemente as molduras do tempo estatal-institucional ou dos recortes administrativos. Um tema pode muito bem atravessar dois governos politicamente diferenciados, situar-se atravessado entre duas regiões administrativas, insistir em escorregar para fora da quadratura institucional em que o historiador desejaria vê-lo encerrado. (...) Não adianta partir do pressuposto de que os melhores recortes coincidem necessariamente com um governo, um país, uma cidade – quando muitas vezes o objeto construído desejaria romper de diversas maneiras estas muralhas artificiais que insistem em contê-lo, em aparar suas arestas e ângulos agudos, ou em mantê-lo sólido quando ele se quer fluido⁸³.

Dentro desse espírito, o historiador Anders Stephanson aponta que uma concepção muito abrangente de época tenderia a causar problemas de demarcação. Ele sugere que, *pensada estritamente enquanto política externa*, a Guerra-Fria pode ter sido um fenômeno muito mais localizado do que se é comum pensar, apesar de que seus traços *culturais* talvez tenham sido *muito mais amplos* no tempo do que o desenvolvimento de uma política de Guerra Fria entre as duas potências. Interessado no desenvolvimento de uma política de Estado própria da Guerra Fria, ele propõe tratá-la mais especificamente, do lado dos EUA, como um *projeto político* estadunidense com uma periodização mais restrita enquanto *política de Estado*. Nesse projeto político, o governo dos EUA teria legitimado sua política com sua versão oficial de que a URSS teria continuado essencialmente o tipo de agressão contínua e quase bélica que caracterizava os poderes fascistas na década de 1930. O ponto de vista oficial seria, portanto, segundo o autor, o principal responsável pelo entendimento de que o fim da União Soviética torna-se, por definição, o fim da Guerra Fria⁸⁴, além da associação cultural entre a ideia de comunismo e de totalitarismo. Alternativamente, o autor propõe estabelecer uma tipologia da Guerra Fria como:

Uma série de características que tem a ver com condições similares à guerra, em uma situação que exclui a guerra real (...), principalmente ligadas à política de liquidação do outro lado. Sobre essa base, eu ofereço uma periodização bastante precisa: a Guerra Fria terminou em 1963, após a divisão aparentemente final de Berlim, após o advento do conflito Sino-Soviético, talvez mais importante, após as implicações terríveis da crise dos mísseis de Cuba terem induzido, entre outras coisas, o Tratado de Proibição de Testes. Os Estados Unidos e a URSS deixaram de operar no pressuposto de que o objetivo do jogo era destruir o outro. *A única exceção aqui, que pode indicar o contrário, são as fantasias de Ronald Reagan do início de*

⁸³ Barros, José D' Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História*. op. cit. pp. 42-43.

⁸⁴ Esse seria, segundo Stephanson, um ponto em que o senso comum acata a versão oficial aceitando a tese oficial estadunidense que culpa a URSS pela Guerra Fria. Cf. Stephanson, Anders. The Cold War considered as a US project. In: Pons, S. e Romero, F. (ed.) *Reinterpreting the End of the Cold War: Issues, interpretations, periodizations*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004. pp. 52-67.

1980 que às vezes são referidas, como é natural, como a Segunda Guerra Fria, mas a brevidade comparativa deste episódio apenas enfatizou a superficialidade de suas bases estruturais⁸⁵.

Não se espera do debate historiográfico recente que ele forneça uma palavra final sobre a periodização e significado da Guerra Fria. Entretanto, ele é capaz de revelar qual o período considerado mais típico de uma *política externa* de Guerra Fria: conforme o que aqui se viu, pode-se dizer que até os anos 1960 ainda é possível falar em uma política de Estado, do lado do governo dos Estados Unidos, que possa ser considerada típica da Guerra Fria. Depois disso ainda se encontra em discussão se a política externa implementada pelo governo dos EUA já não é diferente do que se pode considerar como ações de Guerra Fria na esfera específica da *política externa*.

Isso não significa, como visto, que o que se possa chamar de uma *cultura* de Guerra Fria, mais especificamente com referência a elaborações culturais relativas à política externa, acompanhe a periodicidade estrita da política de forma mecânica. Segundo Hans H. Gerth e Charles Wright Mills, a principal crítica de Max Weber quanto às formulações com respeito à esfera econômica se devia a tratamentos que não diferenciavam entre esferas: formulações que “não distinguem entre o que é rigorosamente ‘econômico’, o que é ‘economicamente determinado’ e o que é simplesmente ‘economicamente relevante’”⁸⁶. De uma forma similar, pede o rigor da análise que se estabeleçam marcadores na esfera da política e com relação aos quais elaborações culturais foram desenvolvidas. Cabe diferenciar entre as esferas da política e da cultura e considerar diferenciações entre o que é pertinente às mesmas, o que é determinado pelas mesmas e o que é apenas relevante para elas. Tal crítica, colocada em evidência por Gerth e Wright Mills com relação às formulações de acadêmicos marxianos da época de Weber, não constituía propriamente uma crítica ao marxismo, mas uma crítica a quaisquer formulações que não se desenvolvessem buscando uma maior clareza analítica, como ocorre em outros trabalhos críticos de Weber⁸⁷.

⁸⁵ Stephanson, Anders. The Cold War considered as a US project. *op. cit.* p. 54. (grifos meus).

⁸⁶ Cf. Gerth, H.H. e Wright Mills, C. Introdução. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. p. 65.

⁸⁷ Um exemplo é a crítica de Weber ao historiador Eduard Meyer na sua tendência em confundir julgamentos de necessidade pertinentes à esfera da natureza e julgamentos de probabilidade e causalidade pertinentes à esfera da motivação humana. Cf. Weber, Max. Critical Studies in the Logic of Cultural Sciences. In: Weber, Max. *The Methodology of Social Sciences*. Illinois: the Free Press of Glencoe, 1949. pp. 119-125.

A distinção entre esferas de ação é, para Weber, muito importante para evitar confusões teóricas a respeito daquilo que se está estudando, já que pode haver tanto afinidades como tensões entre as mesmas esferas⁸⁸. Segundo Cohn, Weber

desenvolveu uma concepção que desempenha papel de extrema importância no seu esquema analítico: a de que, no processo que percorrem, as diversas esferas da existência – a econômica, a religiosa, a jurídica, a artística e assim por diante – são autônomas entre si⁸⁹, no sentido de que se articulam em cada momento e ao longo do tempo conforme a sua lógica interna específica (...). Assim, não é possível encontrar a explicação do desenvolvimento de uma delas em termos do desenvolvimento de qualquer outra. O máximo que se pode fazer (...) é buscar as afinidades e as tensões no modo como a orientação da conduta de vida (ou seja, da ação cotidiana de agentes individuais) se dá em esferas diferentes⁹⁰.

Na formulação weberiana, sentido é relativo a ação, e as chamadas esferas de ação⁹¹ são tipologias puras no sentido de serem abstrações, em certa medida exageradas, que nunca podem ser de fato observadas em sua forma pura. É necessário diferenciar, para os propósitos deste trabalho, entre a esfera cultural em que se considera que questões axiológicas foram elaboradas, e a esfera política, em que decisões sobre os rumos da política externa foram feitas pelos grupos no poder.

A esfera da cultura é a abstração, para fins analíticos, das ações relativas à elaboração de noções e valores. Elaboram-se noções sobre quem é o “outro” e como se deve lidar com ele de diversas formas, em diversos meios culturais. Tais noções também fazem parte do sentido visado pelos agentes na ordem política. Esses mesmos agentes e analistas também participam nas elaborações simbólicas, e, portanto, na esfera cultural de ação, mas suas elaborações não necessariamente coincidem com exatidão com o que está sendo elaborado em outras esferas da cultura⁹². Na esfera política são considerações estratégicas que tendem

⁸⁸ Esse princípio perpassa a obra do autor. Segundo Hans Gerth e Charles Wright Mills, Weber recusa-se a conceber ideias como sendo meros “reflexos” de interesses psíquicos ou sociais. Por serem relativamente independentes, as esferas de ação (intelectuais, psíquicas, políticas, econômicas, religiosas, etc.) seguem, até certo ponto, uma evolução própria, o que significa que elas têm uma temporalidade própria. Weber se empenha em identificar as possíveis tensões entre ideias e interesses, entre uma esfera e outra, ou entre estados internos e exigências exteriores. Cf. Gerth, Hans e Wright Mills, Charles. Introdução. *op. cit.* p. 81.

⁸⁹ A autonomia das esferas de ação é o resultado de um longo processo. De acordo com Weber, inicialmente todas esferas de ação – política, econômica, legal, cultural, artística, etc. – estão sob a esfera especial de influência de alguma ou de várias deidades e, ao longo de um longo processo, há uma paulatina (mas não teleológica) autonomização entre essas esferas. Cf. Weber, Max. Sociologia da Religião. *op. cit.* pp. 279-418.

⁹⁰ Cohn, Gabriel. Introdução. *op. cit.* p. 25.

⁹¹ Este uso ocorre com uma apresentação mais sistemática nos seguintes textos: Cf. Weber, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. *op. cit.* pp. 157-189. Cf. Weber, Max. Ética religiosa e “mundo”. *op. cit.* pp. 385-404. Apesar de não haver sistematizado o uso desses termos em sua obra inacabada, o uso deles é consistente, como nota Gabriel Cohn. Cf. Cohn, Gabriel. Introdução. *op. cit.* p. 25.

⁹² Weber fala em esferas da cultura no plural e como outras esferas, elas podem se colocar em tensão ou ter afinidades entre si. Em *Ciência como Vocaçao*, Weber coloca a esfera científica em tensão com outras esferas culturais: “Na ciência, sabemos que as nossas realizações se tornarão antiquadas (...). É o sentido

a tomar o primeiro plano (o que não significa que uma noção da natureza do “outro” não se encontra implícita). Assim, é preciso não partir de uma prenoção de que tais esferas estejam necessariamente em consonância, pois uma vez que as elaborações culturais e os sentidos da ação política podem tanto estar em tensão quanto podem ter afinidades, sua afinidade só pode ser apontada por meio de pesquisa e não pode ser pressuposta. A esfera política pode ter sofrido influências das esferas da cultura, principalmente em se tratando de concepções valorativas que orientam suas ações. Apesar disso, é preciso distinguir entre noções culturais de cunho político que são resultantes de ações no domínio da esfera cultural (que se estendem desde a produção de textos acadêmicos, jornalísticos, narrativos, obras artísticas, até a produção de imagens) e o sentido visado pelos agentes na esfera política de ação.

É foco deste trabalho eventos que competem à ordem cultural, mais especificamente a uma esfera da cultura que é a da produção ficcional. Se “estamos colocados em várias esferas da vida, cada qual governada por leis diferentes”⁹³, nada obriga que o que ocorre nas esferas da cultura acompanhe simultaneamente o que ocorre na esfera da política externa. As diversas esferas da vida têm, assim, sua própria temporalidade e seu próprio desenvolvimento, entrando em configurações históricas que podem gerar entre elas ou consonâncias ou tensões. Há, seguramente, influências de uma sobre a outra, mas para Weber essas influências não são *determinações*. A forma como a noção de “ordem mundial” é elaborada em termos culturais é uma resposta à ideia de que o mundo havia mudado *significativamente*. A forma como a situação histórica é pensada é parte da realidade, uma parte cultural e, portanto, valorativa com resultados materiais na ação.

A respeito da inclusão do domínio simbólico naquilo que entendemos por realidade, são bastante apropriadas as palavras de Stuart Hall em um seminário dado à Media Education Foundation, que resumizam razoavelmente bem o desconforto vindo de um

mesmo do trabalho científico, a que ela [ciência] está dedicada numa acepção bem específica, em comparação com *outras esferas de cultura*”. Weber, Max. A Ciência como Vocaço. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Tcnicos e Cientficos Editora S.A., 1982. p. 164. (grifos meus). No se pode afirmar por meio deste estudo que as mesmas formas de elaborao valorativa do “outro” subjetivamente visadas por aqueles que planejam e executam aes na esfera da poltica externa estejam presentes no seriado. Como sugere Gabriel Cohn, a metodologia weberiana visava justamente por fim argumentao de que os fenmenos sociais atingiriam igualmente a todo um coletivo. Cf. Cohn, Gabriel. Introduo. *op. cit.* pp. 25-27.

⁹³ Weber, Max. Poltica como Vocao. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Tcnicos e Cientficos Editora S.A., 1982. p. 147.

materialismo reducionista e o ponto de vista de uma sociologia da cultura que inclui o discursivo e o simbólico no real:

Uma das coisas que as pessoas, ao chegarem a este ponto (...) querem dizer é “oh meu Deus, você está me dizendo que não há nada exceto a linguagem, nada exceto discurso? A única coisa que existe é significado?” E esta é uma queixa muito comum (...). Deixe-me tentar fazer uma distinção muito simples entre duas declarações que soam como se fossem exatamente a mesma, mas que a meu ver são absolutamente diferentes. A primeira afirmação é: “Nada de significativo existe fora do discurso”. Eu acho que a afirmação é verdadeira. Por outro lado, “nada existe fora do discurso”. No meu ponto de vista, esta afirmação está errada. A afirmação: “Nada existe fora do discurso” é uma espécie de afirmação de que, por assim dizer, não há existência material, nenhuma forma do mundo material, não há objetos lá fora, e que patentemente não é o caso. Mas dizer que “nada de significativo existe fora do discurso” é uma forma de resumir o que eu acho que eu tenho tentado dizer para vocês. No que diz respeito ao significado você precisa de discurso, ou seja, das estruturas de compreensão e de interpretação para fazer sentido significativo dele⁹⁴.

O desenvolvimento de uma noção de “guerra fria” diz bastante sobre a forma como as pessoas perceberam o significado do período histórico em que viviam. O termo “guerra fria” foi popularizado nos EUA por um jornalista⁹⁵, no mesmo ano em que a doutrina Truman enfatizou a necessidade de conter o que ele via como a “ameaça comunista”⁹⁶. O termo, no entanto, é mais antigo⁹⁷, tendo sido empregado pela primeira vez com referência ao conflito moderno por George Orwell, no artigo *You and the Atomic Bomb*, publicado no jornal britânico *Tribune* em 1945. Orwell sugeria que, para além de uma situação de domínio da política externa ou um conflito econômico entre mundo capitalista e comunista, o que caracteriza o período em termos culturais é uma política de controle das populações pelo terror. Orwell, dessa forma, aponta para a Guerra Fria como fenômeno de uma *cultura política* militarizada.

Há vários sintomas dos quais é possível inferir que os russos ainda não possuem o segredo de fazer a bomba atômica; por outro lado, a opinião geral parece ser que eles serão capazes de construí-la em alguns anos. Portanto, temos diante de nós a perspectiva de dois ou três superestados monstruosos, cada um possuidor de uma arma que pode eliminar milhões de

⁹⁴ Hall, Stuart. *Representation & the Media*. Northampton: Media Education Foundation, 1997 (transcrição de palestra), p. 12.

⁹⁵ Cf. McCauley, Martin. *Russia, America and the Cold War*. Malaysia: Pearson Education, 2008, p. 23.

⁹⁶ Naquele ano, Truman discursou no Congresso sobre a necessidade de conter a ameaça comunista na Grécia e na Turquia. Comprometendo-se em “ajudar os povos livres a manter as suas instituições livres e sua integridade nacional contra movimentos agressivos que procuram impor-lhes regimes totalitários”, Truman prontificou-se a intervir para que outros Estados não caíssem sob o domínio da esfera de influência soviética. Cf. Truman, Harry S. Discurso para a Sessão Conjunta do Congresso em 12 de março de 1947. In: *American Rhetoric*. [Texto digital sem paginação].

⁹⁷ Segundo McCauley, “A expressão ‘guerra fria’ foi cunhada pelo escritor espanhol Don Juan Manuel. Ele descrevia o conflito entre a cristandade e o islã e comentou que guerras quentes e frias distinguiam-se principalmente pelas formas como estas terminavam: ‘uma guerra, quando muito feroz e muito quente, termina ou em morte ou em paz, enquanto uma guerra fria não traz paz nem tampouco confere honra àqueles que a travaram’” [McCauley, M. *Russia, America and the Cold War*. *op. cit.* p. 23].

peças em alguns segundos (...). Mas supondo – e esse é o desenvolvimento mais provável – que as grandes nações (...) façam um acordo tácito de nunca usar a bomba atômica uma contra a outra? Supondo que eles só a usem, ou a ameça dela, contra pessoas que são incapazes de retaliar? (...) Nós podemos estar caminhando, não para o colapso geral, mas para uma época tão terrivelmente estável como os impérios escravocratas da antiguidade (...). *Poucos já pararam para considerar suas implicações ideológicas – ou seja, o tipo de visão de mundo, o tipo de crenças, e de estrutura social que provavelmente prevalecerá em um Estado ao mesmo tempo invencível e em um permanente estado de “guerra fria” com seus vizinhos*⁹⁸.

Para além das diversas *ações políticas* agrupadas sob o epíteto, a Guerra Fria também pode ser considerada, em especial sob a ótica cultural e para grande parte das populações sujeitas às propagandas de terror, um evento simbólico ordenador de sua concepção de mundo, a condição de possibilidade de uma cultura marcada pelo medo e pela suspeita, um sistema de legitimação apoiado na visão do apocalipse. É enquanto evento simbólico, marcado por esse terror orweliano, que este trabalho se refere às elaborações culturais mais típicas de Guerra Fria, e especificamente ao seu fim.

A Era Reagan reavivou ao menos por algum tempo um discurso de terror, como notou Anders Stephanson⁹⁹. Em 1983, em uma fala que passou para a história como o Discurso do Império do Mal, Ronald Reagan fala contra a interrupção do programa nuclear:

Exorto-vos a falar contra aqueles que colocariam os Estados Unidos numa posição de inferioridade militar e moral (...). Em suas discussões sobre as propostas de interrupção do programa nuclear, peço-vos para ter cuidado com a tentação (...) de declararem-se acima de tudo e rotular os dois lados como se estivessem igualmente errados, ignorando os fatos da história e os impulsos agressivos de um império do mal, para simplesmente chamar a corrida armamentista de um enorme mal-entendido e, assim, retirarem-se da luta entre o certo e errado, bem e mal¹⁰⁰.

Mas tudo isso parece ter mudado já em 1988, quando as manchetes dos jornais diziam “Reagan volta atrás na sua afirmação de império do mal”.

Do Kremlin, ao lado de um sorridente Mikhail S. Gorbachev, o presidente Reagan disse terça-feira que não vê mais a União Soviética como “o império do mal”(...). A mudança parece refletir uma evolução em seus pontos de vista sobre a União Soviética. Já há algum tempo isto tem se evidenciado em suas declarações e decisões políticas. (...) A questão sobre o “império do mal” veio perto do final de um passeio com repórteres pelo Kremlin e pela Praça Vermelha. Perguntado se ele ainda considera Moscou como a sede do mal, Reagan respondeu: “Não. Você está falando de outro tempo, outra época”¹⁰¹.

⁹⁸ Orwell, George. *You and the Atomic Bomb*. Originalmente publicado no jornal Tribune em 19 de outubro, 1945. [Texto digital sem paginação]. (grifos meus).

⁹⁹ Stephanson, Anders. The Cold War considered as a US project. *op. cit.* p. 54. Vide citação à página 30 deste texto.

¹⁰⁰ Reagan, Ronald. *Speech to the National Association of Evangelicals in Orlando*. *op. cit.* [Texto digital sem paginação]

¹⁰¹ Meisler, S. Reagan Recants “Evil Empire” Description. *Los Angeles Times*, June 01, 1988. [Texto digital sem paginação].

Entre 1983 e 1988 uma série de ações políticas foi capaz de despertar o otimismo daqueles que queriam ver a Guerra Fria terminada. Deve-se considerar, além disso, que a população não é um todo homogêneo e que havia setores desejosos de mudanças e, quem sabe, um desejo de não mais viver sob a cultura do terror. De acordo com Christian Smith, havia um crescente desejo de participação do cidadão nas decisões referentes à política externa dos EUA. Isto se evidenciava em movimentos que incluíam os contra a guerra do Vietnã, os movimentos contra a política de Apartheid na África do Sul, os movimentos pelo desarmamento nuclear e o movimento por paz na América Central, este último objeto de análise do seu livro. O autor nota que somente o movimento por paz na América Central mobilizou por volta de cem mil cidadãos estadunidenses contra as interferências do governo dos EUA na América Central nos anos 1980¹⁰². Nesse mesmo período ocorrem os primeiros sinais de uma abertura democrática da URSS, apontando para o fim das tensões entre os dois países: a Glasnost (1985), assim como a Perestroika (1987), além do bom andamento das negociações entre Ronald Reagan e Mikhail Gorbachev que levariam à assinatura do Tratado de Forças Nucleares de Alcance Intermediário no fim de 1987, “quando as duas potências pela primeira vez desde Hiroshima e Nagasaki, concordaram em fazer ‘algum desarmamento’”¹⁰³.

A imaginação do “outro” não é um simples elemento natural da psique humana, mas é fruto de uma construção social do significado desse “outro”. O psicólogo Brett Silverstein aponta que dentre as pesquisas psicológicas sobre a percepção do “outro” conduzidas durante a Guerra Fria, perspectivas individualistas anistóricas teriam tido resultados ambíguos sobre a percepção de “inimigo” definido em abstrato, enquanto estudos no campo da psicologia combinando perspectivas cognitiva e sociológica teriam tido resultados mais coerentes sobre a percepção de estadunidenses sobre um “outro” mais culturalmente específico: a URSS. A partir da evidência de uma tendenciosidade específica com respeito a noções ligadas à URSS, esses estudos tenderam a corroborar a ideia de que crenças e atitudes da maioria dos americanos se baseiam não na experiência direta, nem em uma necessidade puramente psicológica de projetar ansiedades sobre uma figura abstrata de

¹⁰² Cf. Smith, Christian. *Resisting Reagan: The U. S. Central America Peace Movement*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. [Introdução, texto digital sem paginação].

¹⁰³ Segundo Seiitsu Tachibana, este tratado “apesar de limitado (...) estabeleceu um precedente com o qual os dois países tomaram um rumo diferente da sua tradicional política de ‘controle de armamentos’, uma fórmula que meramente dispunha um conjunto de regras sob os quais a construção de armas nucleares podia ser continuada”. Tachibana, Seiitsu. *Much Ado about Something: the factors that induced Reagan and Gorbachev to conclude the INF Treaty*. *Hiroshima Peace Science*, v. 11, 1988. p. 152.

“inimigo”: elas têm como base informações e imagens postas em circulação que fazem com que sua imaginação do “inimigo” fosse mais bem definida como um construto social. O autor cita, entre outros, estudos indicativos de uma tendência a interpretar como uma ameaça mais exagerada em face de ações hipotéticas vindas da URSS do que as mesmas ações hipoteticamente vindas de outros países, além de indicar um *bias* ainda mais forte para respondentes Republicanos. Tais distorções na forma como o estadunidense médio interpretava o “inimigo” incluíam evidência de uma tendência a gerar respostas cognitivamente errôneas, como as obtidas em uma pesquisa feita pelo The New York Times em 1985, em que 28% dos respondentes afirmavam que a União Soviética havia lutado *contra* os EUA durante a Segunda Guerra Mundial¹⁰⁴.

Mas o conjunto de discursos que compõem o que em qualquer momento constitui o conjunto de significados projetados sobre o “outro” é dinâmico. Em uma pesquisa sobre opinião pública de 1988, o cientista político Harry Gelman relata que a percepção de estadunidenses com relação aos soviéticos havia sofrido uma inversão paulatina ao longo da década de 1980.

O que é imediatamente óbvio em nossa atitude presente em relação à União Soviética, é claro, é a mudança na direção da curva. De um modo geral, na primeira metade da década de 1980 estávamos descendo mais e mais fundo na curva de desconfiança e na segunda metade estivemos paulatinamente revertendo essa curva. Iniciamos a década com uma enorme herança de desconfiança que nos foi deixada pelos desapontamentos e frustrações da década de 1970. O que quer que pensemos do senhor Reagan e de sua presidência, não pode haver muita dúvida de que quando ele entrou para a Casa Branca, sua postura intransigente com relação à União Soviética teve, em um primeiro momento, grande apoio público. Essa atitude majoritária americana foi fortemente influenciada pela percepção de que uma *détente* fora tentada para ser traída pelos russos na última década (...). Aqui neste país, o senhor Reagan desde início^[105] tentou fazer uso de dois modos do alarma americano com respeito à invasão do Afeganistão [pela URSS]. Primeiro, ele tentou fazer uso desse sentimento contra a União Soviética despertado pela guerra afegã como uma das fontes de apoio para sua própria escalada armamentista. E, mais especificamente, ele tentou mobilizar apoio para um esforço de reversão^[106] do regime soviético em quatro locais no terceiro mundo onde a presença ou a

¹⁰⁴ Cf. Silverstein, Brett. *Enemy Images: The Psychology of US. Attitudes and Cognitions Regarding the Soviet Union*. In: *American Psychologist*, 1989, n.6 vol 44, pp. 903-913. O artigo trata principalmente do desenvolvimento das escolhas interpretativas no campo da psicologia.

¹⁰⁵ Segundo o autor, havia um sentimento nos EUA durante os anos 1970, de que os acordos Strategic Arms Limitation Talks (SALT) para controle de armamentos não surtiram os efeitos esperados, já que, em seguida, a União Soviética teria instalado mísseis balísticos de médio alcance, os SS20. Como resultado, o próximo presidente a entrar na Casa Branca no começo dos anos 1980 “foi um homem que declarou que o acordo SALT era fatalmente falho e, ainda mais importante, o senhor Reagan via a si próprio como alguém com o mandato para refrear novas negociações com os soviéticos até que o rearmamento americano tivesse de alguma forma corrigido o desequilíbrio”. Gelman, Harry. *Soviet-American Mutual Perceptions in the 1980s: how far have we come and how far are we going?* Santa Monica: The RAND Corporation, 1988. p. 4.

¹⁰⁶ *Rollback*, em inglês. O termo refere-se a uma estratégia política. A respeito da estratégia, pode-se consultar Stöver, Bernd. *Rollback: an offensive strategy for the Cold War*. In: Stöver, Bernd. *The United States and*

influência soviética havia sido recentemente implantada nos anos 1970. Esses quatro locais eram o próprio Afeganistão, a Indochina, Angola e a Nicarágua. O que a administração [do governo Reagan] veio a perceber ao longo dos oito anos que se seguiram foi que o apoio da população americana para a política de reversão – a que a imprensa chamou de Doutrina Reagan – variava tremendamente nesses quatro casos, sendo mais forte no caso do Afeganistão e muito mais fraco no caso da Nicarágua¹⁰⁷.

A era pós-Guerra Fria foi, reconhecidamente, ao menos para alguns, uma era de otimismo que se amplificava a cada sinal que apontasse o término do embate.

Na medida em que os países do Bloco Oriental começaram a reivindicar independência e democracia, uma nova era pós-Guerra Fria foi anunciada. Foi um momento emocionante, cheio de otimismo e possibilidades. George Bush falava de uma “nova ordem mundial”. Alguns analistas escreviam sobre o fim da história; outros reivindicaram o triunfo da democracia sobre o totalitarismo¹⁰⁸.

Não é preciso, para os objetivos ao quais este trabalho se propõe, que esse otimismo tenha sido geral e unânime, apenas que ele esteja presente para que haja a probabilidade de que na ficção televisiva surja um discurso portador desse otimismo. Tal princípio de análise encontra-se em pleno acordo com os princípios da sociologia compreensiva weberiana. Seu ponto de partida, como comenta Gabriel Cohn, é antioletivista, no sentido que sua construção teórica não parte de um atalho direto para conceitos coletivos¹⁰⁹. Ao invés disso, toma como base para a sua sociologia o princípio de que tanto o sentido visado quanto a ação desempenhada visando sentido só podem ter como apoio material os sujeitos, sendo estes, em suas relações, que dão base às estruturas sociais, a crenças socialmente compartilhadas e fazem com que as ordens se tornem vigentes¹¹⁰. Assim, mesmo no caso da vigência de uma ordem social, Weber considera que essa se fundamenta não em um homogêneo e completo compartilhamento coletivo de uma mesma crença exatamente da mesma forma, mas na probabilidade subjetivamente percebida pelos agentes de que as ações se orientarão conforme a máxima que embasa a crença *percebida* pelos próprios agentes como presente no comportamento *alheio*.

Na realidade, a orientação das ações com referência a uma ordem ocorre nos participantes por motivos muito diversos. Mas a circunstância de que ao lado dos outros motivos, para pelo menos uma parte dos agentes essa ordem aparece como algo modelar ou obrigatório (...)

Germany in the Era of the Cold War, 1945–1990. vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. pp. 97-102.

¹⁰⁷ Gelman, Harry. *Soviet-American Mutual Perceptions in the 1980s*. *op. cit.* pp. 1-4.

¹⁰⁸ Johnson, Rebecca. Post-Cold War Security: The Lost Opportunities, In: *UNIDIR, Disarmament Forum*, v. 1, jan. 1999. [Texto digital sem paginação].

¹⁰⁹ Cf. Cohn, Gabriel. Introdução. *op. cit.* p. 26.

¹¹⁰ Cf. Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* pp. 3-35.

aumenta naturalmente, e muitas vezes em grau considerável, a probabilidade de que por ela se orientem as ações¹¹¹.

Assim, segundo Cohn,

Ao propor que esse caminho (...) e ao dispor-se a explicitar sistematicamente os fundamentos da análise sociológica assim concebida, Weber defrontou-se com uma tarefa formidável. É que, na ausência dos atalhos oferecidos pela referência direta a entidades coletivas, ele necessita ir construindo passo a passo um esquema coerente e internamente consistente que permita ao sociólogo operar com segurança com conceitos como, por exemplo, o de Estado, sem atribuir a essa entidade qualquer realidade substantiva fora das ações concretas dos indivíduos pertinentes¹¹².

Cohn comenta que *isso não significa que Weber não se utilize de conceitos coletivos*. Significa, entretanto, que estes não têm uma existência *em si* como entidades autônomas separadas dos agentes, sendo entendidos como formações *criadas* pelo conjunto das ações e crenças dos agentes, um conjunto heterogêneo baseado em diversas gradações entre a crença na legitimidade da formação social (como, por exemplo, o Estado) e a crença de que os outros agentes acreditem na legitimidade da mesma formação¹¹³. Isso evita que os conceitos coletivos sejam entendidos como necessariamente unânimes, monolíticos e totalizantes para que tenham eficácia. A *eficácia* de uma crença não demanda que as pessoas acreditem nela, mas que creiam na probabilidade dos outros agentes agirem conforme a mesma. Assim, segundo Weber, para a sociologia compreensiva,

a realidade “Estado” não necessariamente se compõe exclusiva ou justamente de seus elementos *juridicamente* relevantes. E, em todo caso, não existe para ela uma personalidade coletiva “em ação”. Quando fala do “Estado”, da “nação”, ou da “sociedade por ações”, da “família”, da “corporação militar” ou de outras “formações” semelhantes, refere-se *meramente* a determinado curso da ação social de indivíduos, efetivo ou construído como possível. (...) A interpretação da ação deve tomar nota do fato fundamentalmente importante de que aquelas formações coletivas, que fazem parte tanto do pensamento cotidiano quanto do jurídico (ou de outras disciplinas), são *representações* de algo que em parte existe e em parte pretende vigência, que se encontram na mente de pessoas reais (não apenas dos juízes e funcionários, mas também do “público”) e pelas quais se *orientam* suas ações. Como tais, têm importância causal enorme, muitas vezes até dominante para o desenrolar das ações das pessoas reais. Isto se aplica especialmente às representações de algo que deve ter vigência (ou *não* a deve ter). Um “Estado” moderno existe em grande medida dessa maneira – como complexo de específicas ações conjuntas de pessoas –, *porque* determinadas pessoas orientam suas ações pela ideia de que este *existe* ou *deve existir* dessa forma, isto é, de que estão *em vigor* regulamentações com aquele caráter juridicamente orientado¹¹⁴.

¹¹¹ Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 19.

¹¹² Cohn, Gabriel. Introdução. *op. cit.* p. 26.

¹¹³ Segundo Weber uma ação só pode ser considerada social quando no “seu sentido visado pelo agente ou os agentes, *se refere ao comportamento de outros*, orientando-se por este em seu curso”. Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 3. (grifos meus).

¹¹⁴ Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 9. (grifos do autor).

No caso aqui analisado do otimismo globalista e mais especificamente do *globalismo utópico* que é um exageramento de uma tendência presente em um tipo puro, trata-se, como visto, de uma tendência presente ainda que não unânime e nem mesmo dominante, mas que, no entanto, parece ter tido uma tendência crescente nas décadas de 1980 e 1990, como apontam pesquisas que serão discutidas em maiores detalhes no próximo tomo.

Quer-se aqui apenas apontar que esse otimismo ao final da Guerra Fria tinha provavelmente suas razões culturais: ele parece ser o resultado da crença, ao menos de parte da população, de que estava chegando ao fim a situação ambígua que gerava sua ansiedade com respeito à destruição global. Todo o medo que se cultivou, o medo da bomba atômica, da hecatombe, da aniquilação total, tão alimentado por propagandas de defesa civil¹¹⁵, pelo cinema como pelos jornais, rádio e TV, parecia como que, enfim, esfacelar-se, se não para todos, ao menos para parte da população estadunidense.

A manutenção do clima de terror orweliano não foi resultado automático de uma situação política, mas de uma densa elaboração cultural. Segundo Sorlin, o cinema foi um instrumento ideológico fundamental nessa guerra que não poderia ser travada com armamentos tradicionais.

Em uma era nuclear, em que o protagonista mais fraco poderia causar grandes danos ao seu oponente, armamentos sofisticados deviam ser brandidos, mas não usados (...) o cinema tinha um papel importante a cumprir¹¹⁶.

Sorlin avalia que até a década de 1960 o cinema desempenhava um importante papel ideológico que seria ultrapassado pela televisão na segunda metade do século¹¹⁷. A análise do seriado Nova Geração parte do pressuposto de que, apesar da diferença entre os meios, certos códigos visuais e narrativos transitam entre eles e devem ser referenciados na análise. Levando, além disso, em consideração os princípios de análise que dão base à construção da noção foucaultiana de discurso, melhor discutidos no tomo I.7 deste texto, considera-se que os enunciados do cinema e da televisão não circulam isoladamente, mas em conjunto com uma série de discursos feitos para serem entendidos como ficcionais e como não ficcionais. Para Foucault, como se verá adiante, a ordenação dos discursos é um fenômeno que atinge a todo tipo de discurso, fazendo com que certas coisas sejam

¹¹⁵ Um filme oficial da defesa civil como *Duck and Cover* (1951) é um bom exemplo da forma como a cultura da ameaça da bomba nuclear fazia parte do cotidiano estadunidense na década de 1950, fazendo parte dos treinamentos dados para crianças e professores nas escolas.

¹¹⁶ Sorlin, Pierre. *The Cinema: American Weapon for the Cold War*. *Film History*, vol. 10, n. 3, The Cold War and the Movies, 1998, p. 375.

¹¹⁷ Sorlin, Pierre. *The Cinema: American Weapon for the Cold War*. *op. cit.* p. 376.

enunciáveis enquanto outras não. Ele aponta que a análise discursiva de um período demanda que os agrupamentos familiares sejam compreendidos como ordenadores do discurso, além de demandar uma análise que vá além de tais agrupamentos: ao invés de aceitá-los como naturais, a análise do ordenamento do discurso deve ser parte constitutiva da análise do discurso.

Em um balanço sobre os recentes conceitos de discurso (em Laclau e Mouffe, Foucault e Slavoj Žižek), Jacob Torfing indica que as práticas discursivas são vistas por estes autores como contingentes. Tomando como exemplo o discurso de Guerra Fria, ele sugere que

suas condições de possibilidade são também suas condições de finitude. Durante a Guerra Fria o Oeste construiu sua identidade em relação aos regimes comunistas da Europa oriental e da União Soviética. O que o (...) presidente Ronald Reagan via como “o império do mal” no Leste ao mesmo tempo em que confirmava [esta identidade,] a ameaçava¹¹⁸.

O fim da Guerra Fria como evento simbólico teria trazido consigo a necessidade de uma nova elaboração semântica das relações entre Estados Unidos e o mundo imaginado. Nessa perspectiva, o término da Guerra Fria traria, ao menos para aquele momento, o fim das condições de possibilidade de um discurso de guerra e paz fundamentado no “equilíbrio de forças” em um mundo imaginado como polarizado entre as esferas de controle soviético e estadunidense. A então chamada nova ordem teria de se reconstituir a partir de uma nova articulação discursiva, capaz de devolver sentido a uma das faces das elaborações da identidade estadunidense frente o mundo imaginado.

O sentido autoelaborado da presença estadunidense nas relações entre as nações havia dependido de uma identidade simbolizada como oposta ao que foi concebido nessa lógica simbólica como sendo o “mundo comunista” imaginado: a ideia de “mundo livre”. O que foi visto como “o império do mal”¹¹⁹, ao mesmo tempo em que sustentava e confirmava esta formulação de uma identidade estadunidense, traçava um limite para esse discurso, já que o fim dessa contraposição simbólica teria como consequência a não possibilidade da

¹¹⁸ Torfing, Jacob. *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Žizek*. Oxford: Blackwell Publishers, 2003, p. 299.

¹¹⁹ Discursos presidenciais são referências culturais de importância nos EUA. De acordo com Edwards, “A importância da presidência torna-se ainda maior no campo da política externa, em parte por causa de seu mandato constitucional. O artigo II da constituição confere ao presidente o papel de ‘comandante-em-chefe’ das forças armadas (...) permitindo-o destinar mais recursos para a política externa do que qualquer outro agente político. (...) Um dos recursos mais importantes é o uso que o presidente faz da linguagem (...) o presidente usa a linguagem para influenciar os membros individuais do Congresso, mas as habilidades de persuasão do presidente se ampliam quando ele faz apelos ao público” [Edwards, Jason A. *Navigating the post-cold war world: President Clinton’s foreign policy rhetoric*. New York: Lexington Books, 2008, p. 2].

estruturação semântica da sua identidade naquela mesma chave¹²⁰. A presente pesquisa buscou contribuir com essa discussão examinando um discurso ficcional que naquela época parecia colocar-se como alternativo ao discurso bipolar de contraposição entre mundo capitalista e mundo comunista. Surgido do otimismo frente ao fim da Guerra Fria e da utopia de uma nova forma de relacionamento com o resto do mundo imaginado, o discurso de harmonia de *Jornada nas Estrelas: Nova Geração*, cujo início data de 1987, precede em alguns anos a admissão do novo princípio humanitarista¹²¹ na agenda internacional do governo dos EUA, o que ocorre durante o governo Clinton, cujo discurso globalista pregou uma maior integração mundial, assim como uma nova missão para os EUA como guardião da paz no mundo¹²².

Nesse sentido, entende-se que o fim da Guerra Fria foi um acontecimento simbólico bem como político que trouxe consigo a possibilidade de novas elaborações discursivas sobre a identidade estadunidense. As esperanças despertadas naquele momento podem ter participando da invenção de uma alternativa simbólica capaz de ocupar o lugar vazio deixado pelo encerramento do discurso polarizado da Guerra Fria. A antecedência da problematização da política externa no seriado com respeito à política concreta elaborada pelo governo Clinton apenas atesta que, de um lado, novas ideias sobre a política externa estavam em discussão na sociedade estadunidense e que, por outro lado, a ficção televisiva participou, a seu modo, desse debate.

I.3 Globalismo utópico e a imaginação de um novo mundo

No período próximo ao final da Guerra Fria, uma porção da produção cultural dos EUA decretava o fim das guerras, o triunfo da democracia e do mercado e o fim da história¹²³. O

¹²⁰ O ressurgimento após os eventos de 2001 de um discurso de contraponto traz novas indagações a respeito de quão limitado ao contexto aquele discurso realmente era ou se se trata de uma articulação discursiva cujo contexto talvez seja mais amplo do que o imaginado por Torfing. São necessários estudos mais detalhados, entretanto, para evitar comparações simplistas entre os períodos.

¹²¹ O princípio humanitarista é um princípio de interferência em outras nações com base no sofrimento dos povos. Ele sobrepõe o princípio de soberania que até então regia as relações internacionais.

¹²² O princípio humanitarista posto em prática não se fez sem contradições, já que no período os investimentos no setor militar não cessaram de aumentar [cf. MacLeavy, Julie; Peoples, Columba. *Workfare-Warfare: Neoliberalism, 'Active' Welfare and the New American Way of War*, *Antipode*, v. 1: 41, 5, 2009, pp. 890-915].

¹²³ Cf. Friedman, Thomas L. *The Lexus and the Olive Tree*. New York: Farrar Straus Giroux, 1999, e; Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992. De acordo com Manfred B. Steger, o colapso dos regimes comunistas reacendeu um antigo debate sobre o fim das

historiador Michael Barnett, ao considerar o desenvolvimento do humanitarismo, afirma que

Em retrospecto, parece bastante desconcertante a prontidão com a qual tantos políticos e intelectuais sérios trataram o fim da Guerra Fria como um milagre que conduziria a um mundo mais glorioso. Mas naquele momento isso era compreensível (...), muitos estudiosos haviam gravemente previsto que o balanço do terror entre a União Soviética e os Estados Unidos terminaria em uma grande guerra, talvez até em retaliações nucleares que poderiam pressagiar o fim dos tempos. No entanto, os soviéticos e os americanos surpreendentemente terminaram sua rivalidade em uma súbita manifestação de cooperação de boa vontade (...). Após décadas de preocupação com o Armagedom nuclear, o Oeste havia se descoberto como uma zona de paz¹²⁴.

No mesmo período, a série televisiva *Nova Geração* era vista por uma parcela expressiva da população estadunidense: tendo iniciado, em 1987, com uma audiência de 27 milhões de espectadores¹²⁵ e mantendo, ainda em 1991, mais de 17 milhões de telespectadores por semana nos EUA¹²⁶. Seu discurso parecia celebrar o ideal de um militarismo pacífico bastante afinado com o novo discurso de ajuda humanitária do governo estadunidense para a política internacional, além de aparentemente exibir um otimismo muito afim ao que aqui é denominado o globalismo utópico daquele momento.

No campo das relações internacionais, passa-se a discutir a intervenção militar em conflitos, com base no novo princípio de ajuda humanitária. Esse novo discurso para política internacional alcançou a presidência estadunidense com Bill Clinton. O princípio de ajuda humanitária era relativamente estranho ao palco discursivo da política entre as nações naquele momento. No paradigma até então aceito, o princípio norteador da política internacional era o de não interferência, decorrente do princípio de soberania dos Estados.

Paralelamente a isso, nesse contexto de fim da Guerra Fria, surgem discursos otimistas com referência a uma nova integração mundial. Segundo Sophie Thoyer, “os primeiros

ideologias. Em um artigo de 1989, que mais tarde foi expandido para virar o livro acima citado, Francis Fukuyama, então vice-diretor do corpo de planejamento de políticas públicas do Departamento de Estado estadunidense, escreve que o marxismo seria o último ponto de evolução ideológica para a entrada em uma era final triunfante da humanidade, uma era sem ideologias. Cf. Steger, M. *Globalisms: the great ideological struggle of the twenty-first century*. New York: Rowman & Littlefield, 2009 [Texto digital sem paginação].

¹²⁴ Barnett, Michael. *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism*. London: Cornell University Press. 2013. p. 161.

¹²⁵ Vary, Adam B. “Star Trek: TNG”: An Oral History. *Entertainment Weekly*, Sept 25, 2007. [Texto digital sem paginação].

¹²⁶ Cf. Jenkins, H. e Tulloch, J. Beyond the Star Trek phenomenon. *op. cit.* p. 3. De acordo com censo dos EUA a população estadunidense era de 226.545.805 em 1980 e 248.709.873 em 1990. No momento em que esta pesquisa foi feita, a página do U.S. Census Bureau [Cf. U.S. Census Bureau] se declarava fora do ar por falta de verbas, mas diversas páginas repetem os mesmos dados, como a página do State of New Jersey Department of Labor and Workforce Development. Table 1. United States Resident Population by State: 1790 – 1850. [textos digitais sem data ou paginação].

expositores da globalização enfatizavam as vantagens da melhoria das comunicações e do comércio para o desenvolvimento de uma sociedade global integrada e harmoniosa”¹²⁷.

Renato Ortiz assinala que na origem da discussão sobre globalização, os artífices de uma cultura mundialização provinham principalmente das áreas de economia e de administração de empresas. Apesar de ter seus precursores nos anos 1960, o tema da globalização surgiria com força nas áreas empresariais nos anos 1980, tendo uma entrada tardia nas ciências sociais no final da década e início dos anos 1990¹²⁸.

A literatura sobre a globalização floresce entre os economistas, administradores das corporações transnacionais e homens de *marketing*. Mas o que ela diz? Basicamente o seguinte: para agir no mercado global é preciso entender como ele se estrutura. (...) Pode-se dizer deste tipo de literatura o que Adorno dizia da indústria cultural: ela nada esconde, revela inteiramente o seu intuito. O que nos conduz à pergunta, como considerá-la? Estaríamos diante de uma mera ideologia? Uma corrente de pensamento, orientada à esquerda, acreditava que sim. Este foi um mal-entendido que acompanhou o debate durante toda a década de 90 (...). O dilema é que toda a ideologia é uma concepção de mundo, não um processo histórico. Conceber a globalização como ideologia significava negar sua existência como movimento real, calcado em contradições materiais, ele seria fruto de uma falsa consciência¹²⁹.

Ortiz delinea o problema que o discurso da globalização punha frente à consideração sociológica: seria preciso, segundo o autor, repensar o conceito de ideologia, dado que na chave da falsa consciência ela se opõe à noção de realidade e induz um dilema, pois a apologia globalista não parecia esconder seus intentos e a globalização parecia ser um processo real¹³⁰. Tal dilema é notório em uma entrevista dada por Jürgen Habermas a Johann Arnason anos antes. Nesta, Arnason perguntava se não seria apropriado entender o globalismo como uma nova formação ideológica. Para Habermas não seria procedente a crítica do globalismo como ideologia. Uma das principais razões apontadas por ele seria que não se poderia dizer que houvessem verdades a serem reveladas pela crítica sociológica a respeito dos discursos globalistas, posto serem eles transparentes em seu fatalismo e exclusão, fazendo com que os antigos padrões da crítica à ideologia já não parecessem

¹²⁷ Thoyer, Sophie. Global Trade and Globalizing Societies: Challenges to Governance and Sustainability – The Role of the EU Synthesis. In: Liberatore, Angela; Christoforides, Nikolaos (eds). *Global Trade and Globalising Society, Challenges for Governance and Sustainability: the Role of the EU*. Proceedings of a dialogue workshop held in Brussels on 14-15 December 2000. Bruxelas, novembro de 2001, pp. 16-17.

¹²⁸ Ortiz, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 1, jan./abr. 2009. p 231.

¹²⁹ Ortiz, Renato. Globalização. *op. cit.* pp. 239-240. No texto, Ortiz procura traçar o desenvolvimento das discussões sobre globalização e pós-modernidade, duas literaturas que se desenvolvem paralelamente, e o entrecruzamento tardio dessas duas problemáticas, delineando o conceito de mundialização da cultura, distinto e alternativo à ideia de globalização da cultura. O autor sugere o conceito de ideologia gramsciano como alternativa para se considerar os primeiros discursos apologéticos da globalização

¹³⁰ Ortiz, Renato. Globalização. *op. cit.* pp. 240-241.

adequados, já que para ser considerado ideológico, um discurso deveria encobrir uma verdade¹³¹.

Uma distinção que aqui interessa fazer, uma vez que esta mesma problemática cruzará parte da discussão teórica neste capítulo, refere-se ao que Gilles Deleuze chamou de par conceitual *disjuntivo* e *conjuntivo*. Essa oposição entre pensamento e realidade que aparece no uso que Habermas faz do conceito de ideologia e indicado por Ortiz como o centro do problema no questionamento do discurso da globalização remete ao que Deleuze entende ser uma clássica oposição entre aparência e essência. Segundo o autor, passaria a haver uma alternativa para tal oposição a partir do pensamento kantiano, quando se substitui o clássico par disjuntivo aparência *ou* essência pelo par conjuntivo aparição *e* sentido da aparição. Segundo Deleuze,

a aparência é algo que se refere à essência em uma relação de disjunção (...) o que significa dizer que ou se trata ou de aparência ou de essência. (...) A aparição é muito diferente, é algo que se refere às condições daquilo que aparece. Literalmente, a paisagem conceitual modificou-se completamente, o problema é completamente diferente, o problema se tornou fenomenológico. (...) Para tornar isso um pouco mais moderno, eu poderia dizer que Kant é o primeiro que substitui o par disjuntivo aparência/essência, pelo par conjuntivo aparição/sentido, sentido da aparição, significado da aparição. Não existe mais a essência por de trás da aparência, o que há é sentido ou falta de sentido daquilo que aparece (...). Toda a dualidade aparência/essência que de certa forma implica um mundo sensorial degradado (...) é substituída por um tipo de pensamento radicalmente novo: se algo aparece, diga-me o que isso significa ou, o que quer dizer a mesma coisa, diga-me qual é sua condição (...). Nesse sentido somos todos kantianos¹³².

Trata-se não somente da substituição de um par lógico, mas de uma mudança que influi sobre toda a lógica de como as questões são postas: a mudança é radical no sentido de ser basal e por isso também é radical no sentido de ser uma mudança extrema na maneira de se pensar o problema.

Ortiz sugere justamente o abandono do que Deleuze chama de noção disjuntiva de ideologia, em que ideologia se oporia à realidade (ou à consciência verdadeira desta) em prol da adoção de uma noção que pode ser qualificada, nos termos deleuzianos, como conjuntiva.

¹³¹ Cf. Habermas, Jürgen. Globalism, Ideology and Traditions: Interview with Jürgen Habermas by Johann Arnason, *Thesis Eleven*, no. 63, novembro, 2000, pp. 1-10. Apesar de parecer reconhecer dificuldades no conceito de ideologia empregado, nessa entrevista Habermas não avança para a crítica do conceito, preferindo substituí-lo pelo termo mentalidade, sobre o qual ele não elabora naquele momento.

¹³² Deleuze, Gilles. Quatre leçons sur Kant. In: *Synthèse et temps. Cours à Vincennes*. 1978. [Texto digital sem paginação]. Talvez Deleuze exagere quanto à completude da substituição do par clássico pelo par moderno, já que a oposição entre aparência e essência continua ainda muito viva e presente. No entanto, é preciso notar que o par aparição e sentido permite uma forma de pensar radicalmente nova, como defende o autor.

Havia uma outra forma de se enfrentar o problema, perguntar o que significava substantivamente o conceito de ideologia (caminho que privilegiei). Na concepção lukacsiana ele encontra-se vinculado à ideia de consciência distorcida dos fatos, no entanto, a perspectiva gramsciana é diversa. Uma ideologia é um discurso coerente que articula uma compreensão do mundo. Certamente sua coerência contém uma dimensão particular, o ponto de vista daqueles que a enunciam, no entanto, trata-se de um conhecimento específico, uma forma de se apreender a realidade. Ela seria, pois, um universo simbólico, uma “linguagem”¹³³.

Duas discussões procedem desse posicionamento do autor. Uma, que Ortiz desenvolve mais longamente no citado artigo, remete à conceituação do processo de mundialização da cultura, conceito que Ortiz propõe como alternativo ao de globalização da cultura, visto que este último reduziria as mudanças culturais a um reflexo dos processos econômicos globais, olhando a cultura somente pelo prisma da homogeneização. A segunda discussão remete ao tratamento dos *discursos sobre globalização como ideologia em um sentido gramsciano*, no sentido de um ponto de vista sobre a realidade que se refere ao lugar social de onde parte essa mesma formulação. Segundo Ortiz, a ideia de que a globalização não remeteria também a uma ideologia seria uma

ilusão que por fim se desfaz diante da inexorabilidade dos eventos. Os próprios movimentos antiglobalização se autorredefinem e passam a se denominar “alter” globalização. Mas buscar por um outro caminho implica combater as ideologias hegemônicas, e, simultaneamente, reconhecer a historicidade de um processo social no interior do qual visões alternativas podem ser contrapostas¹³⁴.

Como visto, para Ortiz, no sentido gramsciano, ideologia é um discurso que articula uma compreensão do mundo segundo o ponto de vista daqueles que a enunciam, tratando-se de uma forma específica a cada grupo social de apreender os processos em que eles se envolvem. O trecho citado acima indica que, além de ter uma dimensão simbólica, o conceito de ideologia proposto se articula com a ação, se bem que de uma forma específica, já que buscar por outro caminho implica combater ideologias hegemônicas. O autor sugere que essa articulação, por ela mesma, teria rompido a ilusão de que o globalismo não seja também uma ideologia, motivando a procura por um conceito de ideologia que não oponha universo simbólico ao “real”, mas ao invés disso procure desvendar a interligação dos mesmos. Uma disputa político-semântica sobre o significado da globalização, que Ortiz denomina de *alter* globalização, surge nos movimentos sociais que se contrapunham ao sentido de globalização proposto pelos arautos de um globalismo de mercado¹³⁵.

¹³³ Ortiz, Renato. *Globalização*, *op. cit.* p. 241.

¹³⁴ Ortiz, Renato. *Globalização*, *op. cit.* p. 240.

¹³⁵ Nesse sentido, Noam Chomsky pôde afirmar em entrevista em 2006: “Eu sou a favor da globalização. Ela tem sido defendida pela esquerda e pelo movimento operário desde suas origens. Por isso, cada sindicato é chamado de internacional (...). Os mais recentes movimentos por justiça global que ocorrem anualmente

É bastante citada a frase do sociólogo da cultura, Douglas Kellner, de que “globalização é a palavra mais falada da década”¹³⁶. Também para Kellner a globalização – enquanto processo e como discurso – é um terreno altamente controvertido e conflituoso, contraditório e aberto à resistência e intervenção¹³⁷.

O termo é usado em tantos contextos diferentes, por uma variedade tão grande de pessoas diferentes, para tantos propósitos diferentes, que é difícil afirmar o que está em jogo na problemática da globalização. (...) A ubiquidade do termo “globalização” sugere que ele é parte de uma configuração e uma reavaliação da política e da teoria social contemporânea relacionadas a alguns dos debates e conflitos mais centrais desta era¹³⁸.

Sem tentar impor um formato ou uma coerência à polissemia do termo, Kellner afirma que ele é um construto sob disputa e aberto a várias interpretações e inflexões. O autor faz notar que o termo foi muitas vezes usado em substituição a discursos mais antigos, como “imperialismo” (no discurso crítico) e “modernização” (no discurso legitimador) e que as articulações de grande complexidade do discurso tornaram-se ainda mais intrincadas ao serem envolvidas no debate entre modernidade e pós-modernidade. Seu uso não foi inocente, nem neutro, mas encobria seus componentes valorativos com uma aparente neutralidade.

Ele também está ligado a discursos altamente ideológicos da atualidade que estão sendo utilizados por alguns para representar um processo inteiramente positivo de progresso econômico e social, inovação tecnológica, grande diversificação de produtos e serviços, uma cornucópia de uma crescente liberdade cultural e de informação e um melhor padrão de vida. Entusiastas pró-globalização incluem campeões da economia de mercado, que com o triunfo do *thatcherismo-reaganismo* na década de 1980 tornou-se uma ideologia dominante, Bill Gates (...)

em Porto Alegre, Mumbai, e em outros lugares (e que já geraram vários fóruns sociais regionais) são, talvez, as sementes de uma verdadeira internacional, isto é, de uma globalização que priorize os direitos das pessoas. (...) Na verdade, os defensores mais entusiastas da globalização são aqueles que se encontram no Fórum Social Mundial e dos eventos relacionados, como reuniões da Via Campesina”. Cf. Chomsky, N. Globalization: Noam Chomsky interviewed by Maria Ahmed. In: *Chomsky.info*, January, 2006. [Texto digital sem paginação]. Assim, o discurso de Chomsky sugere uma resignificação compartilhada com movimentos sociais. O termo globalização torna-se, desse modo, o que Ernesto Laclau e Chantal Mouffe chamam de *significante flutuante*, como um significante (no caso, a palavra globalização) cujo significado está sendo disputado por diversos grupos de interesse, fazendo com que o termo tenha uma polissemia dependente de discursos provindos desses lugares sociais. Cf. Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy*. *op. cit.*, 113-186.

¹³⁶ A frase de Kellner, “Globalization is the buzzword of the decade” [Kellner, Douglas. Globalization and the Postmodern Turn. In: *Douglas Kellner*. 1997 (texto digital sem paginação)] costuma abrir introduções sobre o tema, como no texto de introdução à série Globalização da editora Rowan & Littlefield da qual faz parte o livro de Steger. Cf. Steger, Manfred B. *Globalisms*. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

¹³⁷ Kellner, Douglas. Dialectics of Globalization: From Theory to Practice. In: *Douglas Kellner*. 2007. p. 7 [Texto digital].

¹³⁸ Kellner, Douglas. Globalization and the Postmodern Turn. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

e avatares da “*information highway*” e as novas tecnologias, e outras elites políticas e econômicas, apoiado pelos seus promotores acadêmicos¹³⁹.

Peer C. Fiss e Paul M. Hirsch examinaram o surgimento e difusão do discurso da globalização em jornais e comunicados de imprensa estadunidenses entre 1984 e 1998. Trabalhando com artigos dos jornais *The New York Times*, *Wall Street Journal* e *Washington Post* e com comunicados de imprensa distribuídos pela empresa PR Newswire¹⁴⁰, Fiss e Hirsch traçaram a origem e evolução de três tipos básicos de enquadramento discursivos: notícias que enquadravam a globalização de modo negativo, o discurso que os autores chamaram de enquadramento neutro¹⁴¹ e o enquadramento positivo. O discurso prevalente em um primeiro momento, o período de 1984 a 1994, teria sido, segundo os autores, o de enquadramento neutro, descrevendo a globalização como um desenvolvimento natural, evolutivo, e em grande parte inevitável, caracterizado principalmente pelo aumento dos fluxos transnacionais de capital. Esse tipo de discurso surgiu com sua maior intensidade na imprensa do setor financeiro, compondo a grande parte dos discursos sobre globalização no período. Um segundo tipo de enquadramento, que se desenvolveu nos jornais estudados e principalmente nos comunicados de imprensa, tendo uma grande expansão no mesmo período foi o enquadramento positivo¹⁴².

O enquadramento positivo é um discurso que aponta para os potenciais ganhos e benefícios da globalização. Este quadro sugere que “a globalização da nossa economia nos proporcionou novas e excitantes oportunidades” (*Indústrias Dash*, 09/07/1990), que “acima de tudo, os efeitos da globalização têm sido bons” (*Wall Street Journal*, 08/02/1998), e que a modernização vai permitir às empresas norte-americanas “tirar todas as vantagens das oportunidades decorrentes da economia globalizada” (*Citicorp*, 13/07/1989)¹⁴³.

¹³⁹ Kellner, Douglas. *Globalization and the Postmodern Turn*. *op. cit.* [Texto digital sem paginação]. Habermas chega a mencionar que há percepções bastante otimistas desta transformação em conexão com o que ele denomina nova mentalidade, porém o autor não se detém nesta faceta. Cf. Habermas, Jürgen. *Globalism, Ideology and Traditions: Interview with Jürgen Habermas by Johann Arnason*. *op. cit.* p. 3.

¹⁴⁰ A empresa PR Newswire é um importante distribuidor eletrônico de comunicados de imprensa de agências governamentais, associações industriais, sindicatos, universidades e faculdades, grupos de direitos humanos e outras organizações e, principalmente, de empresas dos EUA.

¹⁴¹ Os autores reconhecem que essa concepção de globalização como uma construção político-econômica promovida principalmente por atores e instituições financeiras, tendo como centro a ideia de livre-mercado, não é realmente neutra, mas sugere o mascaramento das consequências políticas e sociais negativas da globalização, especialmente relacionados ao trabalho e ao meio ambiente pela retórica neoliberal. Nesse estudo sobre enquadramentos discursivos, no entanto, eles se isentam de fazer uma avaliação a fim de fazer um mapeamento desses discursos. Cf. Fiss, Peer C. e Hirsch, Paul M. *The Discourse of Globalization: Framing and Sensemaking of an Emerging Concept*. *American Sociological Review*, vol. 70, February, 2005. p. 47.

¹⁴² Cf. Fiss, Peer C. e Hirsch, Paul M. *The Discourse of Globalization*. *op. cit.* pp. 35-43.

¹⁴³ Fiss, Peer C. e Hirsch, Paul M. *The Discourse of Globalization*. *op. cit.* p. 35.

O enquadramento negativo, mais familiar ao discurso sociológico, começou a ganhar força na imprensa estadunidense, segundo os autores, mais tardiamente, no período entre 1985-1998, sendo o tema mais importante no crescente enquadramento negativo da globalização a erosão dos salários e dos padrões de vida dos trabalhadores norte-americanos. Em seu estudo, Fiss e Hirsch elaboraram medidas dessas tendências discursivas¹⁴⁴, testando sua correlação com indicadores macroeconômicos e indicadores setoriais e, para os autores, a mudança discursiva não se explica pelas transformações estruturais na economia no período, mas pela emergência de novos setores discursivos e seus interesses divergentes em relação à globalização¹⁴⁵. O discurso sobre globalização teria se expandido em volume ao longo do período, difundindo-se através de outros campos discursivos. Esse aumento de interdiscursividade significou que os participantes de outros campos discursivos trouxeram novos termos ao debate, de acordo com seus interesses. Assim, à medida que o discurso da globalização se difundiu, crescia a heterogeneidade dos pontos de vista, ampliando os significados associados ao termo enquanto também ganharam força os pontos de vistas críticos ao processo¹⁴⁶.

Nem todos esses discursos são influenciados pelos mesmos fatores. Em 19 de outubro de 1987, o mercado de ações em Wall Street entrou em colapso. Por um breve momento, os jornais começaram a expressar um pouco mais suas preocupações sobre os mercados fora de controle, e a tendência para a “globalização” e a interconexão dos mercados financeiros internacionais foram identificados como a principal razão para a gravidade da crise. Em breve, entretanto, desvaneceram-se as preocupações sobre a globalização e os enquadramentos neutros e positivos foram retomados. Já os comunicados de imprensa do mesmo período, que representam o ponto de vista do setor empresarial mais do que do financeiro, foram demonstrativos de que o discurso empresarial prestou *muito pouca* atenção ao *crash* da bolsa. Um enquadramento positivo da globalização se fortaleceu no período, pois um número crescente de empresas apontava para os benefícios percebidos de

¹⁴⁴ Os autores fazem parte de uma corrente de análise de discurso que usa ferramentas computadorizadas de reconhecimento de termos a fim de gerar análises sobre amplos corpus de material escrito ou transcrito e, em seus ramos mais matematizados, elaborar medidas de associação entre eles. Desenvolvido pela colaboração entre linguistas, cientistas políticos e sociólogos, esse é um campo que se auto-denomina “análise do discurso” e que não é necessariamente dependente das elaborações foucaultianas. A este respeito, cf. Wodak, Ruth; Meyer, Michael (eds). *Methods of Critical Discourse Analysis*. Londres: SAGE Publications, 2001, e; Wooffitt, Robin. *Conversation Analysis and Discourse Analysis: a Comparative and Critical Introduction*. Londres: SAGE Publications, 2005.

¹⁴⁵ Cf. Fiss, Peer C. e Hirsch, Paul M. The Discourse of Globalization. *op. cit.* pp. 43-46.

¹⁴⁶ Cf. Fiss, Peer C. e Hirsch, Paul M. The Discourse of Globalization. *op. cit.* pp. 34-47.

uma economia global, cada vez mais retratando a globalização como oferecendo maiores oportunidades de crescimento e rentabilidade¹⁴⁷.

Isto posto, entende-se que, em meio ao espectro de lugares sociais de onde partem as diversas versões na pletora de discursos sobre globalização, havia aqueles que se posicionavam de maneira particularmente otimista, com promessas de um novo *El Dorado* a partir da nova ordem imaginada. Esses discursos otimistas são aqui provisoriamente denominados *globalismo utópico*. Por vezes eles eram parte da literatura técnica, como ocorre na seguinte passagem:

Globalização é o novo mundo de oportunidades ilimitadas e prosperidade inimaginável. A globalização libera essencialmente a humanidade de todas as barreiras que têm por séculos impedido as pessoas de alcançar seu verdadeiro potencial. Estamos todos conectados pela vasta rede global, onde o tempo e o espaço são irrelevantes e o governo autoritário é impossível¹⁴⁸.

Esse impulso otimista poderia ser interpretado como uma inversão bucólica¹⁴⁹, no nível das ideias, de uma “realidade material” ruim. Tal concepção implicaria que o nível “abstrato” das ideias não passaria de uma ilusão, mentira que pela inversão do que é real geraria uma compensação simbólica que explicaria a falta de revolta frente a uma realidade que é, na verdade, antibucólica. Tal interpretação poderia ser feita, mas não é a interpretação à qual se dá precedência neste trabalho. Como discutido, sua consequência seria o retorno a uma concepção disjuntiva entre ideal e real¹⁵⁰. Conforme Renato Ortiz, a concepção de ideologia como falsidade implicaria “negar sua existência como movimento real, calcado em contradições materiais”¹⁵¹. Como visto, para o autor, outra forma de se

¹⁴⁷ Cf. Fiss, Peer C. e Hirsch, Paul M. *The Discourse of Globalization op. cit.* p. 43.

¹⁴⁸ Ohmae, Kenichi. *The Borderless World: Power and Strategy in the Interlinked Economy*. New York, Harper Business, 1990. apud: Veseth, Michael. *Globaloney 2.0: the crash of 2008 and the future of globalization*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2010. p. 15.

¹⁴⁹ Tal interpretação se ligaria à ideia de ideologia como inversão do real, cuja origem está na seguinte passagem de *A Ideologia Alemã*: “se, em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem invertidos como uma câmara escura, tal fenômeno decorre de seu processo histórico de vida, do mesmo modo por que a inversão dos objetos na retina decorre de seu processo de vida diretamente físico”. (Marx, Karl; Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 37). Em comparação a esse primeiro conceito do significado das ideias no pensamento de Marx, o conceito de fetichismo da mercadoria em *O Capital* de certa forma parece se distanciar um pouco do de ideologia em *A Ideologia Alemã*. Em *O Capital*, a aparência que as coisas tomam por meio do fetichismo da mercadoria não é de uma inversão, mas da projeção das relações sociais desiguais nas coisas. O conceito de fetichismo parece manter o caráter de falsidade, mas não de inversão: “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens” (Marx, Karl. *O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo*. In: Marx, K. *O Capital: crítica da economia política*. v.1. Livro 1. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 71).

¹⁵⁰ Vide página 45 deste texto.

¹⁵¹ Ortiz, Renato. *Globalização, op. cit.* pp. 239-240. Vide exposição sobre a discussão de Ortiz sobre o conceito de ideologia e a diferença entre as noções conjuntivas e disjuntivas implicadas nas diferentes noções luckacsiana e gramsciana entre as páginas 44 e 46 desta dissertação.

enfrentar o problema seria a perspectiva gramsciana, segundo a qual ideologia articula uma compreensão do mundo que é coerente com o ponto de vista *daquelles que a enunciam*, um ponto de vista que se articula a uma realidade que se refere ao lugar social de onde parte a formulação¹⁵². Para Weber, essa conexão entre portadores de ideários e os interesses da camada social à qual estes pertencem também ocorreria, mas ela não seria decisiva na concepção de novas ideias, apenas na sua rotinização. Como explica Cohn,

para Weber, não há ligação íntima entre os interesses ou a origem social do sujeito e seu séquito e o conteúdo da ideia, em seu início. Os antigos profetas hebreus, os líderes da Reforma, ou a vanguarda revolucionária dos modernos e movimentos de classe não eram necessariamente recrutados das camadas que, no devido tempo, se tornaram os principais portadores de suas respectivas ideias¹⁵³.

O estudo de Fiss e Hirsch aponta que há uma origem social para o discurso otimista sobre a globalização. Esse discurso parece emergir do empresariado, principalmente por meio do discurso de marketing empresarial, parecendo corroborar a ideia de que os discursos têm uma maior conexão com sua origem social do que com uma inversão da realidade: ele está ligado, se não na sua criação, pelo menos em sua rotinização, com os interesses de seus portadores.

As ligações entre o otimismo globalista e o marketing fornecem uma chave sobre a possível conexão entre o discurso ficcional televisivo e outros discursos otimistas com uma nova integração mundial. Como apontam William Gamson *et al.*, com relação à produção de imagens e mensagens na mídia, nos Estados Unidos essa produção se faz majoritariamente com fins lucrativos e, portanto, fortemente dependente da publicidade. As organizações de mídia usam notícias e outros programas como uma mercadoria para atrair uma audiência que eles vendem para os anunciantes. Os anunciantes estão preocupados não somente com o tamanho desse público, mas com sua “qualidade” (definida em termos de poder de compra) e com a qualidade das mensagens que acompanham suas propagandas. Anunciantes evitam materiais que eles consideram perturbadores, uma vez que tais materiais podem interferir na atmosfera favorável à compra que eles desejam estimular¹⁵⁴.

¹⁵² Ortiz, Renato, *Globalização*, *op. cit.*, p. 241. Muitos sociólogos da cultura têm procurado em Gramsci as bases de uma crítica cultural que não reduza a cultura à noção de inversão e de falsidade, mas como um ponto de vista ligado a grupos sociais. Um exemplo é o trabalho conjunto de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (cf. Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy*. *op. cit.*).

¹⁵³ Cohn, Gabriel. Introdução. *op. cit.* p. 81-82.

¹⁵⁴ Como ocorreu com a determinação da Procter & Gamble, um anunciante grande e diversificado, de que os seus produtos não deveriam ser colocados ao lado de qualquer assunto que incluísse qualquer material sobre o controle de armas, aborto, sobre o oculto, cultos, ou que indicasse menosprezo da religião. Cuidado também foi exigido em qualquer material cobrindo sexo ou drogas, mesmo para fins educacionais. Cf.

Mas dentro dos limites dados pelos anunciantes, ou pela percepção dos produtores sobre esses limites, todo programa também tem que ser envolvente o bastante para atrair a audiência que o anunciante deseja. Nesse sentido, os produtores/criadores desse discurso têm um espaço de criação de seus próprios discursos dentro dos limites reguladores desse discurso¹⁵⁵. É possível, assim, que para além dos *limites* impostos pelo *marketing* dos grandes anunciantes o discurso destes tenha sua interpenetração na formação de novas ideias e na formação da visão de mundo, tanto daqueles que produzem o conteúdo ficcional televisivo como daqueles que produzem outros discursos, como o empresarial e o jornalístico. É possível notar que há afinidades entre o otimismo de Nova Geração e o otimismo de parte do discurso globalista, mais especificamente dos setores de *marketing* ligados ao empresariado no final da década de 1980.

Imaginar uma nova relação dos EUA com o resto do mundo depende de uma nova forma de se imaginar o mundo. Assim como ocorreu com uma porção da produção discursiva que investiu seus votos em um otimismo globalista, o novo mundo imaginado pelo seriado Nova Geração, um novo mundo galáctico, é um mundo de fartura e bonança, onde a tecnologia avançada, os conhecimentos técnicos e os princípios morais da coletividade ficcional imaginada são garantidores das relações de harmonia que se desenvolvem dentro dessa coletividade e com os de fora dela.

Antes, entretanto, de entrar em um exame mais detalhado do seriado, será preciso traçar algumas reflexões teóricas que embasarão a análise.

I.4 Apontamentos para uma sociologia do produto televisivo

No livro *Television*, que veio a se tornar uma das referências pioneiras dos estudos sociológicos da mídia televisiva, Raymond Williams descreve a característica dos sistemas de transmissão como sendo de uma sequência ou fluxo.

Este fenômeno, de fluxo planejado, é (...) a característica definidora do sistema de transmissão, simultaneamente como uma tecnologia e como uma forma cultural. Em todos os sistemas de comunicação anteriores ao sistema os itens essenciais eram discretos. Um livro ou um panfleto é pego e lido como um item específico. Um encontro ocorre em determinada data e lugar. Uma

Gamson, William A. *et al.* Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology*, vol. 18, 1992. p. 378.

¹⁵⁵ Ver-se-á, no tomo I.7, que segundo Foucault as regras do discurso não estabelecem só os limites de uma discursividade no sentido de sua contenção, pois são essas mesmas regras que possibilitam a existência de discursos.

peça é encenada em um teatro específico em um horário determinado. A diferença em relação ao sistema de transmissão não é apenas que esses eventos, ou eventos similares, estejam disponíveis dentro dos lares, ao pressionar de um botão. É que *o verdadeiro programa que é oferecido é a sequência ou um conjunto de sequências alternativas desses e outros eventos similares, que estão agora disponíveis em uma única dimensão e em uma única operação*. No entanto, tornamo-nos tão acostumados a isso que de certa maneira somos incapazes de notá-lo¹⁵⁶.

Williams descreve o conjunto do que ele vê na televisão como miscelânea. Pode-se dizer que miscelânea é um fenômeno bem mais antigo que a televisão, em desenvolvimento desde o início da imprensa, donde a formação de almanaques e dos jornais, publicações em que textos sem relação uns com os outros convivem com figuras, anedotas e anúncios. A miscelânea caracteriza a oferta de entretenimento em meios de consumo populares¹⁵⁷.

O espaço da interação intersubjetiva e da experiência da distância, mesmo que mínima, da experiência cotidiana do ir a outros lugares e compartilhar experiências com outros, parece estar encolhendo e a televisão parece ter contribuído para isso. De acordo com George Comstock e Erica Scharrer, os efeitos da televisão nos EUA foram principalmente sentidos entre o fim dos anos 1940 e os anos 1950. Com sua introdução,

o público respondeu abandonando em certa medida uma série de atividades concorrentes. Donos de aparelhos de TV passaram a gastar menos tempo com outras mídias, como cinema, teatro, rádio e com a leitura de histórias em quadrinhos, revistas e livros. Eles também passaram a se envolver menos em atividades sociais fora de casa (...) e passaram a frequentar menos festas religiosas e eventos da comunidade. (...) A televisão logo se tornou uma atividade compartilhada com outras atividades, incluindo a leitura. (...) Casas de espetáculos fecharam. Revistas perderam grande parte de seus leitores.

Analisando as forças que trouxeram o fim da chamada “Era de Ouro” da televisão, a era dos programas ao vivo e de uma menor homogeneidade que se encerrou na década de 1960, Comstock e Scharrer dizem que as produções ao vivo

foram substituídas pelas séries industrialmente mais eficientes, filmadas ou gravadas em vídeo (...) onde um único conceito poderia ser aprimorado e um conjunto de personagens enredados

¹⁵⁶ Williams, Raymond. *Television*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004. pp. 86-87. (grifos meus). É preciso considerar, neste aspecto, que talvez o rádio tenha sido o primeiro fluxo de miscelânea, precedendo a televisão.

¹⁵⁷ Cf. Williams, Raymond. *Television. op. cit.* pp. 86-87. De acordo com Brake e Demoer, o termo *miscellany*, derivado do latim, *miscellanea* (termo culinário para misturas e guisados), começa a ser empregado como sinônimo de periódico desde o início da cultura de imprensa inglesa para trabalhos coletivos como antologias poéticas. A partir do início do século XVIII, teria surgido uma divisão entre periódicos feitos para serem entendidos como mais sérios e informativos, tais como os jornais, enquanto o termo miscelânea passou a denotar os periódicos de leitura mais leve ou menos séria. As autoras citam publicações como *The Monthly Miscellany* e *Memoirs for the Curious* de 1707. No século XIX, miscelânea continuou a implicar em uma diversidade de conteúdos e de autoria, diferindo pouco em conotação do termo *magazine*, como no *Scots Magazine* e *Edinburg: the Literature Miscellany* (1804-1817) ou a *Bentley's Miscellany*, editada por Charles Dickens. O termo sai de voga na virada do século XX. Cf. Brake, L. E Demoer, M. *Miscellany*. In: *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism*. Eekhout: Academia Press e Londres, The British Library, 2009. pp. 417-8.

ao longo de diversos programas com muito menos chance de atrair a fúria de um patrocinador ou produzir um ambiente discordante com as marcas. (...) Outra grande mudança durante a década foi a transferência de controle do programa dos patrocinadores e suas agências de publicidade para as redes televisivas que, desse modo, passaram a ter melhores condições de escolher e agendar a programação para atrair telespectadores e de vender os horários de anúncio comercial de modo segmentado, ampliando assim seu mercado publicitário, e de controlar a produção dos programas de forma a posicioná-los melhor para a obtenção de lucros com suas vendas subsequentes a outros canais¹⁵⁸.

A influência da audiência enquanto mercadoria negociada entre canais e redes televisivos e anunciantes é bastante evidente sobre o fenômeno ao qual Raymond Williams denominou fluxo. Segundo Lizabeth Cohen, a programação televisiva sempre foi planejada para atrair audiências distintas: “crianças de manhã e nos fins de semana, donas de casa durante o dia, adolescentes nos fins de tarde, diversas audiências adultas de noite e famílias nas noites de domingo. Assim, os comerciais podiam ser destinados aos espectadores relevantes”¹⁵⁹.

Essa tendência à divisão do mercado ficou ainda mais pronunciada, de acordo com a autora, quando a programação deixou de estar na mão dos anunciantes passando para os canais e redes televisivos. Esse foi o início do novo sistema de índices de audiência a partir dos quais se passou a estabelecer o preço dos horários dos comerciais com base nas medidas de popularidade dos programas e encorajando a manutenção de uma programação sem inovações, principalmente quando esta fazia sucesso, para não interferir nos índices de popularidade e, portanto, no valor do horário televisivo vendido aos anunciantes.

A partir da década de 1970 ocorre o aparecimento de uma multiplicidade de novos canais nos EUA¹⁶⁰, segmentando a audiência antes majoritariamente dominada pelas três

¹⁵⁸ Comstock, G. e Scharrer, E. The Industry and the Audience. In: Television: What's on, Who's watching, and What it means. San Diego: Academic Press, 1999. p. 8. Cabe fazer uma ressalva quanto às observações dos autores. O advento da televisão veio acompanhado de mudanças sociais mais amplas que possivelmente afetaram as formas de sociabilidade anteriores.

¹⁵⁹ Cohen, Lizabeth. *A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. New York: Random House, 2004, p. 302. A programação televisiva também tem seus efeitos sobre a ritualização implícita na prática do uso da mídia pelos espectadores. Sorlin chama a atenção para a importância deste último aspecto: “a prática do uso da mídia é altamente ritualizada. A compra de ‘nossos’ jornais é perfeitamente rotineira e estamos cientes do fato de que, a cada noite, cerca de dez milhões de ouvintes ligam seus televisores para assistir o Nine O’Clock News” (Sorlin, Pierre. *Mass Media*. New York: Routledge, 1994, p. 15). Se parece evidente, por um lado, que essa divisão de horários da programação tem como origem na própria organização social do trabalho, dos estudos e do tempo livre, por outro, pode-se dizer que a televisão participa na construção de uma ritualização das atividades domésticas das famílias.

¹⁶⁰ O foco de Cohen é o desenvolvimento do consumismo nos EUA, se concentra mais no ponto de vista do desenvolvimento das estratégias de *marketing*. Ela associa esse evento ao estabelecimento dos canais de televisão a cabo nos mercados metropolitanos estadunidenses a partir da década de 1970. Como discutido no próximo subitem, o surgimento de uma grande multiplicidade de canais entre os anos 1970 e 1980 está ligado não só à chegada dos canais a cabo nas cidades (antes a tecnologia de televisão a cabo permitia a chegada dos sinais de TV às zonas rurais), mas a uma multiplicidade de fatores que modificam muito o mercado televisivo nessas décadas.

grandes redes ABC, CBN e NBC, cuja audiência no horário de pico cai de 91% entre 1977 e 1978 para 62% entre 1996 e 1997. Isso produziu não só uma proliferação de novos programas direcionados a segmentos mais específicos da audiência (como os programas de rock para jovens fãs ou programas de luta livre para homens de classe popular), como um direcionamento das estratégias de *marketing* mais sofisticadas por parte dos anunciantes visando os segmentos considerados mais lucrativos para a venda de seus produtos¹⁶¹.

Se os limites dados aos valores articulados pelos programas televisivos são, como sugerem Comstock e Scharrer, aqueles que na percepção institucional dos canais e das produtoras de programas não entram em conflito com os anunciantes, isso não significa que as equipes que neles trabalham não tenham nenhum grau de liberdade discursiva, ou que esse interesse específico determine absolutamente tudo o que é formulado pelos programas, mas que sua liberdade discursiva se exercita dentro de certos limites. Esse aspecto traz um especial interesse à análise interna do produto televisivo, dada a distância que há entre a noção de limites impostos aos discursos televisivos e a antiga ideia de determinação dos mesmos discursos.

A questão com a qual este trabalho se defronta é o da participação de um seriado televisivo e sua contribuição para a formação de um novo discurso político de nova ordem quando do momento do esgotamento do discurso de Guerra Fria, durante as décadas de 1980 e 1990. A articulação entre cultura e política buscada nesta análise é precedida de uma história intelectual ligada a movimentos que, segundo Sylvia Gemignani Garcia, a despeito de suas múltiplas origens, colocam exatamente esse tipo de questionamento no centro de suas preocupações. Com seu início nos anos 1960, tais estudos passam a considerar a “heterogeneidade social das representações e das experiências vividas, (...) contrapondo-se diretamente a um enfoque identificado pela prioridade analítica concedida às estruturas, à coordenação nacional-institucional da sociedade e à determinação objetivista das identidades”¹⁶².

Contra um sistema analítico que concebe o social como estrutura (entendida como uma natureza humana), de acordo com Sylvia Garcia, essas novas abordagens passam a

¹⁶¹ Cf. Cohen, Lizabeth. *A Consumers' Republic. op. cit.*, pp. 306-305.

¹⁶² Garcia, Sylvia Gemignani. Cultura, dominação e sujeitos sociais. *Tempo Social; Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, vol. 8(2), outubro de 1996, pp. 159-160.

considerar a cultura e a política como campos de práticas; isto é, espaços dinâmicos que se constituem continuamente pela ação dos sujeitos sociais¹⁶³.

A abordagem foucaultiana pode ser identificada como fazendo parte desse movimento¹⁶⁴, fugindo às concepções, seja da sociedade ou da cultura, como entidades isoladas e determinadas. Segundo Sylvia Garcia, pelo lado da abordagem estruturalista da sociedade tendeu-se a atribuir uma autonomia inadequada a uma concepção reificada de cultura como negatividade. Esta era entendida como força de permanência, opondo-se às mudanças próprias à dinâmica estrutural da sociedade na teleologia de seu desenvolvimento, sendo assim posicionada sob o signo do atraso¹⁶⁵. Por sua vez, também do lado da abordagem estruturalista da cultura, uma autonomia inadequada desta frente ao social e à história se produzia. Assim, “a abrangência teórica alcançada pelo nível de abstração com que opera a análise da lógica interna dos sistemas simbólicos tem por contrapartida a ausência da consideração da realidade social, rede de relações na qual seria possível observar a dinâmica histórica”¹⁶⁶.

A esse respeito, Stuart Hall comenta que a abordagem semiótica parecia confinar o domínio simbólico à linguagem. Ao tratá-la como um sistema fechado e estático, retirava o sujeito do centro da linguagem. Com o sujeito deixando de ser a fonte de onde emanava o discurso, este passaria a se autorreproduzir (ideia que se encontra expressa na proposição de que uma estrutura inconsciente da linguagem falaria através de nós). Esse espaço vazio legado pela teoria estruturalista foi, mais tarde, retomado enquanto problema, sem que uma subjetividade autônoma fosse colocada de volta ao centro do discurso como sujeito soberano criador deste. Mesmo se a linguagem funcionasse como um sistema, regulado por regras internas próprias ao domínio linguístico, seria importante entender que alguns grupos tinham mais poder de falar sobre certos assuntos do que outros¹⁶⁷.

¹⁶³ Garcia, Sylvia Gemignani. Cultura, dominação e sujeitos sociais. *op. cit.* pp. 160-161.

¹⁶⁴ Sylvia Garcia advoga, nesse artigo, uma abordagem distinta da foucaultiana, identificando elementos que opõem esta última à abordagem proposta pela autora. Cf. Garcia, S. G. Cultura, dominação e sujeitos sociais. *op. cit.* p. 172. Diferenças, entretanto, pertinentes ao enfoque específico proposto por Sylvia Garcia e por Foucault são pontuais com relação às mudanças mais amplas de enfoque que colocam no centro dos seus questionamentos a articulação entre cultura e política. Isso é algo em comum entre a abordagem proposta por Sylvia Garcia, a abordagem foucaultiana e o movimento intelectual identificado pela autora.

¹⁶⁵ Cf. Garcia, Sylvia Gemignani. Cultura, dominação e sujeitos sociais. *op. cit.* p. 163.

¹⁶⁶ Garcia, Sylvia Gemignani. Cultura, dominação e sujeitos sociais. *op. cit.* p. 163.

¹⁶⁷ Cf. Hall, Stuart. Encoding Decoding. In: During, Simon. *The Cultural Studies Reader*. New York: Routledge. 1995. p. 42.

I.5 Arte, tecnologia e especificidade do visual

Diferentemente de Williams, Walter Benjamin retrança as origens de uma nova imediatividade da experiência a um fenômeno anterior às tecnologias de transmissão, sugerindo que no advento da reprodutibilidade técnica se encontraria o princípio de uma mudança qualitativa da arte e da percepção humana do mundo. A reprodução técnica teria se desenvolvido primeiro na xilogravura, depois na imprensa, na fotografia, no cinema e nas gravações sonoras (e posteriormente na tecnologia de vídeo que deu novos rumos, como visto, à televisão). Com o advento da reprodutibilidade técnica uma nova forma de perceber o mundo se inaugura, pois ela modifica a arte em sua aura, alterando a forma como se passa a experimentá-la: do ponto de vista da obra, no aspecto em que o original podia ser experimentado exclusivamente como um evento único, a reprodutibilidade retira-lhe seu aqui e agora, sua aura irreprodutível, produzindo algo autônomo com respeito ao original, tanto em termos qualitativos como espaço-temporais, tornando possíveis encontros anteriormente impossíveis¹⁶⁸. “A catedral abandona o seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”¹⁶⁹. A reprodutibilidade técnica foi capaz de colocar tudo no mesmo espaço, anulando a distância que conferia à obra sua singularidade¹⁷⁰. Possivelmente os sistemas de transmissão acabem por ampliar esse efeito, já que cada vez mais essas imagens e sons (e com o advento da Internet também os textos escritos) surgem reproduzidos diante dos olhos de quem quer que tenha um aparelho em qualquer lugar do globo. O advento da imprensa também teve seu papel na construção de uma imediatividade – a imediatividade que se sedimentou nas formas narrativas que se tornaram mais proeminentes na época de

¹⁶⁸ Cf. Benjamin, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 168-169.

¹⁶⁹ Benjamin, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *op. cit.* p. 168.

¹⁷⁰ A questão da distância anulada é recorrente em Benjamin. Aparece também no texto O Narrador. Nele, ele fala de uma capacidade de comunicar experiências que está desaparecendo com o advento da imprensa. Com a consolidação da burguesia, e da imprensa a ela ligada, destacaram-se duas formas de comunicação que, apesar de antigas, jamais exerceram a influência de então: o romance e a informação. Em ambas é interessante destacar a questão da anulação da distância. O saber que vem de longe ou de outrora encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos e recentes. Cf. Benjamin, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: Benjamin, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 197-221.

Benjamin: a informação e o romance¹⁷¹. Para o autor, a capacidade narrativa estaria desaparecendo porque a experiência comunicável, baseada na distância espacial (a viagem por outras terras) e na distância temporal (daquele que recolhe tradições locais), estaria desaparecendo. Acontecimentos narrados cuja distância é obliterada tornar-se-iam imediatos e sem ensinamentos que perdurassem nem tampouco suscitariam reflexão. A narração clássica cultivava nas pessoas a capacidade de reflexão pela recusa do narrador em explicar os acontecimentos narrados. A recusa do narrador fazia da narração um enigma que permanecia indelével nas mentes de seus ouvintes. Essa capacidade teria sido evadida com a entrada da informação em cena e da explicação psicológica própria à forma literária do romance. Pode-se questionar se o fechamento da obra à interpretação não seria uma tendência que extrapolaria o romance, atingindo não só a forma da informação discutida por Benjamin, mas outras formas como o cinema e a televisão.

As relações entre a fotografia e a imprensa também apontam para a perda da aura da fotografia. Tudo o que não se vê a olho nu e que a fotografia revela, principalmente com referência às fisionomias, atingia a imagem e era fonte de maravilhamento, entre outras coisas, porque rodeadas pelo silêncio. A fotografia ainda não havia se convertido em ilustração de jornal, em que as legendas e texto contribuíam para a aniquilação da aura de enigma das primeiras fotografias¹⁷².

Na obra benjaminiana a experiência anterior à era da reprodutibilidade técnica parece estar marcada por uma fenomenologia da presença, da revelação de distâncias e do enigma: a presença frente à obra de arte original e irreprodutível, bem como a presença ao pé do narrador¹⁷³, seria reveladora de distâncias, seja a da obra em sua aura, seja do acontecimento narrado na distância do tempo e do espaço. Tanto na narração como na fotografia, Benjamin diagnostica o eclipsamento dos enigmas que antes motivavam a

¹⁷¹ Se a narrativa antiga se caracterizava por sua abertura, pelo cultivo de enigmas, e o romance por seu fechamento explicativo que dirime enigmas, claro que esse processo é uma generalização. A essa tendência geral contrapõe-se o surgimento de obras que a contrariam, a abertura na forma romance, como Benjamin vai demonstrar em seus ensaios sobre Kafka, Proust e outros autores. Esse ressurgimento pontual e efêmero, no entanto, não parece, na avaliação de Benjamin, reverter a tendência geral que ele descreve.

¹⁷² Cf. Benjamin, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Benjamin, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 93-95.

¹⁷³ A oralidade é, segundo Benjamin, uma marca da narração clássica. Entre as marcas dessa oralidade está a forma como o narrador se orienta para seu público: a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele (...). Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos”. Benjamin, Walter. *O Narrador*. *op. cit.* p. 205. Essa marca se preserva mesmo no texto escrito, ao formular-se um narrador que conta uma história como se fosse parte de sua vivência é emulado o encontro com o leitor no papel de ouvinte desse narrador.

reflexão. Por um lado, o enigma fotográfico, o silêncio ao redor das primeiras fotografias e, por outro, a recusa de explicação do narrador entram em declínio por intervenção da informação, de textos explicativos na fotografia e da explicação psicológica na narrativa, ao passo que um maior fechamento, ou direcionamento de sentido, é dado nas próprias obras.

A transformação da nossa existência ocorre *pari passu* à transformação de nossas formas de percepção. “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”¹⁷⁴. Essas mudanças ocorrem juntamente com mudanças na forma de vida, na transição para a vida citadina, que tendeu a extinguir a forma de vida em que a narração podia existir, a experiência coletiva de uma forma de vida que entra em declínio¹⁷⁵. Nesse sentido é preciso atentar que por mais que estatísticas pareçam sugerir uma ligação causal entre a introdução da televisão na vida social e o abandono de atividades coletivas, tal qual se pode depreender da interpretação de Comstock e Scharrer. Esses fenômenos têm certamente conexões entre si, mas é preciso questionar uma causalidade simples entre eles, pois eles parecem associados a um campo muito amplo de mudanças sociais, como Benjamin sugere.

A despeito disso, deve-se levar em consideração a redução da possibilidade dessa experiência benjaminiana da distância, seja a distância presenciada, vivida ou narrada, pois ela vem à tona na interação direta, na experiência cotidiana do ir a lugares e do compartilhar de uma vivência conjunta. Pode-se, assim, considerar a possibilidade de que a televisão possa ter contribuído sua quota, ao lado de outras mídias (ao lado da fotografia, do livro e do jornal, focados na reflexão benjaminiana) e de outros eventos da vida moderna. Se, para Benjamin, a reprodutibilidade técnica (e podemos adicionar a transmissibilidade que pode ter ampliado seus efeitos de imediatividade) altera nossa percepção juntamente com nossa experiência, é preciso indagar o quanto a percepção do mundo ainda se baseia na experiência diretamente vivida e oralmente narrada – um conhecimento indireto do mundo que preservaria distâncias e reflexão – ou quanto ela passa a se basear em outros tipos de experiência indireta: mediada por textos, dados e imagens de uma nova qualidade que induzem ao obliteramento da distância. Tais experiências carregariam as marcas de um imediatismo autoexplicativo que tende a expulsar a reflexão. O distante cuja distância é anulada torna-se nossa realidade palpável: a percepção e a

¹⁷⁴ Cf. Benjamin, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *op. cit.* p. 169.

¹⁷⁵ Benjamin, Walter, O Narrador, *op. cit.* p. 205. A descrição dessa mudança de modo de vida dada por Benjamin lembra uma passagem de “comunidade” a “sociedade” que ocorre em vários outros sociólogos.

experiência, em consequência, seriam hoje fruto da anulação das distâncias, seja associada à reprodutibilidade técnica das imagens, seja da anulação das distâncias nas novas formas de narrar, que vieram no esteio de grandes mudanças sociais.

Assim, paradoxalmente, uma nova experiência mediada do mundo (mediada pelas imagens tecnicamente reproduzíveis e pela informação) tenderia a se tornar mais imediatista, no sentido de criar menos espaço para a percepção das distâncias, o maravilhamento e a reflexão. Essa experiência teria, para Benjamin, modificado nossa percepção, modificando, assim, irremediavelmente a aura da arte.

Seguindo a reflexão benjaminiana, John Berger aponta que após o advento da reprodutibilidade técnica, a própria noção de arte sofre de mistificações que a tornam desnecessariamente remota: “a arte do passado está sendo mistificada porque uma minoria privilegiada se esforça para inventar uma história que possa justificar retrospectivamente o papel das classes dominantes e tal justificativa não pode mais fazer sentido em termos modernos”¹⁷⁶. Berger chama a atenção para a forma como as instituições guardiãs das obras de arte informam o público a respeito de como ele deve se sentir diante destas. Essas mesmas fazem um uso específico (didático) das reproduções, que “ainda são usadas para reforçar a ilusão de que nada mudou, de que a arte, com a sua singular autoridade intacta, justifica a maioria das outras formas de autoridade, de que a arte faz a desigualdade parecer nobre e hierarquias parecerem emocionantes”¹⁷⁷.

Segundo ele, um processo de mistificação entraria em curso quando o significado da obra original já não mais se encontra no que ela *expressa* de maneira singular, mas na singularidade do que ela *é* em relação às suas reproduções: o fato de que a obra *é a original* das reproduções com as quais o espectador entra em contato antes mesmo de ver a obra original¹⁷⁸.

Como a sua existência única é avaliada e definida em nossa cultura atual? É definida como sendo um objeto cujo valor depende de sua raridade. Este valor é afirmado e aferido pelo preço que obtém no mercado. Mas porque é, no entanto, “uma obra de arte” – e a arte é considerada maior do que o comércio – seu preço de mercado é considerado um reflexo do seu valor espiritual. No entanto, o valor espiritual de um objeto, como distinto de uma mensagem (...), só pode ser explicado em termos de magia ou religião. E uma vez que na sociedade moderna nenhuma delas é uma força viva, o objeto de arte, a “obra de arte”, está envolta em uma atmosfera de religiosidade totalmente falsa. Obras de arte são discutidas e apresentadas como se fossem relíquias sagradas (...). Descartar tais sentimentos como ingênuos seria completamente

¹⁷⁶ Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres. British Broadcast Corporation: Penguin Books, 1972, p. 11.

¹⁷⁷ Berger, John, *Ways of Seeing*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁸ Cf. Berger, John. *Ways of Seeing*. *op. cit.* p. 21. (grifos meus).

errado. Eles estão em perfeito acordo com a cultura sofisticada de especialistas em arte para quem o catálogo da National Gallery está escrito¹⁷⁹.

A questão do mérito estético de obras de arte é um discurso historicamente datado, mas ainda em voga. De acordo com Jürgen Habermas, esse é um sistema valorativo que entra em cena durante o século XVIII. O surgimento da estética como discurso tem a ver com a legitimação da obra de arte em uma situação de mudanças sociais que a atingem. A respeito do que ocorria com a literatura nos séculos XVII e XVIII, Habermas afirmou que quando as cortes reais se esvaziaram a cidade tomou o primeiro plano com respeito à arte, com suas instituições da esfera pública da sociedade civil, como os salões e cafeterias, onde intelectuais se reuniam com a aristocracia. Não mais a serviço de um patrono, a literatura tinha que legitimar-se nesses foros¹⁸⁰.

Com respeito às artes visuais, é importante notar que o momento coincide também com a formação dos grandes museus nacionais quando coleções de arte antes disponíveis apenas privadamente foram abertas à visitação do público geral. Segundo Letícia Julião, as coleções principescas, surgidas a partir do Renascimento e com as grandes navegações, passaram a ser enriquecidas com objetos de curiosidades, de interesse antropológico e científico e tesouros vindos do Novo Mundo, assim como de objetos e obras de arte da antiguidade e da produção de artistas da época financiados por famílias nobres. No fim do século XVIII surgem os grandes museus nacionais que franqueiam o acesso a essas coleções ao grande público¹⁸¹. O surgimento do discurso estético acompanha esse momento em que a arte se legitima como patrimônio nacional. Essa situação de perda dos patronos tradicionais e da formação de uma nova patronagem por instituições de domínio público, sejam elas da sociedade civil como aponta Habermas ou do estado nacional, como no caso dos museus, traz ao foro público a questão do mérito e a divisão entre o que deve e o que não deve ser considerado arte e o que deve ou não deve ser financiado como tal.

As hierarquias de mérito criadas para se julgar a arte a partir desse momento ainda hoje habitam o senso comum. Para muitos, falar de arte ainda implica traçar uma linha entre a

¹⁷⁹ Berger, John. *Ways of Seeing*. *op. cit.* pp. 21-22.

¹⁸⁰ Cf. Habermas, J. Art Criticism and the Institutions of the Public Sphere. In: *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press, 1989. pp. 32-43.

¹⁸¹ A acepção atual de museu teria surgido, segundo a autora, na conjuntura da Revolução Francesa, com o conceito das obras como patrimônio nacional e a transferência dos bens do clero, da coroa e dos emigrados para a nação. Cf. Julião, L. Apontamentos sobre a História do Museu. In: Nascimento, S. S. et al. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Secretaria da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais e Belo Horizonte, Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais e Superintendência de Museus. 2006. p. 20.

boa arte e a arte ruim, ou não arte. Esta discussão interessa no âmbito deste trabalho apenas na medida em que outras formas de pensar arte apontam não para o valor estético que separa a arte da não arte, mas para questões sociológicas que as unem.

Para Pierre Francastel, assim como outras atividades humanas, a arte se encontra na intersecção de diversas atividades e nunca constitui uma atividade ou pensamento puro, completamente isolável das diversas cadeias de atividade social¹⁸². O pensamento que separa a arte de outras atividades tende a considerá-la como atividade isolada. Uma das formas de fazê-lo é considerar que a arte transfere para a matéria ideias que se formam em outro lugar – noção que nega a dimensão criadora de ideias da própria arte e sua influência sobre outros ramos da cultura.

O pensamento plástico não se limita a reutilizar materiais elaborados. Ele é um dos modos pelos quais o homem informa o universo. (...) As obras de arte conferem ao historiador, assim como ao sociólogo, elementos de informação que de outro modo não possuem. (...) O pensamento estético é, sem sombra de dúvida, um desses grandes complexos de reflexão e de ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas¹⁸³.

Dessa forma, Francastel indica que a separação entre arte e demais domínios do pensamento, da expressão e da comunicação é uma separação artificial no que diz respeito à sua atividade produtora de sentidos, já que a arte participa socialmente da reflexão e concepção de ideias como produtora e não simplesmente como transferidora de ideias formadas em outras esferas para materiais plásticos. Não sendo jamais possível de ser completamente isolada, a arte participa de diversas atividades, compondo com estas o diálogo de uma sociedade em torno de sentidos.

Francastel utiliza o termo arte não de forma a separar a arte da não arte, mas de forma a considerá-la o produto de um tipo de pensamento específico até então pouco analisado, ao qual ele denomina pensamento plástico¹⁸⁴. O autor faz notar que a arte tem uma linguagem particular, mas não isolada. “A atividade artística, sendo uma atividade específica (...) deve

¹⁸² Cf. Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973. pp. 8-9.

¹⁸³ Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa. op. cit.* p. 4.

¹⁸⁴ “As artes figurativas (...) preenchem uma função permanente e coercitiva que age mesmo sobre aqueles que mais as ignoram. (...) A estética penetra em cada um de nossos pensamentos e ações. Uma estreita ligação existe entre as mais livres e aparentemente mais gratuitas especulações dos artistas e a disposição representativa do universo que nos cerca. A técnica jamais, em tempo algum, determinou isoladamente a forma de nossas ações (...) a partir do momento em que o técnico superior cria não só um objeto mas uma forma, ele age como artista, isto é, como criador não apenas de conceitos ou objetos mas de esquemas de pensamento. Em suma, existe um pensamento plástico e como existe um pensamento matemático ou um pensamento político e é essa forma de pensamento que até hoje foi mal estudada”. Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa. op. cit.* p. 3.

ser tomada por si mesma, mas não necessariamente em si”¹⁸⁵, desconectada do mundo ao qual essa arte pertence e do qual participa. O pensamento plástico é

um dos diversos sistemas ordenadores do campo da experiência. (...) As imagens e as obras de arte não constituem um duplo reduzido ou limitado no tempo de um real estável, exterior ao desenvolvimento de um tipo de atividade válida unicamente em tempos e lugares determinados. A arte não é o reflexo de uma realidade física ou social preexistente e dissociável dos atos onde ela se integra ao o nosso pensamento¹⁸⁶.

Tampouco pode ser considerada criação meramente individual, expressão da subjetividade do autor:

Reduzir a estética à história do pensamento e do fazer dos artistas, admitindo implicitamente que o mundo exterior constitui um objeto positivo e imutável de imitação, é reduzi-la (...). Todo signo figurativo, como todo signo verbal, fixa (...) uma tentativa de ordenação coletiva do universo segundo os fins particulares a uma sociedade determinada e em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade¹⁸⁷.

Ao analisar fenômenos artísticos, Paulo Menezes afirma que o limite do tipo de abordagem que tende a analisar a arte de fora é que

ao negar à arte uma existência própria, tende a vê-la como mera expressão de outros processos sociais que a englobam, sendo a arte apenas um reflexo, e/ou instituição deles, executando alguma função específica. Neste sentido, as obras concretas, quando aparecem na análise, surgem apenas como exemplo ou ilustração. Seria apenas mais um lugar onde um processo mais geral e decisivo encontraria uma forma de manifestação¹⁸⁸.

Segundo Menezes, a realidade existente nas artes visuais, sendo uma dimensão (e não um reflexo) de um processo social, exprime valores, relações, concepções que só existem e se expressam nessas artes, razão pela qual só podem ser acessados via análise das obras em si¹⁸⁹.

As questões acima apontadas são extensíveis para o domínio das produções audiovisuais e inclusive ao meio televisivo, posto não se encontrar em questão o (tão assimilado, mas tão pouco criticado) *mérito* das obras na sua consideração enquanto arte ou não arte¹⁹⁰. Tal questão não faz parte da argumentação dos dois autores apontados acima, nem da questão aqui proposta, pois o que está em jogo é outra dimensão do fenômeno

¹⁸⁵ Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa. op. cit.* p. 88.

¹⁸⁶ Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa. op. cit.* p. 87 e p. 89.

¹⁸⁷ Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa. op. cit.* pp. 90-91.

¹⁸⁸ Menezes, Paulo. Compreender as Imagens: Hipóteses para uma Sociologia das Artes Visuais. *ARTEunesp (Fundação para o Desenvolvimento da UNESP)*. São Paulo: 12:23-42, 1996. pp. 28-29.

¹⁸⁹ Cf. Menezes, Paulo. Compreender as Imagens. *op. cit.* p. 28.

¹⁹⁰ Como nota Petra Kuppers, “o que nós consideramos ser a arte tem consequências de longo alcance para o que não é considerado arte: ‘arte’ como um conceito divide e categoriza a produção humana, posicionando artefatos em uma hierarquia”. Cf. Kuppers, P. Art. In: Simpson, P. e Pearson, R. E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001. p. 24.

social em foco. Há duas questões apontadas pelos autores que colocam os produtos de diversas áreas que se relacionam a imagens sob o mesmo tipo de questionamento que a arte quando: 1) se tratam de objetos culturais que não devem ser vistos de fora, como reflexos de outros discursos, mas devem ser especificamente analisados, pois compõem uma dimensão dos processos sociais, contribuindo na formação de sentidos e participando de uma dinâmica discursiva social, e; 2) são objetos culturais cuja linguagem específica demanda uma análise específica. Os valores, relações, concepções que só existem e se expressam nessa dimensão dos processos sociais só podem ser acessados por uma análise dos próprios objetos, que leve em conta sua linguagem específica. Nesse caso, o que é válido para o domínio artístico é válido e extensível para todo o domínio simbólico.

No próximo tomo procura-se discutir algumas questões concernentes à análise de um domínio plástico específico, com suas linguagens próprias: o das antigamente chamadas *moving pictures*, as imagens em movimento. Procura-se refletir como o tesouro teórico da análise sociológica do cinema pode contribuir para a análise do produto do meio televisivo.

I.6 Desnaturalização da percepção e o tornar presente das imagens e sons

A análise de Maurice Merleau-Ponty sobre o cinema ramifica de sua teoria da percepção. Ele objetava a duas concepções relativas à sensação: a concepção empiricista e a concepção cartesiana. Do lado cartesiano, ele se opunha à divisão entre um mundo espiritual e um mundo real, a cisão entre mente e mundo. Para a filosofia de verve cartesiana entende-se que a realidade do mundo não seja captada pelos sentidos; a ela se chega por meio da razão, do intelecto, através de sua capacidade de distinguir entre ilusões e verdades. Esse posicionamento frente à percepção Merleau-Ponty chamou intelectualista: um posicionamento que tende a entender que a ordenação do mundo se dê por uma via intelectual, não no próprio nível da percepção. Contra esse posicionamento, Merleau-Ponty constrói uma filosofia da percepção que parte do ponto de vista de que é o corpo em sua presença e contato com o mundo que percebe, e não a mente ou consciência (no sentido da filosofia cartesiana) que como ente separado do mundo o entende. Por isso, no nível perceptivo,

o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. (...) A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que,

todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações. (...) Se a realidade de minha percepção só estivesse fundada na coerência intrínseca das “representações”, ela deveria ser sempre hesitante (...). Não é nada disso. O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis¹⁹¹.

É preciso atentar que no entender do autor, a ideia de percepção é bem diversa da concepção naturalizada que normalmente se tem desta. Mas isso não significa dizer que contra uma concepção naturalizada da percepção ele oponha uma concepção conceitualista. A fenomenologia de Merleau-Ponty parte não de uma essência além ou acima do mundo vivido, mas

repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. [Ela] (...) coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico¹⁹².

Para ele, o mundo da percepção antecede a racionalização e a categorização próprias à vida social sem excluí-las, e sem fechar-se completamente nelas, as sustenta.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (...) Minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, *ela caminha em direção a eles e os sustenta*¹⁹³.

Merleau-Ponty sugere que o ponto de vista empirista deforma a experiência fazendo do mundo cultural uma ilusão, quando ele constitui o alimento de nossa existência. O mundo natural, por seu lado, é desfigurado pelas mesmas razões, pois a natureza da qual o empirismo fala é uma soma de estímulos elementares tais como formulados pela física, que é uma parte de nossa cultura, tomando, assim, por natureza o que são formulações culturais¹⁹⁴. A crítica que Merleau-Ponty lança à psicologia empiricista é que, para esta, as sensações seriam entendidas como correspondentes, nos órgãos sensoriais, aos dados discretos¹⁹⁵ do ambiente, tal como formulados pela física. Assim, a teoria sensitória é

¹⁹¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes. 1999. p. 5.

¹⁹² Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. *op. cit.* pp. 1-3. (grifos meus).

¹⁹³ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 3. (grifos meus). Neste sentido específico, Merleau-Ponty parece concordar, por caminhos diversos, com Marx e Engels em sua polêmica contra o hegelianismo: “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”. Marx, Karl e Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. *op. cit.* p. 37.

¹⁹⁴ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* pp. 50-51.

¹⁹⁵ Discretos no sentido de uma não contiguidade dos dados atomizados da física.

elaborada para corresponder à descrição da teoria física e não como uma descrição primária e humana da percepção.

A fisiologia da percepção começa por admitir um trajeto anatômico que conduz de um receptor, determinado por um transmissor definido, a um centro registrador, também ele especializado. Dado o mundo objetivo, admite-se que ele confia aos órgãos dos sentidos mensagens que devem então ser conduzidas, depois decifradas, de modo a reproduzir em nós o texto original. Onde, em princípio, uma correspondência pontual e uma conexão constante entre o estímulo e a percepção elementar¹⁹⁶.

Seria absurdo, segundo o autor, pretender que essa natureza, tal como formulada pelo empirismo, constituída de átomos e fótons, seja o objeto primeiro da percepção: “ela é muito posterior à experiência dos objetos culturais, ou, antes, ela é um deles”¹⁹⁷. A experiência humana primeira já é uma experiência de um mundo organizado pelo ser humano. Este último não se “sobrepõe” a um mundo “natural”, mas é *inseparável* deste.

É impossível sobrepor, no homem, uma primeira camada de comportamentos que chamaríamos de “naturais” e um mundo cultural ou espiritual fabricado. No homem, tudo é natural e tudo é fabricado, como se quisesse, no sentido em que não há uma só palavra, uma só conduta que não deva algo ao ser simplesmente biológico (...). A simples presença de um ser vivo já transforma o mundo físico, faz surgir aqui “alimentos”, ali um “esconderijo”, dá aos estímulos um sentido que eles não tinham. Com mais razão ainda a presença de um homem no mundo animal¹⁹⁸.

A cisão cartesiana entre mente e mundo produziria, de um lado, um mundo inalcançável e, de outro, uma interioridade incomunicável. Para Merleau-Ponty esse é um dilema sem saídas enquanto não se descarta essa cisão. Contra a noção de uma interioridade, Merleau-Ponty sugere que a essência de eventos como as emoções – tidas como totalmente interiores, naturais e incomunicáveis – não tem por base uma interioridade mas, antes, o comportamento socialmente observável dos outros.

A psicologia moderna mostrou muito bem que o espectador não procura em si e em sua experiência interna o sentido dos gestos que testemunha. (...) Do interior, eu conheço muito mal a mímica da cólera; (...) eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera¹⁹⁹.

Se a percepção é pré-linguística, mas em si inseparável do mundo organizado socialmente, já o pensamento só existiria com a linguagem, ou seja, a partir de códigos intersubjetivamente compartilhados, assim, sua interioridade é, para Merleau-Ponty,

¹⁹⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.* pp. 28-29.

¹⁹⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.* p. 51.

¹⁹⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.* p. 257.

¹⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.* pp. 250-251.

também ilusória. O mundo linguístico e intersubjetivo não é distinguível “do próprio mundo, e é no interior de um mundo já falado e falante que refletimos”²⁰⁰.

O pensamento não é nada de “interior”, ele não existe fora do mundo e fora das palavras. O que nos engana a respeito disso, o que nos faz acreditar em um pensamento que existiria para si antes da expressão, são os pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos silenciosamente e através dos quais nos damos a ilusão de uma vida interior. (...) Não é com “representações” ou com um pensamento que em primeiro lugar eu comunico, mas com um sujeito falante, com um certo estilo de ser e com o “mundo” que ele visa²⁰¹. O gesto linguístico, como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido. (...) aqui, o que a natureza não dá a cultura o fornece. As significações disponíveis, quer dizer, os atos de expressão anteriores, estabelecem entre os sujeitos falantes um mundo comum ao qual a fala atual e nova se refere, assim como o gesto ao mundo sensível²⁰².

Se, por um lado, Merleau-Ponty tece uma crítica à psicologia empiricista, sua atitude frente às ciências empíricas não é de completa oposição, mas de engajamento. Contra as noções da psicologia clássica, ele se apoia em outra psicologia, que ele por vezes chama “psicologia moderna”²⁰³, “nova psicologia”²⁰⁴, e por vezes a especifica como *Gestalttheorie*²⁰⁵. O conceito psicológico da *Gestalt*, informa Harold Osborne, teria surgido a partir de estudos de percepção realizados na Alemanha a partir de 1912:

Estes novos estudos repudiavam o pressuposto, importado da física atômica para a filosofia da mente, de que os componentes originais da vida mental consistiriam em sensações discretas irreduzíveis e homogêneas, cada uma correspondendo a um determinado estímulo físico agindo no órgão do sentido adequado, sendo, posteriormente, combinadas e elaboradas por associação na mente do percipiente²⁰⁶.

Segundo Taylor Carman, os teóricos da Gestalt teriam trazido evidência experimental ao debate contra a teoria das sensações entendidas como um mosaico de estímulos elementares discretos. Eles tentaram demonstrar que, pelo contrário, a percepção se organiza em volta de configurações cujos componentes se reforçam mutuamente e que

²⁰⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 250.

²⁰¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 249.

²⁰² Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 253.

²⁰³ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 250.

²⁰⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia*. In: Xavier (org.) *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 103.

²⁰⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 24. Segundo Carman, Merleau-Ponty teria entrado em contato com a psicologia da Gestalt com um curso ministrado por Gurwitsch nos anos de 1930. Gurwitsch procurava combinar a Gestalt à fenomenologia husserliana, a partir de afinidades entre a teoria da intencionalidade e o conceito de forma advindo dessa psicologia. Na fenomenologia de Merleau-Ponty, atitudes intencionais são formas de existência, modos de ser no mundo, consequentemente, perceber não é ter estados mentais interiores, mas encontrar seu caminho em um ambiente a partir do corpo que habita o mundo. Cf. Carman, Taylor. *Merleau-Ponty*. New York, Routledge, 2008. [Routledge Philosophers series]. p. 19.

²⁰⁶ Osborne, Harold. *Artistic Unity and Gestalt*. In: *The Philosophical Quarterly*, v. 14, n. 56 (Jul., 1964), p. 214.

frequentemente não correspondem a estímulos de forma isomórfica ou direta²⁰⁷. Eles teriam rejeitado

os pressupostos atomistas e mecanicistas que tinham dominado a filosofia e a psicologia por séculos, argumentando que a experiência sensorial tem um caráter holístico e dinâmico em virtude da sua forma (Gestalt) inteligível. A experiência, eles argumentavam, não se acumula ponto a ponto como um mero empilhamento ou soma de *bits* distintos de *inputs* sensoriais, mas repousa, em vez disso, nas configurações significativas, em porções coerentes que não admitem nenhuma dissecação analítica em componentes para além delas mesmas²⁰⁸.

Formas, na teoria das formas ou da Gestalt, surgem, primordialmente, da separação – que para Merleau-Ponty, como visto, ocorre diretamente no nível da percepção – entre figura e fundo e da composição de figuras, ou seja, de uma contiguidade perceptiva que dá identidade e sentido a um objeto da percepção, mesmo quando este se encontra incompleto no nível dos dados sensitórios.

Quando a *Gestalttheorie* nos diz que uma figura sobre um fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter, isso não é um caráter contingente da percepção de fato, que nos deixaria livres, em uma análise ideal, para introduzir a noção de impressão. Trata-se da própria definição do fenômeno perceptivo, daquilo sem o que um fenômeno não pode ser chamado de percepção²⁰⁹.

No texto *O Cinema e a Nova Psicologia*, em que se preocupa especificamente do cinema, Merleau-Ponty não equiparou o olho da câmera com o corpo fenomênico (em *Fenomenologia da Percepção* ele os diferencia, principalmente em decorrência dos planos).

Quando, em um filme, a câmera se dirige a um objeto e aproxima-se dele para apresentá-lo a nós em primeiro plano, podemos muito bem lembrar-nos de que se trata do cinzeiro ou da mão de um personagem, nós não o identificamos efetivamente. Isso ocorre porque a tela não tem horizontes. Na visão, ao contrário, apoio meu olhar em um fragmento da paisagem, ele se anima e se desdobra, os outros objetos recuam para a margem e adormecem, mas não deixam de estar ali²¹⁰.

O filme é considerado não enquanto imaginação ou fantasia, em um sentido subjetivista, mas como objeto da percepção, o que, na fenomenologia merleau-pontiana significa um estar no mundo em participação com ele. Nesse ponto de vista, o cinema faz parte de nosso mundo perceptivo assim como os objetos que nos rodeiam e com os quais interagimos. Ele é parte do mundo percebido²¹¹.

²⁰⁷ Cf. Carman, Taylor. Merleau-Ponty. *op. cit.* p. 20.

²⁰⁸ Carman, Taylor. Merleau-Ponty. *op. cit.* p. 19.

²⁰⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.* p. 24.

²¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção. op. cit.* p. 104.

²¹¹ Dizer que o filme participa do mundo como objeto da percepção é diferente de dizer que o filme seria a forma como aquele que o produz percebe o mundo, pois o filme é uma organização do visível. Essa questão é abordada por Ernst Gombrich com respeito à pintura, que seria vista, em contraposição a uma suposta objetividade da fotografia, como o registro fiel de uma forma de percepção, ao invés da fotografia

O cinema, além disso, é visto por Merleau-Ponty com certa empolgação, como uma linguagem compatível com uma época em que a noção de fenomenologia é formulada, pois estaria “particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um, dentro do outro”²¹². Assim como o romance que, de modo análogo às noções de interioridade da psicologia e da filosofia clássica, construía os pensamentos dos personagens, dando acesso à sua interioridade imaginada, o cinema parece ser para Merleau-Ponty a expressão própria a um novo tipo de pensamento que, como a nova psicologia e a fenomenologia, propõe-se pensar o humano a partir de sua conduta.

Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica. (...) Para o cinema, como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio traduzem comportamento²¹³.

Tomando por base a psicologia da *Gestalt*, Merleau-Ponty sugere que se examinamos o filme como um objeto a se perceber é possível aplicar o que a *Gestalt* e a fenomenologia discutem sobre a percepção. “O que é principal, e chega antes de tudo à nossa percepção, não são elementos justapostos e, sim, conjuntos”²¹⁴ pois nossa percepção “não se limita a registrar aquilo que lhe está prescrito pelas excitações da retina, porém reorganiza-as”²¹⁵ em um sistema de configurações. Tende-se a agrupar pontos dispersos, diferenciar entre figuras e fundo²¹⁶, e a perceber estímulos em relação ao seu contexto²¹⁷. Em relação à audição, ao invés de perceberem-se formas espaciais, o que se percebe são formas temporais. Também aqui se opera a distinção entre figura e fundo quando se distingue uma melodia de ruídos ambientes²¹⁸. Assim como na percepção visual que não se limita ser a simples somatória de

que registraria fielmente o mundo. Ele objeta que a arte constitui padrões reconhecíveis que servem para organizar aquilo que se vê. O artista é atraído por motivos que possam ser transpostos na sua linguagem. É parte de nossa natureza reconhecer padrões e quando alguém usa essa capacidade para construir um objeto de arte, nos fornece uma nova forma de articular o mundo, pois nossas mentes registram relações mais do que elementos individuais. Cf. Gombrich, Ernst.H. *Art and Illusion*. *op. cit.* pp. 14-42.

²¹² Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* p. 116.

²¹³ Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* pp. 115-116.

²¹⁴ Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* pp. 103-104.

²¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* pp. 103.

²¹⁶ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* p. 104.

²¹⁷ Assim, por exemplo, as cores não são percebidas como dissociadas do material que as apresenta, não sendo percebida de forma dissociada da textura e da iluminação do ambiente no qual se encontra. Cf. Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* pp. 106-107.

²¹⁸ “Uma melodia é uma figura sonora, não se mescla aos ruídos de fundo” Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* p. 104.

estímulos na retina, a melodia não é a simples somatória de notas, mas uma estrutura que é percebida em seu conjunto, cada nota exercendo neste uma função relacional²¹⁹.

A proposta da psicologia da *Gestalt* e suas consequências no terreno da visão pode, talvez, ser mais bem compreendida como a transposição de uma questão que surgiu primeiramente relacionada à psicologia da audição. Wertheimer, um dos proponentes da teoria da *Gestalt*, remete a origem da mesma a uma questão proposta com relação à música:

Historicamente o impulso mais importante veio de Ehrenfels que levantou o seguinte problema. A psicologia dizia que a experiência é uma composição de elementos: ouvimos uma melodia e então, ao ouvi-la novamente, nossa memória torna possível reconhecê-la. Mas o que é que nos possibilita reconhecer a mesma melodia quando é tocada em uma chave diferente? A soma dos elementos é diferente e, no entanto, a melodia é a mesma; na verdade, muito frequentemente nem mesmo nos damos conta de que a transposição foi feita²²⁰.

Segundo Max Wertheimer, Ehrenfels teria proposto um adendo ao que já era sugerido pela psicologia de então: que em adição à primeira percepção de cada nota musical uma por uma, o ouvinte também perceberia uma segunda qualidade relativa à relação entre essas notas em seu conjunto, sua *Gestaltqualität*. O que a teoria da *Gestalt* teria feito, segundo o autor, é inverter essa ordem de prioridades e propor que a percepção primeira e mais elementar é a percepção dessa *Gestaltqualität*²²¹. Assim, a percepção de uma relação precederia a percepção de seus elementos, que são percebidos, desde o início, já no interior dessa relação.

O que Merleau-Ponty sugere, junto aos teóricos da *Gestalt*, é que o processo mais primário é a percepção de conjuntos ou agrupamentos como a melodia. A esses agrupamentos ele passa a referir-se como todo, totalidade, conjunto. “Essa percepção do todo é mais primitiva e natural do que aquela dos elementos isolados”²²². Aqui o “todo” não tem sentido de totalidade como somatória de absolutamente tudo o que há para ser percebido ponto a ponto, estímulo por estímulo, pois isso seria, exatamente, um retorno à teoria empiricista da percepção como mosaico de elementos, a que Merleau-Ponty contrapõe. Refere-se antes aos conjuntos, aos agrupamentos em oposição aos elementos e cuja percepção seletiva precede a de seus elementos componentes, ou seja, da forma, de

²¹⁹ “A melodia não é uma soma de notas: cada nota vale apenas pela função que exerce no conjunto e, por isso, a melodia não fica sensivelmente modificada com uma transposição, isto é, se se mudam todas as notas que a compõem, respeitando-se as relações e a estrutura do conjunto. Em contraposição, uma única mudança nessas relações é suficiente para modificar a fisionomia total da melodia”. Merleau-Ponty, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia*. *op. cit.* p. 104.

²²⁰ Wertheimer, Max. *Gestalt Theory*. In: Ellis, Willis D. (ed.) *A Source Book of Gestalt Psychology*. New York, Routledge, 2001. p. 4.

²²¹ Cf. Wertheimer, Max. *Gestalt Theory*. *op. cit.* pp. 4-7.

²²² Merleau-Ponty, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia*. *op. cit.* pp. 104-105.

padrões reconhecíveis ou da *Gestalt*. “A percepção das formas, no sentido bem geral de estrutura, totalidade ou configuração, deve ser considerado como o nosso meio de percepção mais espontâneo”²²³.

Assim como a melodia, o filme é também uma forma temporal. Por isso,

o sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. (...) Como há, além da seleção de tomadas (ou planos) – a partir de sua ordenação e de sua duração, que constituem a montagem – uma seleção de cenas ou sequências, segundo sua ordenação e sua duração (...), o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento. (...) O que acabamos de dizer a respeito da fita visual, aplica-se também à sonora – não somente uma adição de palavras ou de ruídos, mas também uma forma. (...) Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras, unicamente destinados a complementar a visão cinematográfica. O vínculo entre o som e a imagem é muito mais estreito e esta última se transforma com a proximidade do som²²⁴.

Assim, Merleau-Ponty indica que uma imagem ou um som fílmicos não podem ser analisados em isolado, mas no contexto do conjunto no qual eles se encontram. Mais do que isso, o que Merleau-Ponty sugere, a partir da teoria da *Gestalt*, é que se deve procurar nos conjuntos indissociados de imagem e som, como as sequências, as unidades mais elementares que funcionariam ao nível da percepção.

Vivian Sobchack comenta que parte do apelo da fenomenologia residiria no seu potencial para a abertura desestabilizadora da linguagem, entendida como estruturação determinante²²⁵. A estruturação social no seu condicionamento da experiência não determina, mas dá à experiência suas formas possíveis, entendendo que há sempre certo grau de liberdade possível no nível da própria percepção. Para Merleau-Ponty,

nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo está já constituído, mas também não está nunca completamente constituído. Sob o primeiro aspecto, somos solicitados, sob o segundo somos abertos a uma infinidade de possíveis. Mas esta análise ainda é abstrata, pois existimos sob os dois aspectos ao mesmo tempo. Portanto, nunca há determinismo e nunca há escolha absoluta (...). A escolha que fazemos de nossa vida sempre tem lugar sobre a base de um certo dado. (...) Sou uma estrutura psicológica e histórica. Com a existência recebi uma maneira de existir, um estilo. Todos os meus pensamentos e minhas ações estão em relação com esta estrutura (...). E todavia sou livre, não a despeito ou aquém dessas motivações, mas por seu meio. Pois esta vida significativa, esta certa significação da natureza e da história que sou eu, não limita meu acesso ao mundo, ao contrário ela é meu meio de comunicar-me com ele²²⁶.

O foco na questão da percepção também se faz presente na sociologia do cinema de Pierre Sorlin, para quem é importante compreender que princípios regem os *sistemas de*

²²³ Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* p. 105.

²²⁴ Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* pp. 111-112.

²²⁵ Cf. Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye*. Princeton: Princeton University Press. 1992. pp. xii-xix.

²²⁶ Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia da Percepção. *op. cit.* pp. 608-611.

percepção próprios a uma sociedade em uma dada época²²⁷. Ao se posicionar contra perspectivas que naturalizam e, por isso, deixam de lado as imagens cinematográficas, Sorlin defende que exatamente aquilo que é naturalizado na imagem constitui um objeto fundamental de indagação sociológica. Não é que a câmera não fotografe objetos reais, “mas o ângulo sob o qual são filmados, a forma como a montagem os distribui na sequência de imagens faz parte dos efeitos característicos ao filme. (...) O registro da câmera não se iguala a um olhar: ele isola, separa, reúne e produz um enunciado”²²⁸.

Filmes põem em relação personagens e coisas, colocando em funcionamento sistemas de relações. Situando personagens em seus ambientes, relaciona-os às características que esses ambientes revelam²²⁹. Posicionando “uns personagens em presença de outros, (...) instaura relações entre eles”²³⁰: subordina a aparição de certos personagens à presença de outros²³¹, instaura oposições por meio de tipos, ou modelos implícitos, que são desdobrados em outros personagens²³². Assim, “pondo em relação indivíduos e grupos, cada filme constitui, no interior do mundo fictício da tela, hierarquias, valores, redes de intercâmbio e de influências”²³³.

Para colocar em evidência os sistemas relacionais próprios a uma época seria preciso, segundo Sorlin, estudar conjuntos fílmicos e, a partir de uma análise comparativa das relações estabelecidas nos filmes, identificar aquilo que ele denominou pontos de fixação, que se repetem ao longo do conjunto analisado:

O cinema põe em evidência uma maneira de ver; permite distinguir o visível do invisível e, ao fazê-lo, reconhece os limites ideológicos da percepção em uma determinada época. Em seguida, revela zonas sensíveis, às quais chamamos de ‘pontos de fixação’, quer dizer, questões, esperanças, inquietudes, em aparência completamente secundárias, cuja reaparição sistemática de filme em filme ressalta sua importância. Por último, propõe diferentes interpretações da sociedade e das relações que nela se desenvolvem²³⁴.

²²⁷ Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 157.

²²⁸ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 156-157.

²²⁹ Um dos exemplos dados por Sorlin desse tipo de associação fílmica aparece nas cenas do filme *Obsessão* (*Osessione*, Luchino Visconti, 1943), em que se alia cada um dos dois personagens femininos a um ambiente que projeta algumas qualidades, como ordem e desordem, associadas, assim, pelo filme aos personagens (cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 147-150).

²³⁰ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 147.

²³¹ Em *Obsessão*, “A aparição das duas mulheres [parece] estar inteiramente subordinada à presença de Girotti. (...) é o olhar de Girotti que faz existir as mulheres”, enquanto os personagens masculinos simplesmente penetram o campo da tela (Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. op. cit.* p. 148).

²³² Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 150.

²³³ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. op. cit.* p. 202.

²³⁴ Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 206.

Todas as épocas, e em uma época todos os grupos, têm suas regras para organizar o mundo exterior – mundo dos objetos e das relações sociais – de maneira que encontrem ali uma coerência e que possam aplicar suas regras de conduta; possuem, em particular, categorias de análise por meio das quais tal maneira de designar verbal ou iconograficamente os objetos é considerada estilizada, falsa, caricaturesca, humorística ou fiel à realidade. (...) Não precisamos julgar o realismo de um filme (o que equivaleria a avaliá-lo em função de uma “realidade” que não é outra coisa que nossa própria maneira de captar a realidade) (...), mas, ao ver um filme que seus contemporâneos consideravam realista – ou fantástico, ou poético, etc. – é preciso compreender que princípios regiam seu sistema de percepção²³⁵.

Nota-se que Sorlin mantém, em alguns momentos, seu léxico teórico ligado à divisão cartesiana entre mente e mundo e entre o imaginário e o real, o que é perceptível acima quando menciona um “mundo exterior”. No entanto, essa clivagem não permanece constante nem no mesmo trecho, quando ele sugere que a “realidade” não é outra coisa que nossa maneira de captar a realidade. Em outros momentos, Sorlin transita para um ponto de vista mais próximo ao de Merleau-Ponty, sugerindo que sistemas relacionais atuariam desde o nível da percepção, organizando sistemas de percepção: “As representações têm como fonte, ao menos parcial, as percepções visuais; transmitem-se por meio de imagens: nos dois extremos, o da constituição e da perpetuação, descobre-se a intervenção do olhar”²³⁶.

O conceito de representação, entretanto, apesar de ocorrer na sua versão sociológica, permanece sendo um conceito problemático. Sorlin propõe “chamar representação à totalidade dos dados reais ou virtuais que subentendem uma noção. Assim, uma representação *não seria uma realidade observável*, mas *um conjunto teórico do qual não se conheceria mais do que certas manifestações exteriores*”²³⁷.

A noção de representação que aparece em Sorlin distingue-se da ideia clássica de representação, mas ainda não a ultrapassa completamente. Segundo Foucault, o discurso clássico constitui a linguagem como um sistema representativo transparente, não tendo ainda adquirido “essa existência múltipla acerca da qual hoje nos interrogamos”²³⁸. Essa transparência da linguagem

exclui absolutamente qualquer coisa que fosse “ciência do homem”. Enquanto essa linguagem falou na cultura ocidental, não era possível que a existência humana fosse posta em questão por ela própria, pois o que nela se articulava eram a representação e o ser. (...) Enquanto durou o

²³⁵ Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 157.

²³⁶ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. op. cit.* p. 28.

²³⁷ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. op. cit.* p. 24 (grifos meus).

²³⁸ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas. op. cit.* p. 428.

discurso clássico, uma interrogação sobre o modo de ser implicado pelo Cogito não podia ser articulada²³⁹.

Quando se desvanece esse discurso clássico,

o homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece: soberano submisso, espectador olhado, surge ele aí, nesse lugar do Rei que, antecipadamente, lhe designavam *Las meninas* (...) nesse espaço vacante, em cuja direção estava voltado todo o quadro de Velásquez (...). O motivo dessa presença nova, a modalidade que lhe é própria, a disposição singular da *epistémê* que a autoriza, a relação nova que através dela se estabelece entre as palavras, as coisas e sua ordem²⁴⁰.

Para Foucault, a passagem da *epistémê* clássica para a moderna significa que o homem deixa de ser essa transparência imediata e soberana de um cogito para tornar-se um modo de ser no qual se funda uma dimensão sempre aberta. O conceito de representação passa por essa transformação, de uma transparência a uma dimensão aberta de um espaço vacante, sempre mediado por uma relação que se estabelece entre as palavras e as coisas. Segundo Paulo Menezes, o conceito de representação fora “cunhado na Idade Média com o duplo significado de imagem e ideia [em que] representar é conter a semelhança da coisa”²⁴¹. “Pensar a representação é pensá-la pela mediação do conceito da coisa que ela representa ao mesmo tempo associada à ideia de verdade sobre esta mesma coisa”²⁴².

A noção sorliniana relativiza a ideia de verdade ligada ao conceito de representação, pois o conjunto de ideias ao qual ela remeteria constituiria uma formação social e não uma verdade. Ela põe em questão a representação enquanto transparência com a verdade, abrindo-a para a relatividade da cultura e a contingência da história. Entretanto, essa mesma noção preserva a ideia, que de acordo com Paulo Menezes é comum a vários conceitos de representação, de que “entre a coisa e a representação da coisa há sempre como mediação necessária um conceito, uma ideia, uma representação mental ou até mesmo uma regra”²⁴³. Neste caso, para Sorlin, trata-se de uma regra sócio historicamente conformada, não uma verdade presente na coisa em si, ou uma transparência. Entretanto, ao mesmo tempo,

²³⁹ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. op. cit. pp. 429-430.

²⁴⁰ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. op. cit. p. 430 (grifos do autor).

²⁴¹ Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Novaes, Sylvia Caiuby et al. (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 24.

²⁴² Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. op. cit. p. 27. Segundo Paulo Menezes, a noção de representação difere da noção de reprodução que se estabelece a partir da fotografia, pois “em nenhum momento se coloca em qualquer nível a questão da parecença, qualquer tipo de necessidade de a representação ser ‘parecida’ com o que ela retrata (...). Assim, pensar a representação não significa de modo algum concebê-la como réplica, como clone, como reprodução igual de um real” (Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. op. cit. p. 27).

²⁴³ Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. op. cit. p. 27.

aparece como uma espécie de supraestrutura (Sorlin usa a expressão “conjunto teórico”²⁴⁴) à qual não se teria acesso direto (não observável), já que apenas ter-se-ia acesso às manifestações materiais que essa supraestrutura pareceria coordenar.

De acordo com Paulo Menezes, o conceito de representação passa por transformações relativamente recentes com a disseminação da fotografia a partir da década de 1840, difundindo uma obsessão pela semelhança²⁴⁵:

O que então se entendia por semelhança teve os seus sentidos a um só tempo reduzidos e transformados em um outro que não possuía, por um processo de sucessivas mutações, que encontrou no advento e disseminação da fotografia o seu ponto culminante e irreversível. O semelhante, por fim, transforma-se no parecido. O que até então não era de forma alguma fundamento das noções de representação e duplo torna-se uma de suas mais indissociáveis características. Ao fim deste processo confundem-se definitivamente representação, duplo e reprodução. Esvaziado de suas características rituais, o duplo se transforma em reflexo, e, por isso, tenta ser parecido. O duplo, finalmente, vira clone. E com isso dissolvem-se as diferenças que outrora separavam no campo do saber estes conceitos²⁴⁶.

A partir dessa nova perspectiva, ela mesma produto de mudanças sócio históricas, tudo se passaria, para Paulo Menezes, como se o “parecido” fosse uma busca natural de qualquer tipo de representação, principalmente no tocante à ambígua relação que nossa sociedade estabelece entre a noção de imagem e real, em especial no que se refere à imagem como produto de uma reprodução fotográfica. Essa nova relação entre a imagem e o real é ambígua, manifestando-se por vezes como confiança e por vezes como desconfiança em relação à credibilidade da imagem²⁴⁷. Entender a contingência histórica dessa relação social é importante quando se analisa a imagem fílmica, tanto para se colocar uma distância crítica com relação a ela quanto para se colocar uma distância crítica com relação a um conceito como o de representação. Isso por que o conceito de representação se encontra impregnado dessa relação valorativa historicamente conformada, o que redundava em falta de precisão conceitual e metodológica na investigação social sobre imagens, “sempre veladas pela

²⁴⁴ Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. op. cit.* p. 24 (grifos meus).

²⁴⁵ Cf. Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. *op. cit.* p. 29.

²⁴⁶ Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. *op. cit.* p. 30.

²⁴⁷ Assim, passa-se a questionar a imagem a partir do real a partir da relação de parecência. Por vezes, manifesta-se desconfiança com relação à veracidade da imagem frente o real, quando se sugere que é a partir de maquinações e artifícios que o cinema engana a vista. Por vezes, manifesta-se como confiança na imagem com respeito ao real, por exemplo, quando se considera que a gênese automática da imagem fotográfica confere-lhe objetividade. Cf. Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. 2004. *op. cit.* pp. 30-31.

utilização do conceito de representação como conceito chave e fundante da relação entre cinema e sociedade”²⁴⁸. Por isso, ele propõe

que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. (...) O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme (...) [pela] articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. (...) A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossa tomada de posição valorativa, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula²⁴⁹.

Cabe ao analista, portanto, fazer emergir desse todo complexo que é o filme as relações significativas e valorativas que ele torna presentes frente ao espectador. Viu-se que para Merleau-Ponty a cultura que nos precede não determina a experiência, mas dá a ela suas formas possíveis, possibilitando sempre certo grau de liberdade possível no nível da própria percepção. A partir do contexto da representificação, o que se coloca em evidência é o aspecto valorativo da tomada de posição frente a tais relações.

Como visto, Merleau-Ponty sugere também que um filme é um todo complexo em que as partes analisáveis não têm significado em si em separado, mas apenas na relação entre elas. Podemos separar analiticamente cenas de sequências, estas de planos e nestes os fotogramas e podemos, inclusive, aproximar nossa lupa de detalhes nesse fotograma. Poderíamos, no limite, chegar aos aspectos mais “atômicos” (no sentido do mínimo componente físico indivisível, como os fótons que refletem ou emanam da tela para os olhos) e ainda assim, a análise da imagem por meio de tal aporte pode soar científica, mas jamais faria jus ao seu *significado* em termos da percepção humana, que é relacional e contextual mais do que atômica e neutra. Por isso, a análise de um filme enquanto objeto dado à percepção não pode ser entendido como o agrupamento de fótons que compõem a imagem fisicamente, nem de detalhes descontextualizados, mas a partir de contextos formados pela relação entre as imagens. Para a interpretação do analista está a tarefa de selecionar, então, quais são os agrupamentos significativos para a problemática que se propõe analisar²⁵⁰.

É interessante notar que a crítica a uma ideia de que uma objetividade analítica surgiria do detalhamento extremo, da procura do menor átomo constituinte da imagem, não surge

²⁴⁸ Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. 2004. *op. cit.* p. 33.

²⁴⁹ Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. *op. cit.* pp. 44-45. (grifos do autor).

²⁵⁰ Como visto anteriormente, a questão de determinar a quais elementos se deve prestar atenção em objetos cuja diversidade ultrapassa a capacidade de captá-la em todos seus pormenores remonta a Weber.

apenas da psicologia e da filosofia, mas também pode surgir a partir do próprio filme, como sugere a análise de Paulo Menezes de *Depois Daquele Beijo* (Blow-up, Antonioni, 1967). No filme, o protagonista Thomas tenta desvendar indícios de um crime a partir de uma foto que ele tirara ao caso em um parque. Thomas passa a ampliar as fotos em tamanhos cada vez maiores a fim de entender, a partir delas, o que realmente se passara. Menezes comenta que cada vez mais ampliadas, à medida que nos aproximamos dos menores *bits* de informação dessas imagens, mais perdemos a precisão e a definição daquilo que nos é dado a olhar. Retiradas do contexto em que adquirem sentido, os menores detalhes das imagens fotográficas reveladas por Thomas nada mais são do que um amontoado de manchas sem qualquer significação.

Podemos olhar com mais detalhes, ao mesmo tempo em que vemos menos. Temos que saber ver, para identificar nesse menos o significado que os olhos se esforçam em descortinar. Novamente vemos bits de informação, que só se transformarão em algo com significado se reunidos de uma maneira conveniente pelos olhos experientes, pelos olhos que aprenderam a ver²⁵¹.

Essa questão se torna um pouco mais complexa na própria construção fílmica. Como considera Béla Balázs, o conjunto de elementos, ou de imagens, fornecidos a cada plano ao espectador por um filme não forma mais do que uma coleção de fragmentos descontínuos se sobre estes não intervisse a capacidade de síntese do espectador que, a partir desses fragmentos descontínuos, compõe uma continuidade.

Estamos interessados na questão psicológica do porquê uma cena dividida em imagens separadas não se desintegra e sim permanece na consciência do espectador como um todo coerente, uma unidade consistente de espaço e tempo. Como sabemos estarem as coisas acontecendo simultaneamente e no mesmo lugar, ainda que as imagens que desfilam perante nossos olhos obedeçam a uma sequência temporal e mostrem o passar real do tempo? Esta unidade e a simultaneidade das imagens evoluindo no tempo não é produzida automaticamente. O espectador deve participar com uma associação de ideias, uma síntese de consciência e imaginação aos quais o público de cinema teve, em primeiro lugar, que ser educado²⁵².

O que para Balázs parece ser o produto de uma associação de ideias na consciência, para Merleau-Ponty, como visto, seria produto de síntese que já ocorre ao nível da percepção (o que, para o autor, também inclui aprendizagem de uma forma de perceber)²⁵³. Apesar disso, Balázs aponta um caminho enormemente útil para a desnaturalização da imagem fílmica no exercício da análise da imagem efetivamente mostrada e da

²⁵¹ Menezes, Paulo. *À Meia-Luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Editora 34, 2001. pp. 36-37.

²⁵² Balázs, Béla. A Face das Coisas. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 87.

²⁵³ Para Merleau-Ponty também aprendemos a perceber fazendo dos instrumentos que utilizamos uma extensão do nosso corpo, que é o centro de nossa percepção. Cf. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* pp. 197-204.

diferenciação entre estes conjuntos de imagens fragmentárias que efetivamente compõem o que o filme mostra e a reconstituição de uma continuidade espaço-temporal que a percepção realiza a partir desses fragmentos. Algo que ambos os autores, Merleau-Ponty e Balázs, concordam é que a síntese de um filme requer uma capacidade diferente da percepção “ingênua” e que essa capacidade passa por uma aprendizagem. Nossa percepção é treinada a compreender a gramática própria da construção das imagens fílmicas, assim como aprendemos a língua, de uma forma que isso se torna naturalizado.

Em sua discussão sobre *Depois Daquele Beijo*, Paulo Menezes sugere que, para além do enredo do filme, da historieta que dá ensejo ao filme, é preciso saber olhar o que é contado especificamente pelas imagens. Ele comenta que ao se fiar no enredo, o tradutor brasileiro nomeou o filme como *Depois Daquele Beijo*, dirigindo

nossa atenção para o que deveria ser o tema central de sua história: o suspense sobre o que teria acontecido depois de algum beijo, ou seja, depois do beijo no parque, e que seria a morte misteriosa de um homem também misterioso (...). É claro que este “enredo” não demora por se dissipar, mesmo que permaneça como pano de fundo da história que vemos até o seu fim (...). Quem ficar preocupado com o que aconteceu depois daquele beijo não deixará de ir embora frustrado (...). Devemos, portanto, olhar em outra direção para tentarmos desvelar o que as imagens que vemos incessantemente nos negam.

(...) O que precisamos é retirar do fluxo contínuo e incessante de eventos que ocorrem e se superpõem sem parar, alguns momentos que, reordenados, podem assim adquirir algum significado²⁵⁴.

O que Paulo Menezes aponta, em termos metodológicos, está em concordância com o que já havia sido apontado por Sorlin em seu *Sociología del Cine*: a questão de que a ficção (no sentido do esqueleto narrativo²⁵⁵) e as imagens podem trabalhar códigos diversos. Ambos os autores chamam a atenção para a necessidade de um tratamento sociológico que, ultrapassando o nível da narrativa, atinja o nível da análise propriamente das imagens.

²⁵⁴ Menezes, Paulo. À *Meia-Luz*. *op. cit.* pp. 26-27 e p. 36. Assim, Menezes elege três momentos heterodoxos com respeito ao naturalismo da diegese a partir dos quais Antonioni parece questionar a imagem fílmica, centrando sua análise sobre os pontos comuns entre eles.

²⁵⁵ Sorlin refere-se àquilo que se obtém ao isolar a cadeia de ações da narração, tendo um sentido similar ao que se dá ao chamado “percurso da ação” [Cf. Barros, Diana L. P. Estudos do Discurso. In: Fiorin, José Luiz (org.) *Introdução à Linguística II: Princípios de Análise*, São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 188-219] ou o que a teoria formalista russa chama de fábula. Segundo David Bordwell, os formalistas russos distinguiam entre fábula e enredo, ou seja, entre o tempo do conto e o tempo do contar. A fábula incorpora a ação como uma ordem da cadeia de causa e efeito dos eventos que ocorrem dentro de um determinado período e num campo espacial; ela nunca é materialmente presente: leitores, telespectadores e ouvintes a reconstróem através de suposições e inferências. O *syuzhet* (ou enredo), pelo contrário, refere-se à forma como a história é apresentada na narrativa: é o arranjo real e apresentação da história no filme. Cf. Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: the University of Wisconsin Press, 1985. pp. 49-51.

Segundo Sorlin, “um filme é uma vasta história potencial, sobre a qual o realizador não abre mais do que alguns pontos de percepção”²⁵⁶. Ele denomina

construção do filme a esta disposição dos diversos materiais, visuais e sonoros, que dão forma à anedota (...) a construção não se separa do filme, ela é o próprio filme; outra construção do mesmo relato daria outro filme. O tipo de utilização do material fílmico, o recurso à evidência (...) traduzem, ao mesmo tempo, uma relação com o mundo circundante e uma tomada de posição frente o público, e é aqui, mais do que na escolha das anedotas, onde podemos interrogar o cinema como expressão ideológica. Não pode haver estudos fílmicos que não sejam uma investigação da construção²⁵⁷.

É no nível das relações montadas pelas imagens que se encontra um material profícuo para a investigação sociológica das relações valorativas postas em cena pelo filme. Ao serem montadas ao nível das imagens, estas relações são prontamente naturalizadas, dada a relação que nossa sociedade tem com a imagem fotográfica.

Duas questões interligadas perpassam a discussão de parte dos autores aqui abordados, tanto na discussão sobre arte no item anterior quanto à discussão acerca da imagem neste item, que podem ser referidas, por um lado, como uma desnaturalização da percepção e, por outro, uma desabstração da arte. Walter Benjamin sugere que, inserida em um amplo campo de mudanças sociais, a imediatividade da reprodução técnica trouxe descontextualização à experiência da arte e da imagem. Para ele, nossa forma de existência transforma nossa percepção em direção a uma imediatividade que não mais suscita reflexão nem maravilhamento. Também Sorlin chama a atenção para a naturalização das imagens fotográficas bem como dos sistemas de percepção que elas organizam. Já Merleau-Ponty sugere que não há como separar um mundo natural de um mundo socialmente organizado. Assim, a percepção humana do mundo já é, desde o início, a percepção datada de relações culturalmente constituídas que fazem parte do real. A crítica merleau-pontiana da cisão entre mente e mundo é também uma crítica à ideia do pensamento como algo interno de certa forma prenuncia a crítica foucaultiana da noção de consciência, que será discutida a seguir. Em seu conjunto esses autores formularam a passagem da naturalização da percepção para sua historicização e da passagem da abstração de tudo o que era entendido como interno e, portanto, colocado na categoria do imaginário, para o estudo das formas concretas da expressão e da comunicação socialmente organizada.

Será discutido, no próximo item, a crítica foucaultiana à noção de Pensamento implícita a uma História das Ideias. Essa crítica caminha no sentido de dar um tratamento diverso

²⁵⁶ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 138.

²⁵⁷ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 146-147.

àquilo que se convencionou entender como apenas presente no campo abstrato e transcendente do Pensamento e que era tratado como se não se fizesse presente no campo da experiência concreta. Foucault busca abordar o discurso enquanto evento concreto e enquanto presença no mundo, buscando uma alternativa tanto à noção de ideia como uma interioridade mental, quanto à noção de um Pensamento como uma entidade supraestrutural que supostamente coordenasse suas manifestações materiais. Nesse sentido, também Pierre Francastel apontava na direção de uma desabstração da arte como pensamento: ele salientava, como visto, que a arte é uma *atividade* que se encontra na intersecção de diversas outras, jamais constituindo uma atividade ou pensamento puro, completamente isolável das diversas cadeias de atividade social, mas constituindo “um dos diversos sistemas ordenadores do campo da experiência”²⁵⁸.

I.7 Discursos: o enunciável

A noção do discursivo em Foucault diferencia-se das antigas oposições entre abstrato e concreto, ideia e matéria, passando a funcionar em uma semântica diversa: a das diversificações das práticas humanas²⁵⁹. Daí a primeira ordem de materialidade do discurso:

O acontecimento [discursivo] não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material²⁶⁰.

O discursivo não se situa no nível abstrato imaterial e suprassocial do que a história das ideias chamou pensamento²⁶¹, mas no nível do enunciado, do efetivamente formulado, do dito, do escrito. Se esse princípio é extensível à análise de imagens, o enunciado deve ser procurado na lógica do efetivamente formulado pelas relações constituídas entre as imagens e sons, no nível do que Sorlin chamou construção, como visto no item anterior.

²⁵⁸ Francastel, Pierre. *A Realidade Figurativa*. op. cit. p. 87.

²⁵⁹ “Ao invés de percorrer o eixo consciência-conhecimento-ciência (que não pode ser liberado do índice da subjetividade), a arqueologia percorre o eixo prática discursiva-saber-ciência”. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 205.

²⁶⁰ Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. op. cit. pp. 57-58.

²⁶¹ A história clássica produzia um já-dito transcendente, que se situa sempre para além do nível imanente, documental, da análise do efetivamente dito (o enunciado). Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. pp. 27-28.

A noção de continuidade criticada por Foucault remete aos clássicos pares disjuntivos na distinção entre aparência (ou acidente) e essência (ou universais)²⁶², em que as descontinuidades eram tomadas por acidentes sob os quais se poderia descobrir uma continuidade, ou uma essência.

O descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas – e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos²⁶³.

A história das ideias em sua teleologia procurara, segundo Foucault, solapar as diferenças, as rupturas, nivelando rugosidades e disrupturas, para que se pudesse produzir continuidade. O que se entende por pensamento seria resultante dessa redução das diferenças a um progresso comum, uma acumulação contínua sem pontos de inflexão e, virtualmente, sem mudanças qualitativas, já que elimina todas as inflexões em favor de uma origem comum sempre mais remota²⁶⁴. O discurso, tomado como o efetivamente enunciado, distingue-se da noção abstrata de *pensamento*, criada pela história das ideias e pela disjunção entre ideal e material presente na raiz do que até então se entendia como *pensamento e realidade*. Assim,

Eis outro traço característico: a análise dos enunciados trata-os na forma sistemática da exterioridade. Em geral, a descrição histórica das coisas ditas é inteiramente atravessada pela oposição do interior e do exterior, e inteiramente comandada pela tarefa de voltar dessa exterioridade – que não passaria de contingência ou pura necessidade material, corpo visível ou tradução incerta – em direção ao núcleo essencial da interioridade. (...) Essa outra história, que corre sob a história, que se antecipa a ela sem cessar e recolhe indefinidamente ao passado, podemos descrevê-la – de um modo sociológico ou psicológico – como a evolução das mentalidades; podemos dar-lhe um status filosófico no recolhimento do logos ou na teleologia da razão; podemos tentar, enfim, purificá-la na problemática de um traço que seria, antes de qualquer palavra, abertura da inscrição e afastamento do tempo diferido: é sempre o tema histórico-transcendental que se reinveste. Desse tema a análise enunciativa tenta liberar-se, para restituir os enunciados à sua pura dispersão²⁶⁵.

Frente a esse problema do solapamento das diferenças discursivas seria preciso operacionalizar a noção de discurso. Ao invés de fechá-la em uma definição, Foucault faz com que a noção transite em seus significados: “Em lugar de estreitar, pouco a pouco, a significação tão flutuante da palavra “discurso”, creio ter-lhe multiplicado os sentidos: ora

²⁶² Sobre estas noções, vide a discussão a partir de questões levantadas por Deleuze na página 45 desta dissertação.

²⁶³ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 9

²⁶⁴ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. pp. 6-28.

²⁶⁵ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 137.

domínio geral de todos os enunciados, ora grupo individualizável de enunciados, ora prática regulamentada dando conta de certo número de enunciados”²⁶⁶.

A razão desse trânsito se deve a um trabalho que parte do efetivamente dito para chegar ao que efetivamente pode ser dito. Assim, a noção de discurso transita da seleção de um campo de objetos, aos objetos selecionados nesse campo, convergindo, finalmente, para as regularidades e rupturas resultantes da análise destes, evitando solapar as ambiguidades e descontinuidades.

A noção de descontinuidade toma um lugar importante (...), aparecendo com um triplo papel: constitui, de início, uma operação deliberada do pesquisador (e não mais o que recebe involuntariamente do material), em segundo lugar, é também o resultado de sua descrição (e não mais o que se deve eliminar sob o efeito de uma análise), pois o que se propõe é descobrir o ponto de inflexão de uma curva. A terceira consequência é que não se supõe mais possível estabelecer um sistema de relações homogêneas entre eventos. A história se libera de sua teleologia e não mais se supõe que uma única e mesma forma de historicidade compreenda as estruturas econômicas, as estabilidades sociais, as mentalidades, os hábitos técnicos, os comportamentos políticos, e os submeta ao mesmo tipo de transformação, ou que a história possa ser articulada em grandes unidades. O problema passa a ser determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre as diferentes séries, qual é o jogo das correlações e das dominâncias, de que efeito podem ser as defasagens, as temporalidades diferentes, as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente, enfim, como desdobrar o espaço de uma dispersão²⁶⁷.

Do ponto de vista da arqueologia foucaultiana, um campo discursivo é, em primeiro lugar, um campo de objetos formulados à ação. A noção do discursivo implica a noção do não discursivo, não enquanto campos separados, mas enquanto níveis de análise de acontecimentos articulados na interface entre saber e poder.

Se se isola, em relação à língua e ao pensamento, a instância do acontecimento enunciativo, não é para tratá-la em si mesma como se ela fosse independente, solitária e soberana. É, ao contrário, para compreender como esses enunciados, enquanto acontecimentos e em sua especificidade tão estranha, podem articular com acontecimentos que não são de natureza discursiva, mas que podem ser de ordem técnica, prática, econômica, social, política, etc.²⁶⁸.

Foucault aponta que as regularidades que se manifestam no interior do discurso, demarcando o que é possível ser dito, manifestam-se a partir de procedimentos de controle do discurso. São procedimentos que controlam o discurso desde fora dele, mas também formas de controle que se exercem interiormente, a partir do próprio discurso. Entendendo que discurso é o resultado de tais controles, para estudá-lo parte-se da suposição de que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada,

²⁶⁶ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 90.

²⁶⁷ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* pp. 9-12.

²⁶⁸ Foucault, Michel. Sur l'archéologie des sciences. In: Foucault, Michel. *Dits et Écrits I (1954-1975)*. Paris: Quarto/Gallimard, 2001. p. 735.

organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”²⁶⁹.

Procedimentos de controle que se exercem do exterior dos discursos são aqueles que excluem ou segregam para fora das margens do discurso toda uma gama de vozes (como, no caso do discurso médico e psiquiátrico, a voz do louco), e de assuntos (dos quais não se fala ou dos quais nem todos podem falar ou não em quaisquer lugares) e controlam quem são aqueles que podem falar (de uma forma que guarda similaridades com as chamadas sociedades de discurso, que fazem discursos circularem segundo regras estritas). Ver-se-á, no próximo item, que o discurso das empresas de mídia e de medição para seus clientes anunciantes, o discurso *sobre* a audiência, interliga-se às práticas de controle externo aos discursos produzidos *para* suas audiências (os programas televisivos), mas estes não são os únicos limiares entre saber e poder na ampla gama discursiva televisiva, já que todo o discurso tem controles internos. Tampouco são os discursos resultantes dessas mídias *para* a audiência uma unidade homogênea que possa ser tratada em seu conjunto.

As práticas de controle internas ao discurso envolvem uma série de

procedimentos internos, visto que são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle; procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso²⁷⁰.

Foucault sugere que o primeiro trabalho a ser realizado pelo analista é um trabalho negativo de “libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade”²⁷¹. Para tanto seria necessário questionar unidades pré-estabelecidas, deixar de aceitar como naturais unidades que visam sugerir uma continuidade, como as noções de tradição, influência, desenvolvimento e evolução, bem como as distinções dos gêneros que opõem, uns aos outros, ciência, literatura, filosofia, religião, história e ficção, como se aí se encontrassem grandes individualidades anistóricas. Seria preciso questionar os agrupamentos que se nos tornaram familiares²⁷²; recortes que

quer se trate dos que admitimos ou dos que são contemporâneos dos discursos estudados - são sempre, eles próprios, categorias reflexivas, princípios de classificação, regras normativas, tipos institucionalizados: são, por sua vez, fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos

²⁶⁹ Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. op. cit. p. 9.

²⁷⁰ Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. op. cit. p. 21.

²⁷¹ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 23.

²⁷² Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. pp. 23-25.

outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas, mas que não constituem seus caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis²⁷³.

Sobretudo, para Foucault, é preciso deixar em suspenso unidades que subentendem uma continuidade. Deixar esses agrupamentos não significa ignorá-los, mas deixar de tratá-los de forma naturalizada, impensada e acrítica, já que tais agrupamentos “não constituem seus caracteres intrínsecos, autóctones e universalmente reconhecíveis”²⁷⁴, mas ao invés disso, são eles mesmos “fatos de discurso que merecem ser analisados ao lado dos outros, que com eles mantêm, certamente, relações complexas”²⁷⁵.

Seguindo a lógica apontada por Foucault, ao lado das noções de continuidade como tradição, gênero, autor e obra, seria preciso não aceitar como naturais quaisquer outras noções sob as quais se tenta constituir alguma espécie de continuidade naturalizada. Em relação aos materiais audiovisuais nos quais se pretende isolar um tipo de discurso – ou regularidade nas formas de articular valores e noções que diz respeito às noções de guerra e de paz, que são objeto desta pesquisa – o caminho indicado por Foucault pede que se deixe em suspenso os agrupamentos familiares e naturalizados, analisando-os como fatos de discurso, ao invés de tomá-los como caracteres intrínsecos e universais. No caso desta pesquisa, trata-se dos agrupamentos como o gênero *ficção científica* e *seriado*, compreendidos como tipos de programas televisivos com formato próprio, e a noção de *universo ficcional*, em que todos os seriados chamados Jornada nas Estrelas são agrupados como se houvesse uma continuidade ininterrupta e até óbvia entre as diferentes produções. Estes agrupamentos familiares são naturalizados na medida em que são vistos como essências universais e intrínsecas. Foucault nos insta a olhar de forma crítica para esses agrupamentos e entender que essas distinções não são próprias a uma natureza intrínseca a estes agrupamentos, que aí estão por uma vontade ordenadora que se impõe à dispersão material dos objetos e corpos.

Segundo Foucault, todas as unidades ou categorias pelas quais se reparte, controla e distribuem os discursos, devem ser, elas próprias, ao invés de naturalizadas, tomadas como objetos de análise. Assim, elas devem, por um lado, ser examinadas enquanto funções de ordenação dos discursos e, por outro, como produtos de discursos elas mesmas. Tais categorias têm por função colocar em evidência uma coerência e uma continuidade, solapando as descontinuidades e as ambiguidades. Assim como a unidade “obra”,

²⁷³ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 25.

²⁷⁴ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 25.

²⁷⁵ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 25.

longe de ser apresentada imediatamente, é constituída por uma operação; que essa operação é interpretativa (já que decifra, no texto, a transcrição de alguma coisa que ele esconde e manifesta ao mesmo tempo); que, finalmente, a operação que determina o *opus* em sua unidade e, por conseguinte, a própria obra, não será a mesma no caso do autor do *Théâtre et son double* ou no caso do autor do *Tractatus*, e que, assim, não é no mesmo sentido que se falará uma “obra”. A obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea²⁷⁶.

Tratar essas categorias como fatos de discurso significa considerar relações que, apesar de complexas, não constituem caracteres intrínsecos ou universais anistóricos dos objetos que sob elas se agrupam, mas uma forma de agrupar historicamente constituída e delimitada.

A primeira categoria naturalizada a ser criticamente examinada, neste trabalho, como um fato de discurso – e, portanto, imposta por uma vontade de ordenação e não intrínseca e natural – é a categoria do gênero ficcional: a chamada ficção científica. Sorlin chama a atenção para a característica do gênero narrativo como convenção.

Um gênero não é uma categoria bem definida, ao contrário, é um rótulo que as pessoas dão a obras parecidas entre si. Representantes de um gênero podem tornar-se parte de um grupo cujos elementos estão relacionados de várias maneiras, sem necessariamente ter características específicas em comum. *Westerns*, que constituem um dos gêneros menos discutíveis, nem sempre ocorrem no oeste americano; alguns não têm xerife, nem cavalos e nem caubóis. A noção de gênero pode ser definida pelo fato de que é uma convenção: depois de algum tempo os leitores ou espectadores se acostumam a pensar um '*western*' ou um '*talk show*', ou '*docudrama*' como um certo tipo de produto. Gêneros não podem ser considerados como entidades dadas²⁷⁷.

Segundo Sorlin, é importante notar que as convenções vêm de uma rotulação, de uma ação social, não são características intrínsecas. Por isso mesmo, ao invés de ser algo permanente, o gênero está em constante mudança, exibindo características que, como nota o autor, não são sempre as mesmas. A questão, de inspiração foucaultiana, que precisa ser feita é sobre como e quando, ou seja, em que cultura e em que momento histórico as regularidades são criadas no discurso (e em que circunstâncias surgem as diferenças).

Nas décadas de 1920 e 1930, uma figura de poder foi de grande importância na definição do gênero de ficção científica estadunidense. Hugo Gernsback foi o editor de diversas revistas que publicavam histórias de ficção científica, entre as quais a influente *Amazing Stories*. Ele também é considerado o inventor do termo *scientifiction* de onde surgiu o hoje mais familiar *science-fiction* e uns dos principais responsáveis pelo entendimento de que a ficção científica teria que conter não só ficção, mas também ciência (dando início à chamada *hard science-fiction*). Ele foi o criador de um dos primeiros fóruns

²⁷⁶ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 27.

²⁷⁷ Sorlin, Pierre. *Mass Media*. op. cit. p. 86 (grifos meus).

de interação entre fãs por meio da seção de cartas da revista sendo, por isso, também considerado um dos pais da *fan-culture*. No controle de instrumentos de publicação e em uma relação de poder desigual tanto com escritores como com leitores, Gernsback teve uma influência considerável na definição do gênero da *hard sci-fi* nos EUA²⁷⁸. A história que normalmente se encontra associada a Gernsback é a história de uma “personalidade” ou do “empreendedor”, ou do “conformador de um gênero”. São pontos de vista bastante centrados nessa mítica figura da personalidade criadora, no entanto, o que é relevante do ponto de vista sociológico é que, tendo feito isso sozinho ou não, essa figura histórica teve parte em um fenômeno social da conformação de instituições. Formando instituições que realizavam um controle externo dos discursos, revistas que selecionavam não só os textos a serem publicados, bem como as regras internas que elas queriam ver em funcionamento nos textos, ajudando a dar forma à ordem de um discurso de ficção científica da era dos *dime novels*. O especialista em ficção científica e fantasia Eric Rabkin conta a história de que o próprio Hugo escrevia cartas aos escritores cujos textos ele recusava, indicando como eles deveriam reestruturar os mesmos²⁷⁹. Do ponto de vista da conformação de ordens internas e externas ao discurso *sci-fi*, o importante é que os autores estavam sendo instruídos nas regras do discurso e que seus textos eram publicados ou não na medida em que participavam dessa ordem que, por intermédio de sua participação, eles também ajudavam a conformar.

Ao longo das décadas, o gênero da ficção científica sempre esteve em transformação. Hoje é pouco provável que esteja nas expectativas do fã do gênero que o seu herói vá para Marte depois de entrar em uma caverna um tanto estranha, mas em *Princess of Mars*, livro de Edgar Rice Burroughs, esse tipo de recurso foi usado e era comum que os protagonistas de histórias de ficção científica se transportassem a outros planetas por meio de sonhos, de hipnoses e transe²⁸⁰. Hoje o espectador de ficção científica espera que haja uma nave a transportar o herói, ou um portal dimensional, ou algo que envolva alguma coisa que nos dias de hoje tenha uma aparência de científica, ao menos alguma tecnobaboseira que dê

²⁷⁸ Cf. Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction: History-Science-Vision*. New York: Oxford University Press. 1977. pp. 35-69.

²⁷⁹ Cf. Rabkin, Eric S. *Science Fiction, the Literature of Technological Imagination*. Chantilly: The Teaching Company. Curso em áudio. [sem data ou paginação].

²⁸⁰ Cf. Rabkin, Eric S. *Science Fiction, the Literature of Technological Imagination*. op. cit. [sem data ou paginação].

caução pretensamente científico-tecnológica²⁸¹ ao modo de transporte do personagem. Na medida em que o público entra em contato com novas formas de ficção científica e suas expectativas se atualizam acompanhando mudanças nos gêneros, há um bom indício de que o que em dado momento é chamado de gênero é mais um nó de significações acumuladas fenomenicamente por grupos sociais e de que “as convenções são um modo tardio de relação entre os homens, elas supõem uma comunicação prévia”²⁸².

Se se pensar que o gênero ficcional funciona como uma crença relativamente compartilhada por autores, editores e público sobre o funcionamento de um agrupamento de discursos ficcionais, pode-se considerar, em termos weberianos (como discutido no subitem I.1) que não é preciso que todos acreditem exatamente do mesmo modo para que essa crença tenha efeito. Tampouco haveria para a sociologia, como diz Weber, “dificuldade em reconhecer a vigência paralela de diversas ordens, contraditórias entre si”²⁸³. A obra é a forma como se configura uma relação entre autor, editor e leitores, produtores e público. Essa relação é, em termos weberianos, uma relação social, na medida em que a ação do autor se orienta por sua expectativa do comportamento tanto das companhias publicadoras como de leitores frente a sua obra. Assim também a ação do público – desde a forma como ele interpreta obras pertencentes ao gênero, bem como sua ação de compra de mais livros do gênero, a continuidade de sua frequência a salas de cinema que exibem filmes do gênero e a continuidade de sua atenção a um programa televisivo do gênero em determinados horário e canal²⁸⁴ – orienta-se por convenções. Weber denomina a uma ordem vigente

²⁸¹ Segundo o site TVtropes, *technobabble* (tecnobaboseira) é qualquer elocução sem sentido que soa científica, usada quando se quer fazer a tecnologia soar impressionante. Mais comum em ficção científica (principalmente do tipo *soft*), mas também presente em programas televisivos médicos e policiais, a tecnobaboseira, de acordo com o site, pode ser usada para explicar ou justificar desenvolvimentos da trama ou simplesmente para amplificar a sensação futurista do programa. O site aponta que apesar da linguagem científica ter como intento facilitar a comunicação entre cientistas, ela soa ostensiva e arcana para ouvidos destreinados, e isso seria o que a tecnobaboseira tentaria emular. Cf. TV Tropes. Techno Babble. In: *TV Tropes*. [texto digital sem data ou paginação]. Segundo Muniz Sodré, o jogo livre da imaginação, a fantasia, pertencem à estrutura de todo o texto de vulgarização científica. O cientista progride taticamente por meio de sucessos e insucessos. O seu discurso constitui, portanto, um conjunto significativo dirigido a um significado aberto, que é uma ausência (do verdadeiro). Já o discurso da vulgarização da ciência, ao contrário, exige o fechamento do significado. Nesse discurso, o verossímil substitui o verdadeiro. Os significantes, transplantados do discurso científico, deixam de ter um sentido preciso, posto que se encontram ali apenas para dar a esse discurso uma falsa *caução científica*, que o dota de verossimilhança. Cf. Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo: a análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes. 1973, p. 36-38.

²⁸² Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia da percepção. *op. cit.* p. 254.

²⁸³ Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 20.

²⁸⁴ Vale a pena lembrar que, para Weber, por ação entende-se um comportamento humano em que os agentes o relacionem com um sentido “tanto faz tratar-se de um fazer externo ou interno”. Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 3.

convenção “quando sua vigência está garantida externamente pela probabilidade de que, dentro de determinado círculo de pessoas, um comportamento discordante tropeçará com a reprovação (relativamente) geral e praticamente sensível”²⁸⁵. Nesse caso, o contato com romances, filmes e programas do gênero, ajuda a dar forma à sua crença em um *modus operandi* do gênero, seja essa uma crença que ele tenha de fato ou a expectativa de que outros a tenham, quando sua interpretação diverge da que ele percebe como dominante. Assim, o gênero ficcional gera uma probabilidade de que haja uma certa expectativa com respeito aos conteúdos e formas da obra, que, como Weber sugere com respeito ao uso (em contraposição à ordem legal), se fundamenta no exercício efetivo dessa relação e não fora dela, já que não se dispõe de um quadro de pessoas que garantam o seu cumprimento²⁸⁶.

Tampouco se faz necessário que os agentes tenham plena consciência das características formais do gênero para que ele tenha sua eficácia, pois no domínio da sociologia compreensiva estritamente weberiana,

deve-se compreender claramente que, no domínio da Sociologia, *somente* se podem construir “médias” e, portanto, “tipos médios” com alguma univocidade quando se trata de diferenças de *grau* entre ações qualitativamente *iguais*, determinadas por um sentido. (...) Mas os conceitos construtivos da Sociologia são típico-ideais não apenas externa como também internamente. A ação *real* sucede, na maioria dos casos, em surda semiconsciência ou inconsciência de seu “sentido visado”. O agente mais o “sente”, de forma indeterminada, do que o sabe ou tem “clara ideia” dele; na maioria dos casos, age instintiva ou habitualmente²⁸⁷.

Assim, aquilo que Weber chama de sentido subjetivo é um sentido medianamente provável caso se possa definir uma máxima segundo a qual se orientem os agentes, mesmo que este sentido não se encontre de fato claro em suas mentes²⁸⁸. Pode-se dizer que o sentido em que a subjetividade inerente à ação é considerada por Weber, para os efeitos de uma sociologia compreensiva, baseia-se na construção de tipos mais ou menos gerais e na evidência de regularidades. É importante destacar que o sentido weberiano dado, portanto, ao uso conceitual do termo “subjetivo” distingue-se da forma como esse mesmo vocábulo é usado na linguagem leiga e não se refere a um sentido que se encontre individualmente na mente de um único agente, especial a esse e impossível de ser comunicado e compartilhado. Pelo contrário, o sentido de “subjetivo”, para Weber, remete ao sentido socialmente compartilhado, mas que deve ser considerado enquanto uma crença que, apesar de

²⁸⁵ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais. op. cit.* p. 21.

²⁸⁶ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais. op. cit.* p. 18.

²⁸⁷ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais. op. cit.* p. 13 (grifos do autor).

²⁸⁸ Cf. Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais. op. cit.* p. 13.

compartilhada, é experimentada de variadas formas a partir do ponto de vista (subjetivo) de cada agente.

Entretanto, não seria necessário considerar o uso ou o costume como algo socialmente dado, ou “fato da vida”, nem tampouco é evidente o porquê se deveria encerrar um assunto como esse (a respeito dos métodos leigos de interpretação do público) por via de definições, como a de contrato ficcional, que encerram ao invés de inaugurar o questionamento, pois questionamentos são o início de qualquer pesquisa. Há metodologias, como a etnometodologia, que visam exatamente à compreensão de como essas mesmas ações ordinárias que parecem ter um grau de compartilhamento e regramento entre agentes em uma sociedade (como, no caso, a interpretação de uma obra de um gênero dentro de regras de interpretação relativas ao gênero ficcional) se desenvolvem a partir das ações dos próprios agentes. A etnometodologia visa responder questões desse tipo não pela pressuposição de algo no mundo social que exista de forma independente das interações sociais. A leitura de livros e assistência a um programa são interações sociais de um tipo indireto, mas não deixam de serem interações, além de gerarem interações mais diretas entre leitores e audiência. Assim, o que se pressupõe é que são as próprias interações sociais que continuamente criam e recriam essas regras práticas da vida social²⁸⁹ como as formas leigas de interpretar livros ou programas que hoje podem ser vistas em funcionamento, como a formação e reforma em sites de fãs e fóruns de discussão de programas na Internet.

Foucault nos insta a abandonar a impensada noção de origem e permitir que o discurso irrompa como acontecimento. Ele sugere que para colocar fora de circuito as continuidades irrefletidas pelas quais se organizam, de antemão, os discursos que se pretende analisar é preciso renunciar a dois temas ambíguos, ligados um ao outro e em oposição entre si. Um é o da própria continuidade, segundo o qual jamais seria possível assinalar na ordem do discurso a irrupção de um acontecimento verdadeiro. Para este tipo de pensamento, sempre além de qualquer começo aparente há uma origem secreta mais remota, tão distante e tão esquecida que dela jamais poderemos nos reapoderar inteiramente. Seguindo esse modo de pensar seríamos fatalmente reconduzidos a um ponto indefinidamente recuado, jamais realmente presente e que não passaria, portanto, de seu próprio vazio. A partir dele todos os começos jamais poderiam deixar de ser recomeço ou ocultação e falsidade, já que a verdade

²⁸⁹ Sobre o desenvolvimento, métodos e programa da etnometodologia, vide: Coulon, Alain. *Ethnometodology*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1995.

encontra-se na origem. Supõe-se, nesse tipo de pensamento, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio²⁹⁰.

O primeiro motivo condena a análise histórica do discurso a ser busca e repetição de uma origem que escapa a toda determinação histórica; o outro a destina a ser interpretação ou escuta de um já-dito que seria, ao mesmo tempo, um não dito. É preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos (...). Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. Essas formas prévias de continuidade, todas essas sínteses que não problematizamos e que deixamos valer de pleno direito, é preciso, pois, mantê-las em suspenso. Não se trata, é claro, de recusá-las definitivamente, mas sacudir a quietude com a qual as aceitamos²⁹¹.

Assim, é necessário ter em conta que as categorias nas quais ficções televisivas como Nova Geração são agrupadas são elas próprias fatos de discurso que podem até, em um sentido mais subjetivo, resultar de e em certas expectativas do público que faz e consome esse tipo de produto. Dessa forma, as expectativas com respeito às obras que a cada momento são incluídas no gênero discursivo surgem, indiretamente, do controle social ao qual os diversos tipos de discursos são submetidos. Essas categorias devem, elas mesmas, ser questionadas ao invés de aceitas como simples fatos constitutivos ou ontológicos, no sentido de terem uma natureza que lhes é própria. Elas não se justificam por si mesmas, são sempre o efeito de uma construção social e discursiva em andamento e permanentemente em aberto. Não se trata de tomá-las por ilusões, ou construções sem legitimidade. Pelo contrário,

trata-se, de fato, de arrancá-las de sua quase evidência, de liberar os problemas que colocam; reconhecer que não são o lugar tranquilo a partir do qual outras questões podem ser levantadas (sobre sua estrutura, sua coerência, sua sistematicidade, suas transformações), mas que colocam por si mesmas todo um feixe de questões²⁹².

A questão do gênero ficcional, como o de ficção científica é uma dessas categorias familiares que devem ser arrancadas de sua autoevidência e observadas de diversos pontos de vista que a questionam ao invés de somente aceitá-la. Segundo o especialista em ficção científica Lincoln Geraghty,

Já foram escritos inúmeros trabalhos que oferecem suas próprias definições do gênero [da ficção científica], tanto na forma literária como visual (...). No entanto, é importante considerar que as formas como o gênero já foi comentado e criticado têm diversos momentos ao longo de sua longa história – na verdade, há todo um debate em torno da questão de quão remotamente se pode traçar a história da ficção científica como um gênero. Termos genéricos são muitas vezes atribuídos a grupos ou ciclos de textos, como filmes, muito depois destes terem sido feitos.

²⁹⁰ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 27.

²⁹¹ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. pp. 27-28.

²⁹² Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber*. op. cit. p. 29.

Portanto, devemos estar cientes de como os gêneros estão em um constante estado de fluxo e de que os mecanismos através dos quais essas mídias são produzidas, consumidas e avaliadas estão sempre mudando. (...) O clássico mudo de Georges Méliès, *Voyage dans La Lune*, é citado como um filme canônico de ficção científica, que representaria um dos primeiros exemplos do gênero. No entanto, o termo ficção científica ainda não tinha sido inventado em 1902, quando o filme foi feito. Quando Hugo Gernsback, finalmente, cunhou o termo nos Estados Unidos durante a década de 1920, foi para promover um determinado tipo de ficção que ele publicava na revista *pulp-fiction Amazing Stories*, um tipo de ficção que se colocava em genuína oposição aos tipos de fantasia que o trabalho cinematográfico de Méliès representava. Assim, enquanto os gêneros são fluidos e podem mudar ao longo do tempo, eles também são historicamente específicos, já que cada um desses rótulos genéricos, cânones e terminologias podem nos dar pistas sobre quais fatores culturais e industriais contribuíram para a sua construção, em primeiro lugar. Gêneros, é claro, estão sujeitos à história, o que significa dizer que eles são um produto de sociedades específicas em determinados momentos²⁹³.

Quando um texto, um filme, gibi, jogo ou programa televisivo é classificado ou tomado como ficção científica, isso significa, em termos da análise foucaultiana do discurso, que ele entra em uma ordem específica do discurso, a ordenação do que é e do que não é enunciável na ordem da ficção científica, que pode ter uma historicidade e geografia limitada. Sobre ele agem funções de rarefação do discurso, controles internos e externos a esse tipo de discurso, que governam certas regularidades entre esse texto específico e outros assim produzidos e classificados. Companhias publicam tais discursos ou sua publicação é negada, elas posicionam os mesmos em categorias, como o gênero ficcional, com vistas a atingir um público pagante. Implícita a essas classificações, está a maneira como essas empresas imaginam seu público pagante, o que define, por parte das empresas, uma ação racional segundo fins e que é social na medida em que leva em conta o que acha provável ser a expectativa desse público tal como ele é imaginado. Autores e leitores agindo como críticos podem afirmar ou renegar a classificação dada pelas empresas publicadoras. Características internas à obra de ficção científica, como a presença de personagens extraterrestres, de viagens espaciais ou de máquinas do tempo funcionam como elementos em que se apoia a classificação da obra como ficção-científica (tal classificação depende mais das empresas do que da academia que por muito tempo foi resistente a essa classificação literária que leva em conta elementos do conteúdo ao invés da forma literária²⁹⁴). Todas as regularidades que consistem no que é possível ser dito, escrito ou

²⁹³ Geraghty, Lincoln. *American Science Fiction Film and Television*. New York: Berg, 2009. pp 1-2.

²⁹⁴ Essa resistência se torna explícita no próprio discurso acadêmico, como se vê no livro de Muniz Sodré, como um exemplo, em que o autor chama a atenção para a ambiguidade que representa a definição de um estilo literário, como a ficção científica, através de seu conteúdo, posto que a literatura se define como uma forma, não como conteúdo. Cf. Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo*. op. cit. pp. 7-8. É claro que o próprio autor não segue essa linha discursiva, que não foi traçada por ele, constituindo-se em parte da própria ordem interna do discurso acadêmico sobre literatura na época em que o livro foi escrito. Há nessa obra, portanto, uma tensão entre esse discurso da forma e as análises que Sodré faz do conteúdo.

articulado por imagens em certo momento nessa ordem do discurso supõem a exclusão de outros tipos de articulação ou de enunciação. Isso não significa que outros tipos de discurso não possam ser enunciados, mas que podem ser excluídos da ordem da ficção científica seja pelos publicadores seja pela crítica, ao menos temporariamente, já que a ordem discursiva não é estanque. Um exemplo desse tipo de disputa foi a que ocorreu com respeito às obras de Ray Bradbury. Segundo Robin Anne Reid, apesar do autor ser fã ativo no cenário de ficção científica, atendendo a convenções do gênero, como autor, Ray Bradbury tinha problemas com respeito a definições do gênero.

O debate sobre se Bradbury deveria ou não ser tido como um escritor de ficção científica flutuava de acordo com as diversas definições de ficção científica, que variavam entre uma insistência na extrapolação cuidadosa a partir dos conhecimentos científicos contemporâneos e a pressuposição despreocupada de que qualquer coisa com espaçonaves qualificava-se como ficção científica²⁹⁵.

Segundo Reid, a história da recepção aos livros de Bradbury é paradoxal e controversa, pois enquanto sua reputação crescia em meio à crítica acadêmica, críticas severas partiam dos escritores de ficção científica que classificavam o trabalho do autor como antificção científica²⁹⁶. Bradbury é hoje reconhecido como escritor de ficção científica. Sua contribuição ao gênero se deu em meio a disputas mais amplas na ordem dos discursos de ficção científica.

Assim, como lembra o especialista em cinema de ficção científica Alfredo Suppia em sua palestra intitulada *Science Fiction as Film Genre: 1895-1960s*, a ficção científica era incipiente antes do século XIX²⁹⁷, ocorrendo em obras que só poderiam ser incluídas no gênero em um ponto de vista retrospectivo, sendo mais bem classificados como protoficção científica, já que o gênero inexistia até seu surgimento comercial com a literatura *pulp* da década de 1920²⁹⁸. Ela não foi considerada como um gênero fílmico por Hollywood até a década de 1950, declinando na década seguinte após um pico de popularidade nesta década. Ela teve um ressurgimento ao final da década de 1960 e a partir dos anos 1970 a ficção científica se tornou um gênero dominante de Hollywood²⁹⁹. Por meio dessa exposição de

²⁹⁵ Reid, Robin Anne. *Ray Bradbury: a critical companion*. Westport: Greenwood Press, 2000, p. 9.

²⁹⁶ Cf. Reid, Robin Anne. *Ray Bradbury*. *op. cit.* p. 9.

²⁹⁷ Cf. Rickman, Gregg, Ed. *The science fiction film reader*. New York: Limelight Editions, 2004. *apud*: Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. In: *A Virtual Introduction to Science Fiction*. 2012. p. 1 [texto digital].

²⁹⁸ Cf. Rickman, Gregg. *The science fiction film reader*, *op. cit.* *apud* Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. *op. cit.* p. 1.

²⁹⁹ Cf. Rickman, Gregg, Ed. *The science fiction film reader*. *apud* Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. *op. cit.* p. 1.

Suppia é possível vislumbrar uma imensa variabilidade da ficção científica mundial (uma variabilidade enorme, ainda que apenas no universo fílmico), em que há flutuações. Temas preferidos surgem e vão se substituindo ao longo das décadas, e tal profusão de monstros, ameaças, viagens exóticas no tempo e no espaço e maravilhas galácticas e tecnológicas não pode ser reduzida a apenas uma essência, nem pode ser vista como um discurso único. Há, seguramente, na ficção científica mundial uma enormidade de nós discursivos em circulação e em mudança ao longo das décadas.

Para Foucault, a análise do campo discursivo deve se orientar de forma a compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação³⁰⁰, como é o caso dos discursos de guerra e paz que entrecortam a ficção, o jornalismo e os discursos oficiais do Estado. Para Foucault seria preciso identificar as condições de sua existência³⁰¹, como no caso dos discursos culturais de Guerra Fria parece ser a ideia de que há uma guerra em andamento e para o discurso de Nova Geração parece ser a ideia de que essa guerra está para acabar. Foucault sugere estabelecer as correlações do discurso pesquisado com outros enunciados aos quais pode estar ligado, mesmo fora das categorias mais familiares em que ele é normalmente colocado³⁰², o que significa seguir o enunciado enquanto ele transborda as categorias de ficção para as de não ficção e vice-versa.

A supressão sistemática das unidades inteiramente aceitas permite, inicialmente, restituir ao enunciado sua singularidade de acontecimento e mostrar que a descontinuidade não é somente um desses grandes acidentes que produzem uma falha na geologia da história, mas já no simples fato do enunciado; faz-se, assim, com que ele surja em sua irrupção histórica; o que se tenta observar é essa incisão que ele constitui, essa irreduzível – e muito frequentemente minúscula – emergência. Por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas consequências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, por menos entendido ou mal decifrado que o suponhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente³⁰³.

Está fora de cogitação, segundo Foucault, poder descrever, sem limites, todas as relações que possam assim aparecer. “É preciso, numa primeira aproximação, aceitar um recorte provisório: uma região inicial que a análise revolucionará e reorganizará se houver necessidade”³⁰⁴. O recorte provisório desta pesquisa estabeleceu-se, assim, sobre o discurso de guerra e paz. Como visto, faz parte da arqueologia partir dessas primeiras aproximações para que no seguir da pesquisa elas se definam melhor. A análise do seriado, portanto, se

³⁰⁰ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 30.

³⁰¹ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 30.

³⁰² Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 30.

³⁰³ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 31.

³⁰⁴ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 33.

manteve focada nesse discurso para melhor defini-lo no seriado, deixando outros aspectos deste de lado. Mas também manteve um olhar para outros discursos, estivessem eles na retórica presidencial ou no cinema ou na literatura precedente, para que na comparação fosse possível deixar emergir o discurso como acontecimento, ou seja, como diferença e não como continuação de um sempre dito.

Tendo em consideração que o que se chama de enunciado é “uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis”³⁰⁵, entende-se que o recorte aqui proposto de um discurso sobre guerra e paz cruza o domínio da unidade seriado, bem como da ficção científica. Entretanto, é preciso notar que cada material não se reduz a um discurso, sendo mais bem entendido, talvez, como um nó de encontro entre discursividades. A análise de um discurso presente na série não esgota a própria série, pois “antes de se ocupar, com toda certeza, de uma ciência, ou de romances, ou de discursos políticos, ou da obra de um autor, ou mesmo de um livro, o material que temos a tratar, em sua neutralidade inicial, é uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral”³⁰⁶.

Cada material, por trivial que pareça, é essa população de acontecimentos da qual Foucault fala. Ele adverte que seria impossível descrever todas as relações que possam aparecer quando se suprime as unidades inteiramente aceitas e familiares, por isso é preciso um recorte que oriente o analista na população de acontecimentos que o objeto representa no espaço do discurso em geral. Idealmente, para Foucault, tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria suas formas de repartição. Ou, ainda, em lugar de reconstituir cadeias de inferência (como se faz frequentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer quadros de diferenças (como fazem os linguistas), descreveria sistemas de dispersão³⁰⁷. Ao mesmo tempo em que o discurso é visto como sendo o resultado de práticas que impõem limites aos enunciados, ele também é entendido como o quadro que *possibilita* os enunciados, os limites nos quais os enunciados podem proliferar³⁰⁸. Nisso há certa concordância entre Foucault e seu professor, Merleau-

³⁰⁵ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 98.

³⁰⁶ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 30.

³⁰⁷ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* pp. 42-43.

³⁰⁸ Nesse sentido, a noção de liberdade foucaultiana se aproxima da de Merleau-Ponty, para quem há liberdade no interior das estruturas e por meio delas e não a despeito delas. Sobre liberdade em Merleau-Ponty vide discussão à página 71.

Ponty: “a história não é nem uma novidade perpétua nem uma repetição perpétua, mas o movimento único que cria formas estáveis e as dissolve”³⁰⁹.

Há ainda mais uma questão de contexto que vale a pena investigar antes de iniciar-se a análise da série. Trata-se do contexto específico do sistema televisivo estadunidense, da noção de audiência gerada nesse meio e das diferentes condições nas quais o primeiro seriado *Jornada nas Estrelas* e o seriado *Nova Geração* foram ao ar e se tornaram sucessos.

I.8 A TV em números e questões de enfoque

Nos anos 1960, uma primeira série chamada *Jornada nas Estrelas* teve uma audiência marginal³¹⁰. Inicialmente planejada para durar cinco anos, foi cancelada no terceiro. Como uma leitura muito popularizada entre fãs tende a buscar um *já-foi-dito/sempré-dito* na primeira série, uma espécie de reflexo na segunda série do que já está dito na primeira, faz-se necessário algumas reflexões a respeito de ambas.

Segundo Jenkins e Tulloch, é bastante típico das elaborações dos fãs a tentativa de fazer com que os elementos das séries façam sentido e sejam coerentes entre si, uma coerência que existe mais no trabalho criativo e coletivo dos fãs do que no *corpus* narrativo das próprias séries. Fãs se engajam em dar continuidade a essa narrativa fora dos filmes e das séries.

A atividade dos fãs reflete tanto uma fascinação com o conteúdo da mídia (o que os leva a dar continuidade ao trabalho indo além do material original do programa), como uma frustração com a inabilidade dos produtores em contar os tipos de histórias que eles desejam ver (o que resulta na progressiva reescrita da ideologia do programa, na medida em que os personagens e situações se tornam a base para sua atividade subcultural)³¹¹.

Os autores qualificam essa atividade como uma “grilagem textual”, uma espécie metafórica de invasão e exploração de terreno alheio, por meio da qual os fãs produzem

³⁰⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 130.

³¹⁰ É muito comum encontrar o comentário de que a popularidade da série era muito baixa, mas nunca se cita números a respeito. Há diversas fontes que a comentam, como a Wikipedia, o Guia Cinematográfico, e os sites de fãs, como o Memory Alpha. Jenkins e Tulloch falam de uma “audiência medíocre”. Cf. Jenkins, H. e Tulloch, J. *Science fiction audiences*. *op. cit.* p. 6. Em uma entrevista dada ao programa de TV *Tomorrow Show* em 1976, Walter Koenig, o ator que representava navegador Chekov na primeira série, James Doohan (engenheiro Montgomery Scott), e Jackson DeForest Kelley (Dr. McCoy), tecem várias teorias do porquê da série ter tido tanto insucesso originalmente. Em 1976, segundo comentários no programa, a série já estava mais conhecida do público americano, tendo passado, desde sua estreia, em 140 canais entre 1969 e 1976. Cf. *TV Tomorrow Show, An interview with the cast of the “Star Trek”* [arquivo em vídeo].

³¹¹ Cf. Jenkins, H. E Tulloch, J. *Textual Poachers: The Star Trek Audience*. In: *Science fiction audiences: Doctor Who, Star Trek, and their fans*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 40.

textos inclusive mais compatíveis com aquilo que acham que a série deveria ser do que aquilo que os produtores realizaram de fato. Exemplos deste tipo de elaboração de fãs podem ser encontrados em sites como o Memory Alpha ou a Federação da Frota Estelar de São Paulo, onde esse tipo de continuidade *ad hoc* é elaborada e discutida por fãs.

Com a venda da primeira série Jornada nas Estrelas para completar a programação de canais locais – uma forma de contrato de venda de direitos que no sistema televisivo estadunidense é referido como *syndication*³¹² – a série passa a ser reprisada, ampliando relativamente sua audiência ao longo da década de 1970.

Se, no final dos anos 1960, Jornada nas Estrelas parecia ser a propriedade de alguns fãs obstinados, que ainda não tinham conseguido lidar com a morte do programa, Jornada nas Estrelas e seu público ganharam nova visibilidade no início da década de 1970. Em fevereiro de 1972, a primeira convenção de Jornada nas Estrelas foi realizada no Hotel Statler-Hilton de Nova York. Organizadores tinham previsto algumas centenas de fãs, mas o comparecimento ultrapassou 3.000. A convenção atraiu a atenção nacional com matérias de capa na Variety e TV Guide. No ano seguinte, 6.000 pessoas participaram da convenção de Jornada nas Estrelas de Nova York, que a essa altura começava a ser imitada em outras regiões. O comparecimento atingiu um pico na convenção de 1974, que atraiu 15.000 inscritos e teve que deixar de fora outros 6.000 que procuraram participar³¹³.

O efeito de *syndication*, a venda de pacotes de programas a outros canais também levou a série a outros países, como ao Brasil. A série foi reprisada aqui não porque fez sucesso, mas porque foi revendida às empresas televisivas brasileiras em pacotes de revenda.

O sistema de venda por *syndication* depende e está profundamente conectado à existência de um grande número de canais locais nos EUA. Dados gerais apontam a grande ampliação no número de canais no período que interessa a este estudo. Segundo Comstock e Scharrer, na década de 1970 havia 125 canais não comerciais (participantes do Public Broadcasting System), que dobraram em número até o final da década. Quanto aos canais comerciais, sob a dominância de três redes nacionais, seu número aumentou, entre os anos 1960 e 1970 em 50%, indo de pouco mais de 500 canais comerciais para mais de 725³¹⁴.

Syndication consiste na venda de direitos de transmissão para emissoras locais, ao invés de vender os direitos para uma rede nacional³¹⁵, o que nos EUA é significativo, já que há vários mercados locais onde é possível a venda do mesmo produto. Segundo Amanda Lotz, a prática mais comum da criação do entretenimento televisivo envolvia duas entidades: os estúdios que criavam os programas e as redes que os organizavam e distribuíam. Essa

³¹² *Syndication* se refere à venda de um mesmo pacote que pode ser feita diversas vezes para canais locais, fora das redes nacionais, multiplicando os ganhos de venda.

³¹³ Jenkins, H. e Tulloch, J. Beyond the Star Trek phenomenon. *op. cit.* pp. 10-11.

³¹⁴ Cf. Comstock, G. e Scharrer, E. The Industry and the Audience. *op. cit.* pp. 10-11.

³¹⁵ tvtropes.org. Syndication. In: tvtropes.org. [Texto digital sem paginação].

divisão criou uma prática chamada “financiamento de déficit”: um arranjo em que a rede paga uma taxa de licença em troca do direito de transmissão do programa (que inclui, normalmente, o direito a uma reprise). A taxa de licença não cobria completamente os custos de produção, por isso, a revenda do programa por *syndication* tornou-se, segundo a autora, fundamental para os estúdios poderem absorver a diferença³¹⁶. Ao longo do período de dominância das três grandes redes de televisão (ABC, CBS e NBC), os estúdios cinematográficos e produtores independentes de programas televisivos tinham apenas três compradores potenciais que detinham grande porção dos lucros de cada produção, inclusive nas revendas por *syndication*³¹⁷, mas a partir das décadas de 1970 e 1980 esse mercado ampliou-se.

Infelizmente, poucos assuntos tocantes ao sistema televisivo nos EUA são tão naturalizados quanto à existência de canais locais. Autores que escrevem sobre o sistema televisivo estadunidense tendem a concentrar-se nas três maiores redes, acrescidas, na década de 1980, de uma quarta, a Fox. Em decorrência disso, não há muita informação a respeito de outras cadeias nacionais, nem a respeito dos canais locais, sendo poucas as fontes que se propõem explicar aquilo que pode ser óbvio para naturais dos EUA, mas que não o é para o público leitor de outras partes. Segundo Amanda D. Lotz, este é de fato um *bias* presente na grande parte das teorizações sobre televisão, que continuam a presumir o padrão do que ela denomina “a era das redes”³¹⁸.

Amanda Lotz descreve os primeiros 40 anos da televisão nos EUA como os anos de dominância do sistema de grandes redes, quando “menos do que um punhado de opções estavam disponíveis entre as três redes nacionalmente distribuídas, estações independentes inconsistentemente dispersas e as estações de televisão educacional isoladas que se tornaram um sistema público de crescimento lento e mal financiado”³¹⁹.

Porém, a partir da metade da década de 1980, houve uma grande ampliação do número de canais. Teria influenciado essa mudança, segundo a autora, a entrada de novas tecnologias de distribuição por satélite e sistemas analógicos de cabo (atingindo 50% dos domicílios em 1988³²⁰), junto ao surgimento de novas redes nacionais³²¹, além de novas

³¹⁶ Cf. Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized*. New York: New York University Press. 2007. pp. 82-83

³¹⁷ Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized*. *op. cit.* p. 10.

³¹⁸ Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized*. *op. cit.* p. 31.

³¹⁹ Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized*. *op. cit.* p. 11.

³²⁰ Cf. Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized*. *op. cit.* p. 52.

regulações governamentais que forçavam as grandes redes a abrir mão de parte do seu controle sobre os termos da criação de programas. A percentagem de espectadores assistindo às grandes redes declinou de 90% para 64% ao longo da década de 1980 e até 1990, a média nacional de canais disponíveis chegou a 33 canais por domicílio³²². Esse período, ao qual a autora denomina “transição multicanais”, teria perdurado até a metade dos anos 2000, sendo tratado como um período de transição entre “a era das redes” e o que configuraria o que a autora denomina a “era pós-redes”. Ironicamente, o ponto de vista da autora também introduz *biases* em sua análise. É interessante trazer esse texto para a discussão para marcar exatamente a sua exceção com respeito ao ponto de vista mais comum na literatura sobre o sistema televisivo estadunidense. Entretanto, ao perceber o período de mudanças que se inicia, dependendo do autor, na década de 1970³²³ ou na década de 1980³²⁴ como uma transição que possui como *telos* a época atual, a autora parece deixar de notar certas características que parecem bastante específicas ao momento de interesse desta análise, em que Nova Geração é produzida e vai ao ar. Essa especificidade se deve ao surgimento de novos canais independentes nas décadas de 1970 e 1980, que ao longo da década seguinte seriam afiliados às grandes redes.

A partir de 1975, a FCC (Federal Communications Commission, a agência governamental responsável pela regulamentação das comunicações nos EUA) proibiu a propriedade cruzada entre jornais, televisão e rádio operando no mesmo mercado local. Segundo a própria FCC, essas regras foram relaxadas a partir de 2007, mas ainda assim, as regras atuais são razoavelmente restritivas com relação à propriedade de redes nacionais. Há um limite fixado para as redes, cujo alcance não pode passar de 39% dos domicílios³²⁵, o que limita o poder de compra das empresas pequenas pelas grandes redes.

³²¹ É interessante notar que apesar da dominância nacional das três grandes redes, estas não eram as únicas redes nacionais como o foco da literatura nas grandes redes pode levar a supor. Uma página da Wikipedia fornece uma lista das redes nacionais estadunidenses; admitindo-se que a lista esteja razoavelmente completa, é possível concluir que haviam, durante a década de 1980, por volta de 33 redes operando nacionalmente, entre redes comerciais, redes educacionais e outras estações não comerciais e as redes religiosas. Cf. Wikipedia. List of United States over-the-air television networks. In: *Wikipedia*. [Texto digital sem paginação].

³²² Cf. Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized*. *op. cit.* pp. 12-13.

³²³ Essa parece ser a percepção de Comstock, e Scharrer, que fazem um corte entre períodos na década de 1970, como visto acima. Cf. Comstock, G.e Scharrer, E. *The Industry and the Audience*. *op. cit.* pp. 10-11.

³²⁴ Essa é a percepção de Amanda Lotz, Cf. Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized*. *op. cit.*

³²⁵ Cf. United States of America. Federal Communications Commission. Review of the Broadcast Ownership Rules. In: *Federal Communications Commission*. [Texto digital sem paginação].

Do lado dos incentivos à formação de canais locais, em 1972, a FCC autorizou organizações privadas a operar satélites. Estes ofereciam uma solução relativamente barata para o problema da distribuição de programação nacional a cabo. A convergência entre as tecnologias de cabo e satélites contribuiu para uma explosão de opções de canais³²⁶. Durante os anos 1970, à época que a INTV (the Association of Independent Television Stations: a associação de estações de televisão independentes) foi formada, essa mudança diminuiu os custos de transmissão, o que foi importante principalmente para o crescimento das empresas menores. Ao mesmo tempo, a FCC teria passado a facilitar o acesso às licenças de transmissão, além de restringir os direitos das redes sobre os programas, passando esses direitos aos produtores, o que facilitou a revenda dos mesmos programas por *syndication*³²⁷, colocando uma maior gama de programas à disposição dos mercados locais.

Em 1982, a FCC criou as regulamentações para LPTV (Low-Power Television, estações de transmissão de baixa potência com alcance geográfico de sinal limitado), o que facilitou ainda mais a criação de canais locais³²⁸. Dados da época são difíceis de encontrar, mas para se ter uma ideia da quantidade de pequenas empresas que faziam parte desse novo sistema, de acordo com a contextualização de uma resolução do FCC, havia, já em 1997, 1954 estações de LPTV nos Estados Unidos³²⁹. Esse número não corresponde ao número de canais, mas é possível por eles ter uma ideia do crescimento do sistema LPTV como sistema de transmissão local. A abundância de canais imprimiu-se na linguagem, dando origem a termos como “*couch potato*”, cunhado em 1979, e “*channel surfing*”, em 1986³³⁰.

³²⁶ Cf. Magoun, Alexander B. *Television: the life story of a technology*. Westport: Greenwood Press. 2007. pp. 119-121.

³²⁷ Cf. Stuller-Giglione, Joan. Association of Independent Television Associations. In: *MBC: the Museum of Broadcast Communications*. [Texto digital sem paginação]. De acordo com o jornal Register-Guard, o sucesso do método de distribuição por *syndication* de Nova Geração levou muitos outros produtores a adotar essa estratégia. Cf. The Register-Guard. Many Shows to be shown in syndication: Star Trek the Next Generation breeds imitators. *The Register-Guard*. August 22, 1988. p. 7A [texto digital].

³²⁸ Cf. United States of America. Federal Communications Commission. Low Power Television (LPTV) Service. In: *Federal Communications Commission*. [Texto digital sem paginação].

³²⁹ Cf. United States of America. Federal Communications Commission. Report and Order of March 7, 1997. Implementation of the Section 203 of the Telecommunications Act of 1996. In: *Federal Register*. vol. 62, n. 24, February 5, 1997, pp. 5339- 5347 [Texto digital].

³³⁰ Cf. Magoun, Alexander B. *Television. op. cit.* p. 121. *Couch potato*, literalmente batata de sofá, é uma figura de linguagem que constrói a ideia de uma pessoa que passaria grande parte de seu dia sentada no sofá assistindo TV e engordando. *Channel surfing* refere-se à atividade de assistir televisão mudando frequentemente de canais, possibilitada pela explosão de canais e pela adoção do controle remoto que se tornou item comum nos domicílios na década de 1980.

Os anos 1990 foram um momento em que um novo afunilamento se introduz no sistema televisivo estadunidense, por um movimento de compra e afiliação dos canais locais, como aconteceu marcadamente com o crescimento da Fox. Formada em 1985, a Fox viria a crescer durante os anos 1990, não por acaso em um momento de políticas neoliberais de desregulamentação e de diminuição do controle do Estado. A Fox adquiriu mais canais e passou a recrutar canais anteriormente independentes para se tornarem afiliados³³¹. Mas a Fox não é exceção, pois foi um movimento geral entre as redes o de oferecer associação aos canais independentes. Como ironiza o site tvtropes.org, “as redes de televisão não são autorizadas a atingir mais de 39% da população pelas suas estações (...), então elas têm que lidar com um monte de afiliados independentes para alcançar os 61% restantes”³³², sugerindo que o que não é permitido por lei as redes passaram a conseguir na prática³³³. O resultado foi que, em 1995, apenas 84 estações nos EUA não eram afiliadas a alguma rede nacional. Das outras 301 estações consideradas independentes, 150 estavam afiliadas à Fox, 96 à United Paramount Network, 45 à Warner Brothers e 10 estações tinham alianças conjuntas com a Fox e a UPN³³⁴. Os canais locais continuaram a existir, mas passaram a transmitir, ao longo da década de 1990, majoritariamente o conteúdo das grandes redes.

Ainda de acordo com o site tvtropes.org, nos anos 1950 e 1960, muitos poucos programas adquiridos pelas emissoras por *syndication* eram inéditos: o sistema de *syndication* era o escoadouro das redes para programas já não mais inéditos, que, por meio desse sistema passavam a ser reprisados em canais locais (o que se denomina *second-run syndication*). A Desilu Productions teria, segundo o site, inventado essa prática com *I love Lucy*³³⁵ (e repetido, supostamente, a receita com a primeira série *Jornada nas Estrelas*). Durante os anos 1970, a FCC fez restrições aos horários em que esses programas reprisados poderiam ser transmitidos, o que teve como efeito um aumento na produção de programas para o que veio a se chamar *first-run syndication* (programas inéditos vendidos por *syndication*), particularmente programas de auditório, de entrevista e de variedades. A partir da metade dos anos 1980 teria havido uma intensificação da produção de seriados

³³¹ Cf. Wikipedia. Fox Broadcasting Company. In: *Wikipedia*. [Texto digital sem paginação].

³³² Cf. TV Tropes. Syndication. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

³³³ A ampliação da prática de afiliação na década de 1980 é também sugestivo de que a FCC pode ter passado a fazer “vistas grossas” a essa prática contrária aos princípios legais pelos quais se formularam a regulamentação dos 39%.

³³⁴ Stuller-Gigliane, Joan. Association of Independent Television Associations. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

³³⁵ *I Love Lucy* (1951–1957).

feitos para *first-run syndication*, muitos dos quais consistindo em seriados de terror, fantasia e seriados de ficção científica, como Nova Geração³³⁶.

Outro dado importante para se entender o período é que, ao longo da década de 1970, o número de domicílios com mais do que um aparelho de TV sobe de por volta de 7% para aproximadamente metade dos lares³³⁷. Esse dado é interessante sob o ponto de vista de que a ampliação do número de canais acompanha-se de uma maior variedade de programas. Anteriormente,

os responsáveis pela programação das redes sabiam que toda a família assistia televisão junta, e, consequentemente, eles [os programadores] selecionavam programas e planejavam um cronograma mais provável de ser aceitável, embora talvez não fosse o mais preferível, para a mais vasta gama de telespectadores – uma estratégia que o vice-presidente de programação da CBS Paul Klein descreveu como a “programação menos inaceitável”³³⁸.

Entretanto, no momento em que houve a expansão do número de canais locais e da quantidade de aparelhos por domicílio deu-se a possibilidade da transmissão, fora do sistema das grandes redes, de programas que costumavam não entrar na programação das grandes redes e que passaram a constituir a programação dos canais locais. Não por acaso, Nova Geração foi um programa produzido para ser vendido em *first-run syndication*, ou seja, para estreiar simultaneamente em mercados locais, fora dos sistemas das grandes redes.

A venda em *second-run syndication* nos anos 1970 levou a primeira série Jornada nas Estrelas para um maior número de pessoas, mas, segundo Jenkins e Tulloch, sua audiência não se compara à audiência da primeira transmissão de Nova Geração ao final da década de 1980, ainda que se considere sua veiculação repetida em 140 canais ao longo da década. Devido ao sucesso de Nova Geração, em 1991 a primeira série passou a ser tão repetida quanto durante toda a década de 1970, ganhando entre os fãs a mística de “série original” que ela preserva hoje:

1991 foi um marco na história do que os jornalistas chamam de ‘fenômeno Jornada nas Estrelas’ (...) Com seus direitos de transmissão adquiridos por uma grande variedade de canais, os episódios da série original foram ao ar 200 vezes por dia nos Estados Unidos, além de estarem disponíveis em vídeo. Jornada nas Estrelas: Nova Geração foi o drama de maior audiência produzido para a TV, visto por mais de 17 milhões de telespectadores por semana³³⁹.

³³⁶ Tvtropes.org. Syndication. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

³³⁷ Cf. Comstock, G. e Scharrer, E. The Industry and the Audience. *op. cit.* p. 11.

³³⁸ Lotz, Amanda D. *The television will be revolutionized.* *op. cit.* p. 11.

³³⁹ Jenkins, H. e Tulloch, J. Beyond the Star Trek phenomenon *op. cit.* p. 3 (grifos meus). Fãs são parte da audiência, mas não representam sua totalidade. Como foi apontado acima, as convenções de fãs reuniam, no seu momento de pico, em 1974, por volta de 21.000 pessoas. Esse é um número grande, dependendo do que se discute, mas é apenas uma fração, comparado aos 17 milhões de telespectadores por semana alcançado por Nova Geração nos anos 1990.

A contar as informações fornecidas por Robert Justman, produtor da série, em entrevista, a distância entre os números de audiência em 1987 seria ainda maior, pois Nova Geração teria estreado com uma audiência de 27 milhões de espectadores³⁴⁰. Para efeito de comparação, conforme os dados de audiência medidos pela empresa Nielsen, na semana de 02 a 08 de setembro de 2013, o Fox NFL Sunday-National, um show de comentário esportivo especializado em futebol americano, liderou o *ranking* de audiência entre as transmissões em *broadcasting*, em outras palavras, a maior audiência daquela semana entre as grandes redes, com a marca de 13.403 milhões de espectadores na faixa demográfica entre 18 e 49 anos de idade³⁴¹. Note-se que se trata de uma parcela etária da audiência. Entre as emissoras de programação local, na semana de 07 de abril de 2013, o seriado Big Band Theory alcançou o primeiro lugar entre os programas *syndicated* (vendido para emissoras locais). O programa alcançou o total de 11.092 milhões de espectadores na parcela de emissoras locais naquela semana³⁴². Na década de 1980, a grande parte da audiência era dividida entre os canais com sinais aéreos, mas hoje, a audiência de canais a cabo é expressiva e deve ser levada em conta. Uma medida de audiência das transmissões dos canais a cabo traz um *reality show* chamado Duck Dynasty, que mostra a vida de uma família que é dona de uma empresa de produtos para a caça de patos, que na semana que terminou em 8 de setembro de 2013, alcançou 10.457 milhões de espectadores³⁴³.

O sucesso de Nova Geração deixou no ar, para alguns, a charada do porquê a primeira série não ter tido sucesso em sua época já que a segunda tinha tanto. As explicações geralmente se concentram no argumento de que a primeira série *teria sido* mantida se a técnica de medição de audiência *estivesse* mais desenvolvida nos anos 1960. De acordo com o argumento, desde os anos 1970, os avanços na tecnologia permitiram a empresa Nielsen realizar uma medição mais detalhada do comportamento da audiência. Essas

³⁴⁰ Cf. Vary, Adam B. “Star Trek: TNG”. *op. cit.* p. 5

³⁴¹ Cf. Kondoljy, Amanda. TV Ratings Broadcast Top 25: FOX NFL Sunday Tops Week 50 With Adults 18-49 & Total Viewers. In: *TV by the Numbers*, September 10, 2013. [Texto digital sem paginação].

³⁴² Cf. Bibel, Sara. Syndicated TV Ratings: ‘The Big Bang Theory’ Again Number 1 in Households and Viewers, ‘Dr Phil’ Top Talker for Week Ending April 7, 2013. In: *TV by the Numbers*, April 16, 2013 [Texto digital sem paginação].

³⁴³ Kondoljy, Amanda. Cable Top 25: ‘Duck Dynasty’ Tops Cable Viewership for the Week Ending September 8, 2013. In: *TV by the Numbers*, September 10, 2013. [Texto digital sem paginação]. Todos os dados de 2013 mostram a audiência ao vivo somada à audiência chamada delayed viewings (a medida da parcela da audiência que assiste ao programa gravado). As medidas a partir de setembro de 2013 incluem os domicílios que acessam o conteúdo televisivo por meio de Internet. James, Meg. Nielsen to include Internet viewers in its definition of TV homes. *Los Angeles Times*, 07.05.2013 [Texto digital sem paginação].

medições, dizem os defensores de tal argumento, que agora incluem informações “reais” sobre quem está assistindo TV, permitiram que o público

viesses a ser concebido em termos de segmentos demográficos, em vez de números absolutos. Os programas que oferecem demografias ‘desejáveis’, isto é, pessoas com maior renda disponível (adultos com idades entre 18 e 49) podiam ser mantidos mesmo se suas classificações gerais fossem relativamente baixas. Na década de 1960, quando os números absolutos eram a única variável, a National Broadcasting Company cancelou a série de televisão Jornada nas Estrelas por causa da baixa audiência. Nos anos 1980 e 1990, quando as “demografias desejáveis” contam pesadamente com os anunciantes, os sucessores da série original são mantidos por entregar^[344] os espectadores certos³⁴⁵.

Este é um argumento frequentemente repetido. A primeira coisa a se notar a respeito da lógica que subjaz ao argumento é que se trata de uma hipótese dependente do que *não* ocorreu ao invés do que *de fato* ocorreu: repousa em uma conclusão sobre o dado que não se tem, já que se desconhece quais *seriam* os números se a técnica de medição *tivesse sido* outra. Trata-se, em primeiro lugar, de uma hipótese fantasiosa.

O autor se refere a uma mudança no sistema de medição da Nielsen que acompanha uma mudança no *marketing* dos anunciantes, que passam a buscar as faixas mais gastadeiras da população por cortes etários. Atualmente a medição divulgada é aquela considerada relevante para a venda de horários comerciais, que é a parcela entre 18 e 49 anos, ao invés da audiência total³⁴⁶. Como visto isso se deu não porque as técnicas de medição melhoraram, mas porque com a mudança ocorrida em todo o sistema televisivo, foi possível o surgimento de novos nichos de mercado que inexistiam nas décadas precedentes. Trata-se de uma mudança sistêmica, não da simples melhora nas técnicas de medição.

A hipótese de que a medida da audiência por cortes etários fosse feita na década de 1960 é, portanto, um prospecto irrealista para aquele momento. A fragmentação da audiência e a perda de espaço das grandes redes devido ao grande aumento do número de canais a partir das décadas de 1970 e 1980 trouxe uma nova necessidade competitiva para esses novos canais: a necessidade de convencer os anunciantes de que a faixa da população que estava sendo atraída pelos seus programas era a mais interessante em termos

³⁴⁴ Optou-se, na tradução, por não atenuar a linguagem utilizada pelo autor. Essa forma de se referir à audiência põe singelamente em evidência que ela é a mercadoria que está sendo negociada entre produtoras de programas, redes e canais televisivos e anunciantes.

³⁴⁵ Simpson, P. Audience Measurement. In: Simpson, P. e Pearson, R. E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001. pp. 39-40.

³⁴⁶ Uma página do site da Nielsen traz em sua chamada para o relatório sobre medidas de retorno sobre o investimento de marketing o seguinte anúncio: “adultos de 49 anos ou mais jovens são responsáveis por aproximadamente 50% dos dólares gastos em compras em algumas das categorias de anúncios mais importantes” Cf. Nielsen. Reports. In: *Nielsen*. [texto digital sem data ou paginação].

comerciais. Isso trouxe mudanças tanto à programação quanto aos métodos de medição que na década de 1960 seriam desnecessários, quando as três grandes redes dividiam a porção majoritária da audiência.

Além de se tratar, portanto, de uma hipótese fantasiosa do ponto de vista dos dados e critérios reais da época, a hipótese parece bastante frágil do ponto de vista sociológico. A despeito de tudo o que foi dito acima, o que mais importa do ponto de vista desta análise é que o fenômeno da audiência não pode ser compreendido anistoricamente: deve-se levar em conta que as sensibilidades possam mudar junto com o contexto cultural e político, impactando os números de audiência. Ao se e que, por isso, se as medições fossem “mais acuradas” as preferências que se manifestam hoje estariam presentes na década de 1960 e seriam, portanto, passíveis de serem medidas. Ao contrário de pensar que as preferências continuem sendo sempre as mesmas independente do contexto (precisando apenas medi-las melhor), é possível partir do princípio que as motivações, sensibilidades e formas de pensar não são dados fixos naturais, mas variam com o contexto histórico e social. Então é coerente entender que flutuações ocorrem por questões da contingência histórica, o que faz com que seja importante entender em que condições sociais elas ocorrem. Apesar das diversas opiniões sobre o que explicaria a baixa audiência da primeira série, talvez uma melhor explicação seja de que a segunda série – Nova Geração – foi ao ar com o discurso ajustado ao momento e aos sentimentos políticos de sua época.

Viu-se que, para Foucault, as regularidades que se manifestam no interior do discurso se devem a procedimentos de controle do discurso, havendo controles que se exercem externamente e outros que são internos ao próprio discurso. Há, no produto televisivo uma gama de controles institucionais que se exercem e, à medida que conformam os limites e as regras da produção televisiva, pode-se pensá-los como um tipo de controle externo a esses discursos. São as práticas de controle da programação que lhe impõem seus limites ao mesmo tempo em que a tornam possível. Essas práticas estão ligadas a um tipo de discurso cuja circulação é interna às empresas de mídias e seus clientes anunciantes. Assim, o discurso *sobre* a audiência a partir do qual se elabora o que ela é e quais suas preferências pode ser visto sobre esse prisma, como um discurso que faz parte da prática de programação. Esse discurso tem como objeto o que nele se denomina como audiência, resultando de e em práticas que exercem um limite externo ao discurso ficcional na televisão.

O recentemente falecido sociólogo Stuart Hall aponta para este aspecto da diferenciação dos níveis da produção e do produto, propondo pensar o processo de produção do produto das mídias de massa como estando inserido em

uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados – produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução. Isso seria pensar o processo como uma “estrutura complexa em dominância”, sustentada por meio da articulação de práticas conectadas, sendo que cada qual retém sua especificidade e tem sua própria modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência (...). Os aparatos, relações e práticas de produção emitem [um produto], em um determinado momento (o momento da produção/circulação), na forma de veículo simbólico constituído dentro das regras da ‘linguagem’ [midiática]. (...) Mas é na forma discursiva que a circulação do produto ocorre, assim como a sua distribuição para os diferentes públicos³⁴⁷.

O discurso sobre a audiência é um discurso interno ao processo de produção e que participa de práticas conectadas com sua especificidade e tem suas próprias formas e condições de existência. Tal controle, externo ao produto televisivo, evidencia-se quando certos tipos de programa ganham espaço a partir de um momento em que mudanças estruturais de um sistema televisivo surtem o efeito de relaxamento ou de crise dos padrões sob os quais era exercido o controle. Como visto, durante a década de 1980, a proliferação de canais nos EUA perturbou, ao menos temporariamente, o sistema que definia a forma típica da programação televisiva e seu conteúdo. A multiplicação de canais se fez acompanhar de novos conteúdos (entre os quais, por exemplo, os famosos e baratos *reality shows*) e um maior investimento em programas que visavam cativar uma parcela específica da audiência (como os de ficção científica). Além das mudanças práticas da programação, outro discurso sobre programação, sobre a audiência, seus cortes etários e suas preferências emerge. A tipicidade da programação muda, entre outras razões, porque mudam as formas como os novos canais entendem e tentam *produzir* audiência. Se no jogo das três grandes redes são as três grandes redes que ganham, teria sido necessário mudar as regras do jogo para permitir a entrada de novos canais. A desestruturação temporária relativa do sistema das três grandes redes na década de 1980 faz com que as audiências passassem a ser redefinidas inclusive conceitualmente, mudando as noções que essa indústria associa à ideia de audiência, como a noção de preferências e de faixas mais rentáveis da audiência.

Pierre Sorlin chama a atenção para o aspecto da ideia de audiência enquanto uma construção conceitual que parte da mídia e cujo intento não é entender os espectadores, mas forjar uma clientela, medi-la e partilhar dos lucros que esta gera.

³⁴⁷ Hall, Stuart. *Encoding Decoding. op. cit.* p. 91.

As mídias se direcionam a uma entidade anônima, o público. David Chaney considera a noção de “público” como um exemplo de ficção, o que não significa que ela seja pura fantasia, mas que ela é em grande parte caracterizada por sua construção narrativa. Quando dizemos que o público é um conjunto de pessoas que obtém sua informação e opinião das mídias de massa, nós criamos uma entidade fictícia, uma pessoa coletiva que compra jornais ou liga a televisão, recebe e assimila notícias; a sequência narrativa explica muito bem como os leitores/ouvintes recebem mensagens e são por elas influenciados, mas não estamos em posição de assegurar que esse processo assaz simples seja o processo dominante (...). David Chaney está perfeitamente correto em chamar o “público” de ficção. É um termo demasiado vago que tende a unificar uma imensa variedade de comportamentos sob um mesmo rótulo. Porque as mídias, ao invés de se referirem a uma entidade abstrata não falam de seus patronos (...)? Essa ficção [chamada audiência] é amplamente aceita mesmo por aqueles que estudam as políticas de informação. Precisamos, portanto, entender por que [essa ficção] é tão conveniente: entender como as mídias imaginam seu público é um primeiro passo para a nossa investigação³⁴⁸.

Segundo Sorlin, é importante que o sociólogo saiba o que “audiência” significa para os sistemas televisivos.

Estatísticas visam à produção de generalidades, elas determinam um número limitado de possíveis atitudes e classificam a população de acordo com esses critérios pré-determinados. Não há nenhum fato objetivo neste domínio, mas há um acordo entre aqueles que querem dividir o mercado entre si e aceitar o veredicto artificial das estatísticas³⁴⁹.

Isso não significa dizer, segundo Sorlin, que as estatísticas sejam negligenciáveis, pelo contrário, elas podem nos ajudar a detectar tendências ocultas na evolução das audiências e fazer-nos corrigir opiniões preconceituosas, mas deve-se ter claro seus limites³⁵⁰. Com respeito às motivações que levam as pessoas a escolher seus programas, “estatísticas sinalizam uma tendência. Elas não podem dizer mais e não respondem à pergunta mais relevante: por quê?”³⁵¹.

O que configura a ideia de audiência para aqueles que definem o que faz e o que não faz parte da programação é a forma como as mídias imaginam e definem os recortes conceituais do seu público (ou, nos termos mais recentes, o público almejado). Essa construção se compõe de noções como idade e nível de renda, bem como dos tipos de preferência que essa construção tende a associar a essas faixas da população, podendo incluir até mesmo noções como cor da pele, nível cultural, gênero e outras preferências criadas por essas narrativas quando associadas a esses cortes populacionais que, também, ela mesma cria. Esses são discursos sobre a audiência e que, assim como o que Foucault disse sobre o discurso médico sobre a loucura, excluem e controlam a voz dos que

³⁴⁸ Sorlin, Pierre. *Mass Media. op. cit.* p. 18. (grifos meus).

³⁴⁹ Sorlin, Pierre. *Mass Media. op. cit.* p. 23.

³⁵⁰ Cf. Sorlin, Pierre. *Mass Media. op. cit.* pp. 18-21.

³⁵¹ Sorlin, Pierre. *Mass Media. op. cit.* p. 22.

constituem seu objeto³⁵². Eles têm, além disso, uma circulação bastante restrita. Encontram-se nas pesquisas de empresas de medidas e não se tornam públicos se não às empresas de televisão e seus anunciantes³⁵³. No entanto, a sua lógica permeia outros discursos sobre televisão e é sob essa lógica que as marcas de audiência³⁵⁴ são tornadas significantes em revistas de entretenimento que versam sobre os programas televisivos para um público mais amplo.

Com respeito aos rótulos prontos, Sorlin adverte ser necessário preservar uma posição crítica que “nos previne de acreditar que as mídias, ou produtores, ou as audiências sejam algo mais do que rótulos que podem ser úteis, mas que não existem fora do campo no qual e para o qual foram idealizados”³⁵⁵. Viu-se que também Foucault adverte, de forma similar, contra essas mesmas sínteses acabadas, “esses agrupamentos que (...) são aceitos antes de qualquer exame (...) são sempre, eles próprios, categorias reflexivas, princípios de classificação (...) são fatos de discurso que merecem ser analisados”³⁵⁶. Entretanto, como adverte Foucault, e antes dele Weber, não é possível descrever todas as relações que possam aparecer quando se suprime as unidades inteiramente aceitas e familiares, por isso é sempre importante retornar-se às questões que motivam a pesquisa.

O próximo capítulo consiste de uma análise intensiva da vinheta e do episódio piloto da série com o intuito de identificar os principais aspectos relativos ao foco de pesquisa que funcionarão como elementos de avaliação e seleção dos demais capítulos a serem analisados e também como interfaces de abordagem em uma análise mais extensiva dos mesmos capítulos.

³⁵² Cf. Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso. op. cit.* pp. 10-11.

³⁵³ Um exemplo disso foi a requisição de dados feita no decorrer desta pesquisa à empresa Nielsen sobre o programa Nova Geração. A resposta deles informava “Nós disponibilizamos dados da Nielsen Media a pesquisadores acadêmicos, professores e estudantes, apenas uma vez ao ano. Lembramos que há uma taxa de licenciamento associada com todas requisições acadêmicas” (comunicação por e-mail recebida em 11 de setembro de 2013). Dessa forma, a Nielsen controla não apenas como e quando suas informações circulam, mas quais informações circulam e para quem, constituindo-se no que Foucault chamou de sociedades de discurso. Cf. Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso. op. cit.* pp. 39-41.

³⁵⁴ Essas marcas são divulgadas ao público geral no formato que a empresa de medidas as quer. São medidas de popularidade da semana que, em si, pouco dizem, pois são dados descontextualizados. Vide, neste sentido, Nielsen. Top 10 Lists. In: *Nielsen*. [texto digital, sem paginação ou data].

³⁵⁵ Sorlin, Pierre. *Mass Media. op. cit.* p. 11.

³⁵⁶ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* pp. 24-25.

II. Segundo Capítulo: Nova Geração – a nova coletividade global

O primeiro capítulo apresentou questões de contexto cultural externas à narrativa pelas quais o seriado Nova Geração pode ser interpretado como participando em um contexto cultural de otimismo pós-Guerra Fria. Este capítulo tem entre seus objetivos apontar elementos internos à construção dessa narrativa que fundamentam a assertiva de que o seriado não assume um discurso de Guerra Fria – baseado na polarização entre duas grandes forças e no terror apocalíptico – remetendo, entretanto, a este geralmente para contrapô-lo com um novo tipo de discurso, muito mais afim ao otimismo globalista do final da década de 1980. Na interpretação aqui proposta, Jornada nas Estrelas: Nova Geração faz parte do otimismo pós Guerra Fria, apresentando uma visão utópica, que implica um discurso valorativo, articulando uma visão de mudança do mundo, ou uma fantasia de novo mundo.

Nova Geração elabora a ideia de uma nova forma de relacionamento com o “outro” que se pretende associativo, ao invés de contrapositivo, e um discurso de harmonia no interior do qual se articula o ideal de um militarismo benfazejo em que a corporação militar leva ajuda e faz a diplomacia e a paz, precedendo em alguns anos a defesa do novo princípio humanitarista de intervenção militar na agenda internacional estadunidense. Nova Geração apresenta uma reelaboração da identidade estadunidense, buscando um novo sentido para a sua presença nas relações entre as nações, uma nova identidade frente o mundo, no sentido de uma concepção autossimbolizada dos EUA como coletividade em sua relação com um mundo imaginado.

O segundo objetivo deste capítulo é dar início à análise dos elementos simbólicos construídos pela série. O discurso de guerra e paz e do militarismo benfazejo da série parece se construir por meio da articulação em torno de quatro elementos principais: a coletividade imaginada, a construção do “outro”, o espaço e as figurações de fronteira, e a lógica de um confronto valorativo entre ideias de interferência e de ajuda. Neste capítulo, a sequência de vinheta e o primeiro episódio da série são analisados, tendo em vista as características desta coletividade e de sua missão de ajuda. A análise da vinheta e episódio piloto da série aqui empreendida é intensiva, visando à identificação de aspectos principais relativos ao foco de pesquisa. Estes funcionarão como interfaces de abordagem a serem analisadas em uma abordagem mais extensiva nos demais capítulos.

Finalmente, um terceiro objetivo neste capítulo é tecer considerações com respeito ao contexto do meio televisivo do qual a série faz parte, assim como sobre a forma como o meio influi na estruturação da narrativa e as decorrentes implicações metodológicas sobre a análise de outros episódios.

II.1 Vinheta da série

Entende-se aqui como vinheta a sequência composta de imagens e sons que são repetidas a cada episódio. Apesar de o termo vinheta ser hoje mais comumente usado para se referir apenas à sequência musical que identifica um programa no rádio ou na televisão³⁵⁷, o uso que aqui se dá ao termo reconhece que apesar daquela acepção do termo ter provavelmente sido herdada do rádio, e, supostamente, daí sua ênfase na música, a função de vinheta na televisão é desempenhada por imagens e sons. Um uso mais antigo do termo deriva das artes plásticas, correspondendo a um “pequeno ornamento tipográfico que ilustra um texto”³⁵⁸. Antes de ser entendida como som, a palavra vinheta também já foi entendida como imagem.

Para Williams, o fenômeno de fluxo planejado é característica definidora da televisão enquanto forma cultural, pois todos os meios de comunicação anteriores a este sistema produziam itens discretos. Este fenômeno novo, em que ininterruptamente se tem ao alcance das mãos um fluxo contínuo de entretenimentos, já nos é, segundo o autor, tão naturalizado que mal o notamos. O programa oferecido é, para Williams, melhor descrito como uma miscelânea³⁵⁹. Esse fluxo de miscelânea necessita de marcadores como o jornal (outra miscelânea) necessita de seções e títulos. Assim, as vinhetas parecem ter entre suas funções marcar uma zona limiar entre programas, funcionando como um marcador de diferenças dentro do fluxo contínuo televisivo. Elas não só identificam programas específicos, mas ajudam a sugerir qual o tipo de programa que entrará no ar, tendo seu papel no direcionamento das expectativas da audiência.

³⁵⁷ O dicionário Houaiss traz no verbete vinheta a seguinte descrição: “pequena *música* que se toca no início, encerramento ou reinício de um programa de rádio ou televisão, para identificar o programa, a estação ou o patrocinador”. Cf. Instituto Antônio Houaiss. *Houaiss Dicionário Eletrônico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. [Texto digital sem paginação].

³⁵⁸ Cf. Instituto Antônio Houaiss. *Houaiss Dicionário Eletrônico*. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

³⁵⁹ Cf. Williams, Raymond. *Television*. *op. cit.* pp. 86-87.

Com relação a sua justaposição ao ambiente doméstico, como indica Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte torna possível encontros antes impossíveis. Assim como “a catedral abandona o seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; [e] o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”³⁶⁰, a presença da televisão cria algo de absolutamente novo no ambiente doméstico bem como na obra: ao colocar tudo no mesmo espaço, anula-se a distância que anteriormente conferiam à obra sua singularidade. Assim, a televisão modifica a uma só vez a obra e o significado do ambiente doméstico. Do ponto de vista da forma como os produtores adaptam seu produto ao ambiente doméstico, cada programa de televisão deve cumprir a tarefa de competir não apenas com outros programas em outros canais, mas, ao mesmo tempo, de conviver com muitas outras distrações rotineiras do lar sem se tornar um distúrbio às atividades domésticas e, portanto, sem requisitar demais a atenção. Diferentemente do cinema, em que um espaço cujo objetivo é fazer desaparecer as demais distrações para que a audiência possa (ao menos idealmente) se concentrar apenas no filme, a televisão justapõe lar e entretenimento.

Do ponto de vista das formas como a audiência responde a esse meio, segundo Comstock e Scharrer,

é fácil demonstrar o envolvimento ativo da audiência, seja pelo uso do controle remoto para encontrar programas mais interessantes ou pela escolha recorrente do mesmo programa em um determinado horário. Também é fácil demonstrar a passividade, quando as pessoas veem o que os outros escolheram sem preocupação com o que se pode estar perdendo [em outros canais] ou quando o tamanho da audiência para um programa é, em parte, previsível pelo tamanho da audiência do programa anterior na programação³⁶¹.

Cada programa televisivo é escolhido para competir por uma fatia da audiência total mais ou menos previsível para a televisão em um determinado horário, dado que

os telespectadores incluem a televisão entre as suas prioridades para a alocação de tempo, rejeitando ou escolhendo programas, e adotam estratégias de utilização do tempo e de processamento cognitivo de modo a reservar um espaço, entre outras atividades do dia, para a televisão produzindo assim a demografia que constitui a moeda de troca econômica entre televisão e publicidade³⁶².

Nesse contexto, a sequência da vinheta tem, entre suas funções, atrair a atenção do telespectador anunciando o programa. Ela constitui uma espécie de marca registrada que,

³⁶⁰ Benjamin, W. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *op. cit.* p. 168.

³⁶¹ Comstock, G.e Scharrer, E. The Industry and the Audience. *op. cit.* p. 75.

³⁶² Comstock, G.e Scharrer, E. The Industry and the Audience. *op. cit.* p. 2.

como tal, provavelmente depende do reconhecimento, ou do conhecimento prévio da mesma.

A vinheta também tem uma função narrativa importante. Uma dimensão própria ao seriado é que a sequência da vinheta se repete para todos os capítulos por todos os anos da série, reatualizando algo de fundamental à narrativa, seja na construção da imagem do protagonista, seja a construção do ambiente³⁶³. No caso de Nova Geração, a sequência da vinheta contém uma narração coesa que explicita ambiente, coletividade protagonista e sua missão. Essa narrativa retorna a cada episódio, fornecendo a cada um deles o pano de fundo geral, um ponto fixo para a variabilidade dos episódios, uma grande narrativa para a qual o episódio constitui apenas um pequeno tomo³⁶⁴.

A vinheta de Nova Geração se compõe de uma sequência que introduz três temas principais da série: o espaço em sua amplitude, a nave em sua missão e a aventura da coletividade que a ocupa no espaço sideral. Apresentados nessa ordem, esses temas são orquestrados por uma música que também se desenvolve em três momentos. Como visto, na discussão do item I.6, Merleau-Ponty sugere que ao se analisar um conjunto complexo (como, neste caso, é a vinheta) enquanto objeto da percepção, é preciso considerar que a percepção do conjunto é sempre a mais elementar, sendo mesmo anterior e conformadora da percepção dos elementos constitutivos do mesmo conjunto e que adquirem significação a partir desse contexto. A percepção de qualquer objeto

não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos³⁶⁵.

Entretanto, qualquer análise demanda a separação do objeto em partes. Análise se opõe, como antônimo, a síntese. A quebra, ou separação se encontra na raiz (*-lise*) da própria palavra³⁶⁶. A análise se inicia em escolhas do que e como separar, como no isolamento da própria vinheta enquanto objeto de análise, na separação entre imagens de sons para que

³⁶³ Existem os casos de sequências de vinheta que mudam com o passar do tempo, mas este não é o caso de Jornada nas Estrelas: Nova Geração, cuja sequência de vinheta permanece inalterada.

³⁶⁴ De acordo com Block, o início de uma história visual, ou exposição, pode ser definida como os fatos necessários para começar a história e envolver o público podendo incluir a identidade das personagens principais, a sua situação, enredo, localização e época. Cf. Block, B. *The Visual Story: creating the visual structure of film, TV and digital media*. San Diego: Focal Press, 2008. p. 222. A sequência de vinheta de Nova Geração funciona como uma exposição, realizando essas funções. Introduzindo a Enterprise como uma espécie de ícone do personagem coletivo, a tripulação que habita a nave sem a qual este personagem não poderia agir, fazendo da nave o emblema desta coletividade.

³⁶⁵ Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* p. 105.

³⁶⁶ O sentido de quebra e separação se encontra ainda presente em diversos usos que a ciência faz dela, como em catálise, citólise, diálise, glicólise, hidrólise, etc.

cada qual possa ser avaliado, mas a análise das partes deve sempre remeter ao conjunto, a forma mais elementar que define como as partes são percebidas, sob a pena de se descontextualizar. No processo de análise é preciso separar o conjunto da vinheta do resto dos episódios, separar sequências e outros recortes. Entretanto, deve-se sempre considerar, que a percepção é um complexo sinestésico em que conjuntos são precedentes à percepção de elementos. A percepção não é uma mera somatória de imagens e sons, mas uma forma espaço-temporal complexa em que cada elemento só se faz perceptivo como parte do conjunto que o precede e se impõe sobre os elementos que o constituem.

Com respeito à faixa sonora, podem-se distinguir como componentes da vinheta a música, efeitos sonoros e um monólogo que juntos à sequência de imagens definem o ambiente e a missão da Enterprise. Todos os componentes da faixa sonora são sons e, enquanto tal, fisicamente indistintos entre si: são ondas mecânicas de compressão e descompressão que se propagam pelo ar, e que chegando aos nossos ouvidos fazem vibrar nossos tímpanos. Se nossa própria percepção não fosse analítica, seria um emaranhado indistinto de sons simultâneos formado por absolutamente tudo o que nos chega aos ouvidos o que perceberíamos. E, no entanto, mesmo quando estes sons são simultâneos, somos capazes de distinguir sons, como melodias, efeitos especiais e voz do narrador, como sons distintos, e como mensagens distintas. Como discutem Merleau-Ponty e os teóricos da *Gestalt*, não são os elementos, mas os conjuntos que percebemos. Os conjuntos que percebemos já são uma análise que a nossa percepção impõe sobre o todo, distinguindo nele conjuntos. Quando distinguimos entre voz do narrador e música estamos distinguindo entre o que estes teóricos denominaram *figura e fundo*. Assim como o som de efeito especial e a voz do narrador, a melodia é uma figura sonora, que não se mescla aos ruídos de fundo³⁶⁷.

Analisando somente a composição musical, percebe-se que a mesma pode ser subdividida em grupos de repetições e digressões aos quais se denomina melodias. Como visto com a discussão de Merleau-Ponty e a então nova psicologia da *Gestalt*, o que nos possibilita reconhecer uma melodia não são seus elementos físicos, que nesse caso seriam as notas que se traduzem, em termos físicos em frequências sonoras específicas³⁶⁸. Isso é claro quando se considera que ao se mudar a chave, ou seja, quando a mesma melodia é

³⁶⁷ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* p. 104-105.

³⁶⁸ É bastante raro o dom daqueles que têm o chamado ouvido absoluto e que percebem a frequência dos sons denominando à qual nota esta corresponde. Uma em cada 10 mil pessoas tem essa habilidade que se manifesta em músicos. Cf. Ferreira, Verena. O que é ouvido absoluto? *Superinteressante*, outubro, 2008. [Texto digital sem paginação].

transposta para outras notas, são outras frequências sonoras que se propagam no ar e ainda assim somos capazes de reconhecê-la como uma mesma melodia. O que percebemos é uma relação que conforma um conjunto de notas em uma melodia reconhecível³⁶⁹.

Nomeando sequências melódicas reconhecíveis com letras (convencionalmente, de acordo com Aaron Copland, para composições pequenas usam-se letras minúsculas, a, b, c...) ³⁷⁰, procedeu-se à comparação entre a sequência musical da vinheta da primeira série Jornada nas Estrelas e a vinheta de Nova Geração. Tal comparação baseia-se na compreensão de que, sendo a vinheta a marca identificadora que mais se repete e provavelmente a que mais se reconhece, a vinheta da primeira série forma uma espécie de paradigma à qual a vinheta da segunda série ao mesmo tempo remete e busca se diferenciar.

As melodias progridem da seguinte maneira: ababac, na primeira série³⁷¹; aa'bb'bb'dede, em Nova Geração³⁷². Percebe-se que a sequência melódica “c”, que era a mais longa e característica da série original, foi deixada de lado na composição feita por Goldsmith para a série nova, tendo sido substituída por sequências novas. Nota-se, também, que o espaço sonoro dos temas “a” e “b”, esta última da fanfarra, foram ampliados por repetição, mas também, como se discutirá a seguir, em profundidade no caso da sequência “a”.

Ao submeter a sequência “a” – uma melodia simples, de quatro notas – da primeira e da segunda série a uma audição comparativa, é possível notar que a sequência na segunda série não é meramente a repetição daquela da primeira, mas uma referência àquela e também a um estilo musical recente na década de 1980. A comparação entre ambas permite evidenciar aspectos culturais presentes nos anos 1980 e ausentes nos anos 1960. Diferentemente da melodia da primeira série, somos brindados com a mesma estrutura melódica³⁷³, cujas notas, mais reverberadas e de sustentação mais prolongada, induzem uma sensação auditiva que sugere “espaço”. O uso de reverberações é um recurso bastante usado no cinema e televisão para dar uma sensação sonora de profundidade a cenas dos recintos filmados, seguindo, de acordo com Holman, a ideia de que “reverberações mais

³⁶⁹ Vide discussão sobre percepção a partir da página 69 deste texto.

³⁷⁰ Cf. Copland, Aaron. Chapter 8 – Musical Structure. In: *What to Listen for in Music*. New York: New American Library (Penguin Group), 2009. [Texto digital sem paginação].

³⁷¹ Cf. Courage, Alexander. Sequência musical de vinheta da primeira série. In: *Trek Core*. [Áudio].

³⁷² Cf. Goldsmith, J. Sequência musical da vinheta de Nova Geração. In: *Trek Core*. [Áudio].

³⁷³ Viu-se, com Merleau-Ponty e Wertheimer que o que é primeiramente reconhecido não são as notas uma a uma, mas a estrutura que se compõe a partir da relação entre notas, assim, a melodia pode ser reconhecida mesmo que, transposta a outra chave, se recomponha a partir de outras notas. Wertheimer, Max. *Gestalt Theory*. *op. cit.* p. 4.; Merleau-Ponty, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia*. *op. cit.* p. 104-105.

demoradas normalmente significam espaços mais amplos³⁷⁴. Entretanto, há nisso que poderíamos chamar de espacialização da sequência “a”, um fenômeno cultural mais datado que será discutido a seguir³⁷⁵.

Seth Mulliken denomina “futurização” o “processo pelo qual um tempo futuro é conotado por meio do conteúdo e elementos formais do cinema de ficção científica”³⁷⁶. A prática mais comum de futurização se dá, segundo o autor, através do conteúdo visual alcançando, raras vezes, o conteúdo sonoro³⁷⁷.

O processo de futurização é uma combinação entre o abstrato e o imediato. A abstração de um objeto em um formato futuro é necessariamente um trabalho criativo. A fim de ser plausível como objeto futuro, ele deve ter um elemento de mistério, de alteridade. De modo a ser reconhecido em sua codificação ideológica, deve ser familiar, ser codificado numa linguagem que reconhecemos. (...) [A música] está sujeita às propriedades específicas do sonoro, distintas do visual. Música é mais bem descrita como sendo tingida e infectada pela presença do presente, pela presença do ideológico. É isso que consiste o “familiar” dentro da futurização do filme de ficção científica. Os elementos de futurização na música constituem uma forma de alteridade: uma dialética com os elementos familiares³⁷⁸.

O autor sugere que os marcadores ideológicos musicais incluem tanto qualidades formais e estruturais da música quanto nosso entendimento histórico dessas qualidades³⁷⁹. O musicólogo Nicholas Cook ajuda o aprofundamento dessa questão ao sugerir que há níveis diferentes em que a audição pode estar menos ou mais identificada a termos culturais. Para Cook, poderíamos definir música, em um primeiro momento mais fundamental da audição, “como sons humanamente gerados que são prazerosos de ouvir”³⁸⁰. A primeira parte da formulação, segundo o autor, excluiria sons da natureza, a segunda os sons humanos que não consideramos musicais. E, no entanto, ao tomar esta definição estaríamos deixando de lado muito do que a música refere, posto que ela se refere a *loci* culturais menos ou mais específicos. O reconhecimento dos elementos culturais mais específicos

³⁷⁴ Cf. Holman, T. *Sound for Film and Television*. Boston: Butterworth-Heinemann, 2002. p. 40.

³⁷⁵ A música composta por Jerry Goldsmith para o seriado de 1987 cita a introdução da sequência musical criada por Alexander Courage em 1966 para a primeira série (cf. Courage, A. Sequência musical de vinheta da primeira série. *op. cit.* [áudio]), diferenciando-se dela de diversas maneiras. A primeira delas discutida aqui sob o tema da espacialização da primeira sequência melódica.

³⁷⁶ Mulliken, Seth. *Ambient Reverberations: Diegetic Music, Science Fiction, and Otherness*. In: Bartkowiak, M. J. (ed.) *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*. Jefferson: McFarland & Company, 2010. p. 88.

³⁷⁷ “Na maior parte das ficções científicas (...) o espaço sonoro permanece fundamentalmente inalterado com relação a nossa compreensão atual do mesmo. Objetos futuros podem ter sons estranhos, mas sua função dentro do ambiente sonoro é a mesma”. Mulliken, Seth. *Ambient Reverberations*. *op. cit.* p. 89.

³⁷⁸ Mulliken, Seth. *Ambient Reverberations*. *op. cit.* p. 89.

³⁷⁹ Cf. Mulliken, Seth. *Ambient Reverberations*. *op. cit.* pp. 88-99.

³⁸⁰ Cook, Nicholas. *Music: a Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 4.

exige o tipo de familiaridade de quem cresceu em uma cultura específica. Um empresário japonês assistindo a um comercial em seu quarto de hotel de Londres ou Nova York vai perder algumas dessas associações, assim como um visitante britânico ou americano em Tóquio. Eles vão ouvir a mesma música (...) mas vão ouvi-la simplesmente como coisas boas de ouvir. E isso é apenas metade do que a música é. Porque a música e as suas associações variam substancialmente de lugar para lugar³⁸¹.

De acordo com o autor, isso ocorre porque são as associações entre tipos de música em uma cultura e grupos sociais (de cuja construção imaginária participa o estilo de música associado simbolicamente ao grupo) que trazem para o uso da música em filmes e comerciais associações específicas que para membros daquela cultura encontram-se articuladas ao seu entendimento dos significados culturais e subculturais ligados ao estilo musical. Cook sugere que os estilos musicais são associados a estilos de vida, faixas etárias e pertinência a grupos étnicos; fatores melhor reconhecíveis para aqueles que se encontram mais familiarizados com a cultura onde se gestam essas expressões musicais³⁸².

A melodia inicial de Nova Geração é composta por quatro notas herdadas da primeira série, porém diferencia-se de forma a se *espacializar*. Isso porque a modificação, que em termos formais tornam a melodia mais reverberada, com mais eco e maior sustentação das notas na década de 1980 remete a um fenômeno cultural inexistente ou incipiente quando a melodia da primeira série foi composta e que construiu musical e idealmente aquilo que veio a se conhecer como *space music*.

Estilos musicais não surgem prontos do nada nem possuem uma “essência”; eles são socialmente construídos, seja pela elaboração dos próprios músicos, seja pela rotulação criada pelas gravadoras, que ajuda a criar um público alvo para as vendas, seja por outros meios. No caso da *space music*, um dos principais amalgamadores do estilo foi Hearts of Space, que começou como um programa na rádio KPFA-fm em Berkeley, em 1973³⁸³. O criador e apresentador do programa, o ex-arquiteto Stephen Hill, começou coletando, a partir de estilos já existentes, como os chamados *new age*, música eletrônica, erudita e experimental, *longe music*, *easy listening*, *world music*, *jazz*, canto gregoriano, entre outros. O conceito que direcionava sua seleção musical era o que ele chamava de música contemplativa criadora de espaços. Segundo o apresentador, ele procurava sons geralmente

³⁸¹ Cook, Nicholas. *Music. op. cit.* p. 4-5.

³⁸² Cf. Cook, Nicholas. *Music. op. cit.* pp. 1-18.

³⁸³ Em 1983, o programa passou a ser transmitido nacionalmente pela rede de satélites do sistema público de rádio. Em 1985 o programa já era transmitido por mais de 200 estações de rádio – de Miami ao Alasca. Em 1984, foi aberto um selo de gravação independente, que funcionou por 17 anos, lançando por volta de 150 álbuns. O selo foi vendido em 2001, quando a rádio passou a transmitir pela Internet. Cf. Hill, S. Hearts of Space. In: *Hearts of Space*. [Áudio]. Informações obtidas na introdução da página do site.

serenos, consoantes e etéreos, com notas espaçadas, sem contrastes rítmicos e dinâmicos convencionais e capazes de criar imagens sonoras expansivas com sutis ressonâncias psicológicas³⁸⁴. Assim Hall formou seu público e músicos começaram a criar no estilo, para esse público.

Tentando unir a ideia de espaço interno, psicológico, à ideia de espaço sideral, a *space music* constrói uma alteridade musical abstrata. No espectro dos estilos musicais em circulação na cultura estadunidense dos anos 1980, ela era imediatamente compreensível, para aqueles que faziam parte desse contexto, como música do espaço. Ela constrói uma alteridade que se poderia chamar *desterrada*, a ideiação de uma alteridade abstrata. O termo desterramento, neologismo proveniente do verbo desterrar, está aqui sendo usado em sentido derivado do verbo, com base em sua acepção de sair de sua terra natal ou de domicílio; exilar(-se), expatriar(-se), em especial no sentido de expatriar e de distanciar da pátria³⁸⁵. No sentido derivado especialmente pretendido nesta análise, refere-se a uma construção, seja musical, ideativa ou figurativa, que remetem a uma pátria culturalmente imaginada (os signos com os quais uma cultura formula uma identidade terrena) para referências relativamente mais abstratas de alteridade, culturalmente construída como “outra” sem a associação a marcas de alteridades conhecidas, terrenas, formulando, por essa via, uma espécie de alteridade extraterrena. O historiador da música, Joseph Lanza, dá, na seguinte passagem, uma boa ideia do *pot-pourri* constitutivo do imaginário que se ligava às elaborações da *space music*.

Com o seu estilo lento, diáfano, melancólico, e muitas vezes monótono, a *space music* baseia-se em texturas musicais que (...) evocam imagens vagas de régias paisagens talvez encontradas em vidas passadas ou os tons de uma convergência harmônica entre a Terra e outros corpos celestes. (...) A *space music* é notável por sua *capacidade de confundir o nosso sentido de tempo e lugar*. Suas agitações volúveis criam aberturas entre mundos: o espaço interior e exterior; ritmos ancestrais e eletrônicos ultracivilizados, o relógio na parede e o tempo alucinatório do ‘psiconauta’ que flutua para dentro e para fora da vigília. (...) Ao ouvir Constance Demby, Vollenweider Andreas, Burmer Richard ou Yanni não podemos deixar de suspeitar que as suas inspirações de ‘sonhos meio-formados’ estejam sujeitas pela sua natureza à intrusão alienígena. A mística de comunhão com uma Gaia maior está normalmente incluída como parte da embalagem da *space music*³⁸⁶.

Compreende-se, assim, que a primeira sequência melódica de Nova Geração, composta por quatro notas, herdada da primeira série, é *espacializada* por meio de um aumento da sustentação e da reverberação das mesmas notas, o que na década de 1980 remetia

³⁸⁴ Cf. Hill, S. Hearts of Space. *op. cit.* [Áudio]. Informações obtidas na introdução da página do site.

³⁸⁵ Cf. Instituto Antônio Houaiss. *Houaiss Dicionário Eletrônico. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

³⁸⁶ Lanza, J. *Elevator Music: a Surreal History of Music, Easy-Listening, and Other Moodsongs*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. pp. 184-185. (grifos meus).

culturalmente à ideia de música do espaço. Ela constrói, assim, uma alteridade *desterrada*, ou extraterrena para efeitos da vinculação desse tipo de música com um discurso sobre música e espaço, como mostrou a descrição de Jozeph Lanza, bem como o discurso de Stephen Hill. A circulação desse discurso na cultura estadunidense ao longo dos anos 1980 fazia com que essa musicalidade trouxesse consigo essas articulações valorativas.

O efeito de *desterramento* da vinheta de Nova Geração fica ainda mais evidente ao se atentar para a sequência melódica “c”, da vinheta da primeira série, a mais longa e característica³⁸⁷ da série original composta por Alexander Courage, e que foi abolida na nova vinheta de Jerry Goldsmith. Essa sequência é também tema de encerramento da primeira série, mas ali ela está acrescida de uma percussão que remete a ritmos afro-latinos³⁸⁸. A alteridade construída pela percussão na primeira série articulava a alteridade imaginária extraterrena a um ritmo existente que remete a um “outro” imaginado na chave do afro-latino. Esse ritmo, que provavelmente remetia ao *mambo*, estava bastante em voga nos EUA na década de 1960. Segundo Ed Morales, o mambo foi constituído nos EUA e países do Caribe e Cuba a partir dos anos 1930. Ligado a migrações de populações de vários países latino-americanos, que formaram parte da audiência que trouxe músicos latinos aos EUA e recebendo influências musicais de vários ritmos afro-latinos dos seus países de origem, mas também de ritmos ligados aos afrodescendentes estadunidenses, como o *jazz*, e popularizando-se nos EUA. Assim, Morales considera que o *mambo* poderia ser tecnicamente considerado como música estadunidense, bem como caribenha e cubana, não fosse a insistência de puristas estadunidenses em considera-lo estrangeiro, bem como de puristas cubanos em clamá-lo como um ritmo puramente cubano³⁸⁹. Esse tema é excluído na vinheta de Nova Geração, sendo substituído por uma nova sequência de fanfarra entremeada por uma melodia de violinos e harpas.

³⁸⁷ No filme Quanto Mais Idiota Melhor (Wayne's World, EUA, 1992) o personagem Garth assovia exatamente essa sequência. O fato ilustra dois pontos. O primeiro é que não é preciso conhecer nem um pouco de teoria musical para reconhecer uma sequência: isso faz parte de nossa educação cultural e a isso se deve o fato de que a sequência melódica pode ser recortada, colocada em outro contexto e ainda assim é reconhecida enquanto mantém sua relação de conjunto, sua *Gestalt*. O segundo ponto é que o reconhecimento da sequência característica da primeira série entra na construção do personagem Garth como esquisito, posto que a primeira série é ligada a um dos estereótipos do chamado “*nerd*”, o estereótipo de “*trekkie*”, alcunha com a qual a mídia estigmatizou as pessoas que participavam de convenções *Star Trek* na década de 1970. Segundo Jenkins e Tulloch, a estereotipia “*trekkie*” tipificava os fãs como pessoas fanáticas que viveriam no universo Jornada nas Estrelas, ou como pessoas infantilizadas que não teriam vida própria. Cf. Jenkins, H. e Tulloch, J. Beyond the Star Trek phenomenon. *op. cit.* pp. 4-20.

³⁸⁸ Cf. Courage, A. Sequência musical de encerramento da primeira série. In: *Trek Core*. [Áudio].

³⁸⁹ Cf. Morales, E. *The Latin Beat: the rhythms and roots of latin music from bossa nova to salsa and beyond*. Cambridge: Da Capo Press. 2003. pp. xi-xxviii e pp. 33-53.

Na medida em que o tema espacial se desenvolve musicalmente, a sequência de imagens mostra uma animação do sistema solar feita para ter uma aparência pretensamente “objetiva”, no sentido de ter cientificidade, ao se basear em um tipo de ilustração de corpos espaciais chamada *artist's concept*. A autoridade dispensada a imagens como as *artist's concept* advém do amplo uso destas por revistas de divulgação científica, livros didáticos e documentários de divulgação científica³⁹⁰. A sequência apresenta imagens do espaço sideral como se fossem resultantes do registro de uma câmera que se distanciasse da Terra ou, em outra perspectiva, posicionando o espectador como se este olhasse a cena de um lugar que o carrega para longe do planeta. Essa é a primeira construção ideativa da nave como o lugar da viagem e da aventura que se seguirá. Ela posiciona o olhar, propondo-o como o ponto de vista do espectador. O ponto de vista construído se situa dentro da nave, mesmo antes da imagem dela surgir na tela, já que, além das bordas do aparelho de televisão, não há nada que emoldure a imagem do espaço para indicar um lugar de onde se olha essa vista. A bordo desse lugar, o ponto de vista construído pela imagem viaja para fora do sistema solar passando pelos planetas, traçando o percurso da espaçonave.

A animação dá a entender que a nave passa perto de cada um desses planetas. Ao passar pelo segundo planeta que aparece nesse distanciamento do planeta Terra, e que seria, portanto, Júpiter, a animação não mostra seu anel, descoberto em 1979³⁹¹. Isso demonstra uma opção por referenciar o senso comum em detrimento da descoberta científica em uma imagem feita quase uma década depois da descoberta³⁹². Segundo Muniz Sodré, todo texto de ficção científica apoia-se em falsas calções científicas³⁹³. Aqui, algo semelhante acontece no terreno das imagens de vulgarização científica, que, uma vez construída serve de padrão a ser emulado em outras imagens. Segundo Ernst Gombrich, é comum às artes

³⁹⁰ Esse tipo de imagem pode ser encontrado em diversos lugares, tais como revistas de divulgação científica e no site da NASA. Para um exemplo de imagem do tipo, vide Squeezing and Stretching Titan tirada do site da NASA. Cf. Squeezing and Stretching Titan. (Author's Concept). In: NASA. [arquivo digital, sem paginação]. Do ponto de vista dos educadores, há a discussão sobre como lidar com o uso de tais imagens, como no vídeo educativo How Far Away is the Moon? (The Scale of the Universe) (título original). Austrália, 2013, 1:50 min. Realizado por Muller, D. [arquivo em vídeo]. A proposta do vídeo: “Se a Terra fosse do tamanho de uma bola de basquete e a lua de uma bola de tênis, o quão longe elas estariam? Diagramas fora de escala nos fazem pensar que elas estão mais perto do que realmente estão”. No vídeo, Muller entrevista universitários no campus da Universidade de Sydney (de acordo com comunicação pessoal em 08/03/2013), todos entrevistados erram a escala.

³⁹¹ Cf. Smith, Barham A. *et al.* The Jupiter system through the eyes of Voyager 1. *Science*, vol. 204, June 1, 1979, p. 951-957, 960-972.

³⁹² Sobre a descoberta do anel de Júpiter: Cf. Smith, B. A. *et al.* The Jupiter system through the eyes of Voyager 1. In: *Science*, vol. 204, June 1, 1979, p. 951-957, 960-972.

³⁹³ Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo*. op. cit. pp. 36-38.

plásticas que, ao longo de sua história, elas conformem seu próprio vocabulário, seu *poutpourri* icônico, a partir do qual se produz novas imagens. Assim, a arte não “copia” a natureza, mas nasce da própria arte³⁹⁴.

Após ultrapassar um planeta, supostamente reconhecido pelos anéis como Saturno, a tela se mostra escura e repleta de pontos luminosos, como a indicar que já se está para além do sistema solar. A nave surge ao longe e, aproximando-se, dá-se, enfim, ao olhar do espectador. Ouve-se a voz de um narrador dizer a (re)conhecida frase de introdução que enuncia a missão da nave completando o percurso espaço-nave-missão da sequência de vinheta.

Espaço, a fronteira final. Estas são as viagens da nave estelar Enterprise. Em sua missão contínua de explorar novos mundos, em busca de novas [formas de] vida e novas civilizações, audaciosamente indo onde ninguém jamais foi³⁹⁵.

Em um flash de luz, a nave salta no espaço, enquanto surge o título em letras estilizadas. A música passa a uma fanfarra executada por um conjunto de metais, cujo timbre e composição remetem a cerimoniais de Estado³⁹⁶. Em termos musicais, tem-se então a passagem das referências espaciais mais diáfanas construídas com referência na *space music* para temas mais antigos, as fanfarras, com referência a cerimoniais de pompa militares acompanhados pelo som mais leve e fluído dos violinos, cujo andamento ligeiro imprime um tom vivaz construindo, sonoramente, a missão heroica em tom otimista. A fanfarra é acompanhada de vários saltos da nave no espaço estelar. Este é ressignificado por meio dessas novas articulações de sentido, passando de um espaço distante, vazio e misterioso para o espaço que se configura como o teatro dos eventos militares heroicos levados a cabo pela nave. A aventura penetra a anonimidade desterrada desse espaço preenchendo-o de novos significados.

³⁹⁴ Gombrich, E.H. *Art and Illusion. op. cit.* pp. 20-71.

³⁹⁵ A frase gravada na voz de William Shatner na primeira série tinha duas diferenças que aparecem sublinhadas a seguir: “Espaço, a fronteira final. Estas são as viagens da nave estelar Enterprise. Em sua missão de cinco anos em busca de novas [formas de] vida e novas civilizações, audaciosamente indo onde nenhum homem jamais foi”. A primeira é explicável pelo fato da série ter sido originalmente planejada para durar cinco anos, embora tenha durado três. Já a substituição de “homem” por “ninguém” pode implicar duas interpretações: a nova frase seria mais igualitária em termos de gênero ou que o termo “ninguém” incluiria os extraterrestres indicando que a comunidade imaginada iria mais longe do que qualquer *outra*.

³⁹⁶ Há vários exemplos de cerimoniais de pompa militar da realeza britânica com forte uso de metais, tais como o arranjo de fanfarra do hino nacional composto por Gordon Jacob. Os metais também são bastante usados individualmente em toques militares, de composição mais simples.

II.2 Primeiro episódio: Encounter at Farpoint

O primeiro plano³⁹⁷ apresenta uma simulação do espaço sideral. Na tela escura, uma parcela dos pontos luminosos permanece estática formando um plano de referência para os outros que se movem em velocidades variadas em direção ao centro da tela. Esse movimento em direção a um ponto de fuga emula uma perspectiva pictórica criando a impressão de movimento através do espaço. A imagem sugere que as estrelas se aproximam do ponto de vista da câmera, ou do espectador. Novamente este espaço em movimento é habitado por sons. Um som, cujo timbre remete a metalofones e sinos de ventos, mistura-se ao som de flautas seguido por metais que ecoam a melodia tema da vinheta.

A nave ao longe, aproximando-se em uma descida suave, coloca-se frontalmente à tela e navega lentamente como se estivesse passando, no contraplano, por debaixo da tela, mostrando sua parte de cima como um extenso piso suspenso no espaço. De acordo com Sontag, o design dos objetos e dos ambientes tem especial importância nos filmes de ficção científica.

Coisas, objetos, máquinas desempenham um papel importante nesses filmes. Uma maior gama de valores éticos está consubstanciada na decoração desses filmes do que nas pessoas. Coisas, em vez de seres humanos indefesos, são o *locus* de valores porque nós os experimentamos, ao invés de pessoas, como as fontes de poder. De acordo com filmes de ficção científica, o homem está nu sem seus artefatos³⁹⁸.

A apresentação da nave antes de qualquer personagem a traz para o primeiro plano. A nave é o meio e o lugar da aventura de Nova Geração, emblema do poder tecnológico e da micro-ordem social que se conforma em seu interior. A imagem da nave dissolve-se no perfil sombrio de um homem à contraluz emoldurado pelo contorno bem iluminado de uma passagem. Seu contorno arredondado, assim como o design externo da nave, remete a um estilo futurista no design.

O encontro com o personagem à contraluz se dá com uma expectativa crescente construída pela antecipação criada antes de sua chegada, bem como pela forma que sua

³⁹⁷ Segundo Xavier, “O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem”. Para o autor, “o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado” devido ao posicionamento da câmera. Cf. Xavier, I. A Decupagem Clássica. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 27. Apesar da imagem se tratar de uma animação, e não do resultado da captação de uma câmera, faz-se a opção de manter a nomenclatura, posto que a animação desta primeira sequência, assim como todas as animações que figuram o espaço na série, são feitas para serem tomados, ao menos diegeticamente, como se fossem imagens de câmera.

³⁹⁸ Sontag, Susan. *The Imagination of Disaster*. In: Sontag, S. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 2001. p. 216.

apresentação é montada. Já antecipado pela sua voz sobreposta à sequência de vinheta da série³⁹⁹ e pela apresentação da sua enorme nave, o personagem agora se aproxima da câmera dando a ver seu rosto de homem calvo, grisalho e de complexão pensativa. Em voz *over*, ele faz um relatório de bordo. A apresentação desse personagem é construída como uma revelação, que é audiovisualmente coreografada nos elementos: aproximação de câmera, luminosidade, música e voz *over*. Ele se apresenta nas sombras, distante da câmera. Essa se movimenta em sua direção, enquanto o ator, dando alguns passos à frente, faz com que o encontro da câmera em *close* no seu rosto ocorra sob um fecho de luz que penetra o ambiente⁴⁰⁰. O som de violinos e sinos traz um ápice musical a essa cena criando a atmosfera de deslumbre no momento do *close* quanto há a identificação da voz *over* com o rosto em *close*, e entre ambos com o personagem do capitão.

A convergência desses elementos nesse encontro entre o capitão e o espectador é imediatamente seguida da anunciação, em voz *over*, da aventura que está por vir.

Nosso destino é o planeta Deneb IV, e para além dele está a grande e inexplorada vastidão da galáxia. Tenho ordens de examinar Farpoint, uma base estelar construída ali pelos habitantes daquele mundo. Enquanto isso, eu estou me familiarizando com meu novo posto de comando, nesta nave de classe galáctica, a USS Enterprise.

A câmera acompanha o capitão enquanto ele atravessa uma seção da nave, um espaço contendo uma peça central de aparência robusta visualmente montada sobre algumas referências que a identificam como sendo o seu sistema de propulsão.

Segundo Ernst Gombrich, é comum às artes plásticas que, ao longo de sua história, elas conformem seu próprio vocabulário, seu *poutpourri* icônico, a partir do qual se produz novas imagens. Assim, a arte não “copia” a natureza, mas nasce da própria arte⁴⁰¹.

O artista, não menos que o escritor, precisa de um vocabulário (...) a expressão ‘linguagem da arte’ é mais do que uma metáfora frouxa, e que mesmo para descrever o mundo visível em imagens precisamos de um sistema desenvolvido de *schemata*⁴⁰².

Grandes tubulações saem pelas paredes, chegando a essa peça central de aparência metálica e que remete a tecnologias de produção de energia. O motor de propulsão ficcional é montado tendo como referências as turbinas, chaleiras, motores que todos nós já vimos;

³⁹⁹ Antecipado também, no caso daqueles que eram fãs ou conheciam a primeira série, pela expectativa de que um novo capitão ocupasse o lugar de prestígio do capitão Kirk, personagem de William Shatner na primeira série.

⁴⁰⁰ Esse fecho de luz não tem outra razão de ser que não a montagem visual dessa revelação, pois, estando a nave em pleno espaço, não haveria razão de existir um fecho de luz que, como a luz do sol penetrando a janela, incidisse obliquamente no recinto.

⁴⁰¹ Gombrich, E.H. *Art and Illusion. op. cit.* pp. 20-71.

⁴⁰² Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion. op. cit.* p. 71.

referências compartilhadas que tornam possível o reconhecimento deste motor ficcional. Mas a experiência pela qual conhecemos e reconhecemos essas máquinas não é diretamente vivenciada. Grande parte da humanidade jamais esteve perto destes objetos: o que em geral cada um de nós conhece são suas imagens. Elas estão em filmes, revistas, almanaques, nos livros de engenharia, nas enciclopédias, em revistas de divulgação científica desde o início do século passado. São imagens às quais se tem acesso, antes mesmo da popularização da fotografia, fornecendo subsídios imagéticos primários para a ficção: detalhes visuais, como o bojo, a tubulação, a plataforma, a cor e textura metálica e até mesmo a portinhola que aparece no centro da peça. Juntos esses detalhes visuais articulam a ideia de motor de propulsão.

A mediação entre o ser humano hodierno e aquilo que ele entende ser sua realidade é fortemente influenciado por imagens. Como indica Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica tornou possíveis encontros antes irrealizáveis, trazendo de longe a catedral ou a montanha distante para instalá-la em nosso quarto⁴⁰³, assim, muito do “real” por nós conhecido é um “real” com o qual já se entra em contato através de mediações das imagens. Assim, “o modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”⁴⁰⁴. A transformação de nossas formas de percepção acompanha lado a lado a transformação da nossa existência. O motor ficcional que se apoia em outras imagens para se estabelecer como motor é apenas um exemplo do poder que tem um acúmulo de imagens na vida dos indivíduos, pois o motor ficcional se baseia em características de motores “reais” trazidos a nós na maioria dos casos pela mediação de imagens.

⁴⁰³ Cf. Benjamin, W. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *op. cit.* p. 168.

⁴⁰⁴ Cf. Benjamin, W. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. *op. cit.* p. 169.

figura 3

figura 4

figura 5

figura 6

O capitão caminha por uma plataforma que se situa em volta dessa peça central que lembra uma caldeira de trem. Ela não chega a ser tão grande, mas a forma de filmar causa essa sensação devido à combinação entre um movimento de câmera emulando uma tomada panorâmica. O plano começa em *plongé* com a câmera fixa bem próxima à caldeira enquanto o capitão se aproxima. Como resultado, ela ocupa boa porção do lado direito da tela enquanto, do lado esquerdo, vê-se o capitão pequeno ao longe. O contraste entre o tamanho do capitão e do motor faz este parecer maior. A câmera realiza um movimento descendente, para em seguida girar acompanhando o capitão que passa na frente da peça, para depois ficar novamente fixa e, desta vez, a imagem da caldeira ocupa boa parte do lado esquerdo da tela. O resultado é que, sem aparecer por inteira, ela ocupa boa parte da tela por quase todo o tempo dando a impressão de ser grande o bastante para transbordar o espaço da tela.

Esse plano demonstra uma relativa sofisticação no que se refere ao posicionamento e movimento de câmera que não é comum na série. Segundo Pearson, comparado às produções cinematográficas, que têm períodos mais longos de ensaio e preparação dos arranjos de câmeras, na televisão a produção rápida de episódios normalmente não deixa tempo para nada mais do que uma rápida revisão para estabelecer movimentos relativos dos

atores, o cenário e as câmeras. No cinema, arranjos sequenciais de câmeras filmam a ação de longa, média e curta distância e em diferentes ângulos, enquanto produções para a televisão têm tipicamente, segundo a autora, três ou mais câmeras filmando simultaneamente⁴⁰⁵. Em Nova Geração, são tipicamente duas as câmeras que filmam simultaneamente a ação em enquadramentos bastante padronizados na série⁴⁰⁶, como será demonstrado mais adiante.

O cuidado tomado neste plano para mostrar o motor da nave de forma a enfatizá-lo não se deve a um acaso: está-se apresentando o coração da nave, a peça tecnológica que é o seu centro de energia e potência, e uma das principais noções com as quais a ideia dessa comunidade se articula. Faz parte da construção dessa propulsão futurística a articulação entre as ideias de luz e energia. A luz que emana dessa caldeira completa seu aspecto de energia limpa do futuro, ao mesmo tempo em que transforma a energia invisível em um elemento visual para ser trabalhado nas imagens, estabelecendo uma equação entre luz, energia e poder.

Acompanhando o capitão, as imagens conduzem do centro motor da nave para seu centro de comando. Um giro panorâmico da câmera apresenta a ponte de comando. Ela segue o capitão, que percorre esse espaço que é o centro nervoso, o cérebro, da Enterprise. Do início do episódio até este momento, as imagens fizeram um percurso de apresentação externa da nave, onde chama a atenção seu tamanho e design, a apresentação do capitão, um dos personagens centrais, no comando da nave e da equipe, único personagem cujos pensamentos conduzem a narração e cujos movimentos conduzem a apresentação do interior da nave e seus tripulantes. Acompanhado pela câmera que o segue e cujos pensamentos são dados ao público – ele se comporta como a consciência desse coletivo.

O interior da nave tem um aspecto que dialoga com convenções estéticas do futurismo televisivo e cinemático, especialmente com respeito ao esquema de cores. Seu aveludado em tons de bege parece contrariar tanto os tons frios, normalmente tons acinzentados metálicos, ou os brancos ofuscantes associados aos interiores de naves espaciais, assim como os coloridos gritantes das séries de televisão e no cinema.

⁴⁰⁵ Cf. Pearson, R. E. Acting. In: Simpson, P. e Pearson, R. E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001. pp. 2-8.

⁴⁰⁶ Segundo Bagkstein, O diretor Rob Bowman teria comentado que, enquanto trabalhava em Nova Geração, ele geralmente tinha que trabalhar de forma rápida e qualquer tentativa de desenvolver arranjos de câmeras mais complicados era desencorajada. Cf. Bagkstein, K. Authorship, Television. *op. cit.* pp. 47-48. A análise dos planos e enquadramentos típicos em Nova Geração será abordada no próximo capítulo.

Cores portam mensagens. Situam-se diferentemente, os autores, quanto à questão de se tais mensagens são intrínsecas e universais, pertencentes à natureza própria das cores ou da percepção humana destas, ou se, por outro lado, a mensagem que se liga às cores é completamente livre de qualquer gramática, dependendo apenas da liberdade de associações que cada artista cria, ou ainda, se uma certa gramática das cores existe e, como qualquer linguagem, encontra-se em constante mudança.

Para Wassily Kandinsky as cores exerceriam uma influência direta sobre a alma que não seria possível de ser explicada a partir de associações feitas ao longo do aprendizado com os objetos do mundo. Haveria, para o autor, uma base estável entre causa e efeito, entre cor e sensação despertada, que ele denomina o princípio da necessidade interior⁴⁰⁷, de forma que “a cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas”⁴⁰⁸. Assim, cada cor é entendida como tendo uma natureza intrínseca.

Contrariamente ao posicionamento de Kandinsky, Sergei Eisenstein afirma que não chega a lugar nenhum a tentativa de “divorciar todos os elementos do conteúdo (...), deixando apenas os elementos extremamente formais, que, na obra criativa normal desempenham apenas um papel parcial”⁴⁰⁹. Para Eisenstein a obra é uma composição que deve ser analisada no conjunto de relações que ela constrói. Seria, portanto, errônea a tentativa de isolamento de elementos simples como a cor, atribuindo a esta “significados tão independentes e autossuficientes, abstraindo a cor do fenômeno concreto que foi a única fonte do conjunto resultante de conceitos e associações”⁴¹⁰.

Procurando demonstrar que os significados associados às cores variam de época em época, estando associados a contexto simbólicos e tendo um desenvolvimento histórico em que seus significados mudam ou sofrendo adições de novos significados, Eisenstein toma como exemplo a cor amarela. Ele aponta que desde a antiguidade grega os significados mitológicos ligados à cor são ambivalentes, associando-se à união espiritual, ao amor e à concórdia e, por oposição, ao adultério e à discórdia. Com o advento do cristianismo e a consequente rejeição de símbolos pagãos, o amarelo passa a sofrer novas associações: Judas foi pintado vestindo roupas amarelas, judeus foram obrigados a vestir amarelo. O amarelo

⁴⁰⁷ Cf. Kandinsky, Wassily. Ação da cor. In: Kandinsky, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 63-69.

⁴⁰⁸ Kandinsky, Wassily. Ação da cor. *op. cit.* p. 68.

⁴⁰⁹ Eisenstein, Sergei. Cor e significado. In: Eisenstein, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 80.

⁴¹⁰ Eisenstein, Sergei. Cor e significado. *op. cit.* p. 93.

passaria a ser entendido como a cor da traição, do ciúme e da inveja. Posteriormente, novos e velhos significados vão sendo associados, resultando no desenvolvimento de inúmeras interpretações contraditórias da cor⁴¹¹. Eisenstein conclui que “O mais interessante com relação a estes ‘significados simbólicos’ do amarelo é que, essencialmente, não foi o amarelo, como cor, que os determinou”⁴¹². Eisenstein indica que é somente no contexto que a cor pode ser interpretada.

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é nem nunca será resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra⁴¹³.

Assim, segundo o autor, é preciso entender a simbologia das cores a partir do seu funcionamento no conjunto do filme.

Mesmo dentro das limitações de um raio de cor branco e preto, no qual a maioria dos filmes ainda é produzida, um desses tons não apenas se recusa a receber um único “valor” como uma imagem absoluta, mas pode até assumir significados absolutamente contraditórios, dependendo apenas do sistema geral de imagens pelo qual se optou para o filme em particular. Será suficiente observar o papel temático desempenhado pelas cores branco e preto em *O velho e o Novo* e em *Alexander Nevsky*. No primeiro filme, o preto foi associado a tudo reacionário, criminoso e ultrapassado, enquanto o branco foi a cor que representava felicidade, vida, novas formas de administração. Em *Alexander Nevsky*, os trajes brancos do teutônico Ritter eram associados aos temas da crueldade, opressão e morte, enquanto a cor preta, ligada aos guerreiros russos, descrevia os temas positivos de heroísmo e patriotismo⁴¹⁴.

A conclusão de Eisenstein está em perfeito acordo com a teoria da percepção de Merleau-Ponty em respeito à precedência das configurações sobre seus elementos componentes. “O sentido de uma imagem depende (...) daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados”⁴¹⁵.

Seria improcedente, entretanto, saltar diretamente à conclusão de que se uma simbologia não é fixa, universal, a conclusão seria que não haveria uma gramática implícita, uma regularidade socialmente construída, na forma como o artista articula elementos simbólicos. Viu-se, com Gombrich, que a arte inventa uma linguagem plástica própria, um sistema de *schemata* necessário para a formulação de imagens⁴¹⁶. Para tentar

⁴¹¹ Cf. Eisenstein, Sergei. Cor e significado. *op. cit.* pp. 77-92.

⁴¹² Eisenstein, Sergei. Cor e significado. *op. cit.* p. 90.

⁴¹³ Eisenstein, Sergei. Cor e significado. *op. cit.* pp. 99-100.

⁴¹⁴ Eisenstein, Sergei. Cor e significado. *op. cit.* p. 100.

⁴¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. *op. cit.* p. 111.

⁴¹⁶ Cf. Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. *op. cit.* p. 71.

chegar a uma formulação do estado da arte destes esquemas na ficção científica fílmica e televisiva na época em que a série Nova Geração foi filmada, uma breve análise comparativa pode ao menos ressaltar linhas gerais com respeito aos esquemas de cores usados. Para tanto algumas obras foram selecionadas a partir do entendimento que elas são representativas da gama de variações que alcançam os esquemas de cores nas décadas que precedem a filmagem da série.

Os filmes Guerra nas Estrelas, Episódio IV: Uma Nova Esperança (1977) e 2001, Uma Odisseia no Espaço (1968) apresentam esquemas bastante díspares entre si: enquanto o primeiro se baseia no contraste entre branco preto e cinzas metálicos, o segundo está mais baseado no contraste entre cores primárias. Os dois filmes foram escolhidos como dois polos de um espectro de variação fílmica na ficção científica colorida do período, para fins de traçar uma tipologia. Já sobre os dois seriados trazidos para a análise, são poucos os seriados do período aos quais se pode ter acesso a vários episódios completos, mas espera-se que os dois escolhidos ajudem a completar a tipologia traçada com exemplos televisivos⁴¹⁷.

Fotogramas mostrando os interiores das naves de Guerra nas Estrelas: a nave branca da República (figura 7), a nave negra do Império (figura 8) e a nave cinzenta de Hans Solo (figura 9).

⁴¹⁷ Como toda tipologia, esta não pretende ser descritiva da totalidade dos filmes e séries do período, mas indicar o mais frequente, uma padronagem para o período. Ao longo da feitura desta pesquisa, outros filmes do período foram vistos e pareceram seguir os mesmos padrões aqui descritos. Mesmo seriados americanos do período observados parcialmente em curtos vídeos postados pela internet também deram impressão de serem uma variação dos mesmos esquemas de cores. Assim, entende-se que por mais que a tipologia traçada possa ser melhorada, ela não erra nos seus pontos principais.

figura 10

figura 11

figura 12

Fotogramas com predominância de uma cor primária em cada parte das naves de 2001, Uma Odisseia no Espaço, seja pela cor do cenário (figura 10) ou por iluminação constante (figura 11 e figura 12).

figura 13

figura 14

figura 15

Fotogramas do interior da Enterprise na primeira série Jornada nas Estrelas mostram ambientes multicores que são o padrão da nave (figura 13) e flashes de iluminação colorida em momentos de tensão (figura 14 e figura 15).

figura 16

figura 17

figura 18

A série de TV Battlestar Galactica onde o ambiente acinzentado (figura 16) recebe flashes de luz colorida, principalmente em momentos dramáticos (figura 17), mas também recebem iluminação colorida constante para ambientação (figura 18).

figura 19

figura 20

figura 21

Fotogramas do interior da Enterprise na série Nova Geração: tons pastéis sempre sob iluminação levemente rosada ou amarelada, que em momentos de perigo (figura 19 e figura 20) não divergem dos momentos tranquilos (figura 21).

Nota-se que em Guerra nas Estrelas há um distinto contraste entre a nave branca ofuscante da República (figura 7) e a nave negra sombria do Império (figura 8). A nave de Hans Solo (figura 9) tem um padrão acinzentado metálico com a participação de alguns tons terra. Nas naves de 2001, Uma Odisseia no Espaço, cada ambiente tem, em geral, uma

cor (figura 10). Já se pode notar que o esquema de cores de ambos os filmes envolve não só a cor dos cenários como sua iluminação. Em *Guerra nas Estrelas*, a iluminação é complementar às cores, acompanhando estas no esquema de cores apenas para acentuá-lo: iluminando o ambiente branco da nave da República, escurecendo o ambiente negro da nave do Império, e trazendo a nave de Hans Solo para uma zona de penumbra. Em contraposição, em 2001, *Uma Odisseia no Espaço*, alguns ambientes (como na figura 10) são mais definidos pela cor do cenário, enquanto outros ambientes (figura 11 e figura 12) têm sua cor prioritariamente definida pela cor da iluminação. Importa notar que ao longo do filme, a iluminação vermelha (figura 12) vai sendo associada ao personagem do computador HAL 9000, passando a funcionar como uma sinalização de tensão à medida que HAL passa a apresentar riscos à vida dos tripulantes⁴¹⁸.

Esse uso intenso de cores primárias aproxima 2001, *Uma Odisseia no Espaço* das séries de televisão (figura 13 à figura 18), mas algumas distinções podem ser feitas. Uma delas está na presença dos ambientes multicoloridos, como na primeira série *Jornada nas Estrelas* (figura 13), que é a coloração padrão da nave. Já na série de TV *Battlestar Galactica* (1978) a nave segue um padrão acinzentado metálico (figura 16), mas também ocorre a iluminação colorida de ambientação (figura 18) como em 2001, *Uma Odisseia no Espaço*, mas em poucos locais da nave. O que parece ser mais marca registrada de séries de televisão e que não ocorre nos filmes é o uso de flashes de iluminação colorida em momentos de tensão em que a nave está sendo atacada (figura 14 e figura 15 mostram esses momentos em *Jornada nas Estrelas* e figura 17 em *Battlestar Galactica*).

Em contraste com essas convenções estéticas do futurismo televisivo e cinemático, o interior da Enterprise na série *Nova Geração* traz tons aveludados pastéis bege-rosados sempre sob iluminação levemente rosada ou amarelada, distanciando-se tanto das colorações nas escalas do branco, preto e cinza quanto dos coloridos baseados em cores primárias saturadas. Em entrevista, Herman Zimmerman, o desenhista de produção de *Nova Geração*, comenta sobre a crítica feita por fãs sobre o aspecto do interior da nave

⁴¹⁸ Seguindo Eisenstein, Block comenta que apesar de alguns componentes visuais, como cores, terem características emocionais estereotipicamente associadas a eles, a maioria desses estereótipos visuais podem ser estabelecidos pelos próprios filmes. É um estereótipo visual a ideia de que o vermelho signifique perigo, por exemplo. Entretanto, verde ou azul também podem ser associados a perigo, dependendo de, para isso, que o próprio filme estabeleça esse código. “Se cada assassinato em uma história ocorre em luz azul, o público vai esperar um assassinato quando a luz azul que lhes é apresentada. Este é o conceito usado no assassinato de Sidney Lumet no *Expresso do Oriente* (1974). Uma vez que a associação entre cor azul e seu significado no filme sejam estabelecidos, o público compreende e reage de acordo”. Cf. Block, B. *The Visual Story. op. cit.* p. 4.

Enterprise, que segundo Zimmermann, “disseram que ela parecia um hotel Hyatt Regency. Para mim isso estava bom. Gene [Roddenberry] queria cores claras, ele queria espaço, ele queria uma sensação confortável e caseira. Ele não queria que ela fosse como um submarino”⁴¹⁹.

O interior limpo, claro e espaçoso da Enterprise em Nova Geração sugere que o futuro pensado nessa série é confortável e sob controle. Em comparação com os filmes e séries acima (principalmente em relação a estas últimas), em que a iluminação colorida jogada forte sobre o ambiente, mais do que as próprias cores dos mesmos, parece funcionar como uma gramática própria, um recurso dramático que sinaliza momentos de perigo e graves crises, na Enterprise de Nova Geração não ocorre esse uso da iluminação colorida dramática: tanto em momentos de perigo (figura 19 e figura 20) como nos momentos tranquilos (figura 21) os mesmos tons pastéis bege-rosados permanecem. Em momentos de crise tem-se a impressão de que tudo está sob controle. Isso é enfatizado pela forma como os oficiais se movem: técnica e disciplinadamente sem a mínima indicação gestual ou facial de aflição. Assim, Nova Geração difere da série antiga e de outras séries que a precederam, como a Battlestar Galáctica, pois nestas a câmera tremia e os atores, fazendo caretas, se sacudiam, segurando nos consoles e nas cadeiras, ou jogando-se para algum lado simulavam terem sido lançados longe devido a um choque recebido pela nave.

Acompanhamos o capitão, em seu percurso no interior da nave Enterprise, que passa por personagens, todos uniformizados. Os uniformes têm características que valem a pena uma observação mais detalhada. Sites de fãs comentam que em Nova Geração as cores vermelha, amarela e azul dos uniformes correspondem a áreas de especialização funcional, como operações, tática e funções científicas, respectivamente⁴²⁰. Ao longo de cada série é realmente possível notar certa coerência no uso destas cores. Esse uso de cores é herdado da primeira série, apesar de haver pouca coerência entre as duas séries quanto às cores

⁴¹⁹ Vary, Adam B. “Star Trek: TNG”. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁴²⁰ A página de fãs Memory Alpha tem todo um histórico detalhado, elaborado pelos fãs, a respeito do remodelamento de uniformes pela Federação, contando com datas estelares de quando o remodelamento entrou em vigor e diversos outros detalhes de continuidade que são próprios à atividade de grilagem textual discutida por Jenkins e Tulloch. Cf. Memory Alpha. Starfleet uniform (2350s-2370s). In: *Memory Alpha* [texto digital sem data ou paginação]. e Cf. Jenkins, H. e Tulloch, J. Textual Poachers. *op. cit.* p. 40 (vide página 96 desta dissertação). Esses textos de fãs lembra um pouco o grau de detalhamento e forma de exposição das páginas do exército sobre os uniformes estadunidenses que também especifica as diferenças, classifica os tipos de uniforme e fornece a data de quando eles entraram em uso. Cf. US Army Quartermaster Foundation. Army Clothing History. In: *US Army Quartermaster Foundation*. [Texto digital sem data ou paginação].

usadas, como é possível notar abaixo pelos personagens dos capitães da primeira série e de Nova Geração, bem como pela figura das oficiais de comunicação de ambas as séries.

figura 22

Na primeira série Jornada nas Estrelas, o capitão veste uniforme amarelo, o médico aparece de azul e a oficial de comunicações aparece de vermelho.

figura 23

Em Nova Geração, o capitão veste vermelho, os oficiais de segurança aparecem em amarelo e a oficial de comunicações veste azul.

A respeito da literatura de ficção científica e das ficções utópicas, Darko Suvin aponta que ambas funcionariam por referência explícita ou implícita ao ambiente empírico do autor e dos leitores, pois sem essa referência os leitores não teriam base de comparação e não seriam capazes de entender o universo ficcional alternativo. Ao contrário do que ele chama de ficções “naturalistas”, que se esforçariam por tentar reproduzir fielmente texturas empíricas, superfícies e relações confirmadas pelos nossos sentidos e pelo senso comum, as chamadas “ficções de estranhamento”, esforçar-se-iam em produzir um deslocamento que gerasse um estranhamento daquilo que é familiar. Segundo o autor, a função desse estranhamento é fornecer um espelho distorcido que produza distanciamento e sobressalto onde normalmente há familiaridade e aceitação⁴²¹.

Trabalhando principalmente com música, mas também com a ambientação futurista na ficção científica visual, Mulliken propõe a ideia de futurização para descrever o processo pelo qual o tempo futuro é conotado pelo conteúdo e por elementos formais na ficção científica. Através desse processo, de forma bastante similar ao que é discutido por Suvin para a literatura, o ambiente futuro é criado pela intersecção entre o familiar – traços que carregam identidade histórica – e a abstração de alguns desses traços, criando uma alteridade futurizada. A presença do familiar seria importante, de acordo com o autor, para que a decodificação desses elementos seja possível pela audiência. Por meio da abstração, esses elementos familiares seriam modificados, de forma que objetos mundanos como

⁴²¹ Cf. Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Westford: Yale University Press, 1979. pp. 53-54.

roupas, veículos, armas e comida poderiam portar, assim, os signos de um tempo-espaço futurístico⁴²².

Vestimentas complexas e adornadas tornam-se um macacão sem adornos, como manifestado pelas várias reencarnações de Jornada nas Estrelas (...) a autoimagem individual, tal qual construída pela moda, é substituída pelo macacão colorido, no qual as cores definem o lugar das pessoas dentro da estrutura de poder da espaçonave⁴²³.

Mulliken, entretanto, sugere, especificamente com relação às séries Jornadas nas Estrelas, que o uso do uniforme indicaria a menor importância da vaidade e da moda, menos necessidade do uso de roupas para estruturar a identidade individual. A lógica que o autor emprega nesse julgamento específico, entretanto, é estranha aos conceitos de vestimenta militar, já que o uso de uniformes costuma ser obrigatório para os membros dessas corporações, sinalizando não só o pertencimento à corporação como a subgrupos desta, como batalhões, ou subgrupos funcionais e a posição na hierarquia da corporação militar. Mas outra aplicação do conceito de futurização no caso dos uniformes é possível. A proposta de Darko Suvin, que parece ter sido retrabalhada por Mulliken, de que a presença do familiar – de traços que carregam identidade histórica – forma a base sobre a qual funciona a abstração e codificação dos elementos futurizados é de especial relevância para análises do gênero ficcional.

Mulliken tem razão em afirmar que com respeito aos uniformes não há muita diferenciação individual, mas esta ausência das diferenças, no entanto, parece ter muito menos a ver com uma “autoimagem individual” de cada personagem, do que com questões referentes à ideia de pertencimento a uma corporação militar. Na série, ao invés da hierarquia estar marcada por diferenças mais conspícuas nos uniformes, ela quase desaparece nestes, limitando-se a pequenos pinos dourados na gola dos uniformes (figura 26) que no mais são idênticos. Essa inconspicuidade dos adereços é algo que ocorre, nas corporações militares dos EUA, nos uniformes de batalha em que as diversas e variadas insígnias, coloridas e metálicas no uniforme de serviço, que é o uniforme usado no contato civil (figura 24), são reduzidas a poucas insígnias mais relevantes bordadas em cores escuras no uniforme de batalha (figura 25)⁴²⁴. Sendo coloridos, no entanto, os uniformes padrão de Nova Geração parecem ficar, em termos estéticos, ambigualmente a meio termo entre o uniforme de serviço e o uniforme de batalha estadunidense.

⁴²² Mulliken, S. *Ambient Reverberations*. *op. cit.* pp. 88-89.

⁴²³ Mulliken, S. *Ambient Reverberations*. *op. cit.* pp. 88-89.

⁴²⁴ Informações sobre uniformes podem ser encontradas na página do exército dos EUA. Cf. Army.mil. *US Army Symbols and Insignia*. [texto digital sem data ou paginação].

figura 24

Uniforme verde de serviço do exército dos EUA traz diversas insígnias, dentre as quais a de general sobre o ombro⁴²⁵.

figura 25

Uniforme de batalha do exército dos EUA traz poucas insígnias, dentre as quais a insígnia de capitão no peito e no bone⁴²⁶.

figura 26

Uniforme de Nova Geração traz apenas a insígnia da Federação no peito e quatro pinos na gola denotam a insígnia de capitão.

Claro é que o uso de uniformes coloridos poderia ser justificado pela falta de necessidade de camuflagem no espaço. Tal justificação, não sendo encontrada nas próprias narrativas, mais se assemelharia à grilagem textual típica dos fãs, no oferecimento *ad hoc* de justificativas que não se encontram propriamente no material audiovisual das séries, mas que a ele se adicionam na tentativa de justificar escolhas da narrativa por meio de alguma lógica que não se situa nas narrativas em si, como explicitam Jenkins e Tulloch⁴²⁷. Como a futurização remete aos elementos que podem ser considerados familiares à audiência (como base que possibilita a interpretação), é interessante refletir sobre o que os traços observáveis nos uniformes de Nova Geração trazem de associações com traços historicizados reconhecíveis. Em termos de associações com o familiar, o uniforme de Nossa Geração é, à primeira vista, ambíguo, por guardar semelhanças tanto com os uniformes de guerra quanto com os uniformes usados nos tratos com civis, os uniformes de paz.

Ao preservar o colorido destes últimos, afastando o elaborado uso de condecorações e insígnias demarcadoras de status militar, tem-se uma alusão a uma versão mais pedestre do

⁴²⁵ US Army. Green service uniform for officers, as worn by former Army Chief of Staff General Peter J. Schoomaker. In: *Wikipedia* [texto digital sem data ou paginação]. Os uniformes de serviço são usados para eventos públicos e visitas junto a entidades civis. O uniforme verde foi recentemente substituído pelo uniforme azul. Cf. Kamp, A. M. Jr (Major). Prestige of the Soldier. *The Quartermaster Review*. may/june 1954. [Texto digital sem paginação].

⁴²⁶ US Department of Defense. The Face of Defense. (U.S. Army Capt. Jonah Burfield). In: *US Department of Defense*. April, 07, 2014. [Texto digital sem paginação]. O uniforme usado na década de 1980 era diferente em diversos aspectos, mas não nos relevantes a esta análise. Cf. USAREUR (U.S. Army Europe). Army unveils new combat uniform, replace Battle Dress Uniform (BDU). In: *U.S. Army Europe*. [Arquivo digital sem paginação].

⁴²⁷ Cf. Jenkins, H. e Tulloch, J. *Textual Poachers*. *op. cit.* p. 40. Vide página 96.

uniforme de serviço. A alusão ao uniforme de serviço ao mesmo tempo enfatiza uma função pacífica que é a função típica desse uniforme e que vem se adicionar à aproximação com a indumentária civil pela inconspicuidade dos adereços de simbologia hierárquica. O que Mulliken pode ter percebido como uma menor demarcação de diferenças pessoais entre indivíduos pode, na verdade, ser decorrente desse relativo achatamento das marcas de status e hierarquia, da ênfase posta na função pacífica de trato civil e da consequente relativa aproximação com a indumentária civil nos uniformes militares ficcionais.

Esse mesmo direcionamento no sentido de uma aproximação com funções pacíficas e afastamento das marcas de *status* e hierarquia militar é obtido também na comparação com os uniformes de batalha dos EUA, pois eles têm insígnias em menor quantidade e mais inconspícuas, sugerindo um achatamento das marcas de status e hierarquia em comparação aos uniformes de serviço. Por mais contraintuitivo que isso possa parecer, é preciso notar que o uniforme de batalha é, também, em um sentido histórico, o uniforme mais ligado ao uso civil. Segundo A. M. Kamp, após o fim da Segunda Guerra Mundial os estoques de uniformes foram desaguados no mercado civil.

Já em 1946, poucos meses depois que milhões de veteranos voltassem do combate na Segunda Guerra Mundial para a vida civil, limpadores de rua, coletores de lixo e mendigos começaram a aparecer vestidos com peças de uniformes, do tipo que ainda se encontravam em uso por nossos soldados. (...) Porque a roupa do Exército era barata, fácil de obter, e mais resistente aos elementos climáticos, qualquer um que passasse uma grande parte do seu tempo ao ar livre fazia questão de visitar a loja de excedentes [militares] mais próxima para suas necessidades de vestuário. Caçadores, pescadores, trabalhadores da construção civil, e outras classes de trabalhadores externos assumiram o a aparência de soldados equipados para atividades operacionais⁴²⁸.

O camuflado do exército continua hoje sendo um motivo constante em roupas civis. A aproximação com o uniforme de batalha por sua simplicidade e relativa ausência de insígnias e seu afastamento do padrão de cores camuflado, fazem com que os uniformes de Nova Geração intensifiquem o afastamento das associações do uniforme com a sua função belicosa ao mesmo tempo afastando conspicuidade das marcas de status militares, o que sugere uma aproximação com o civil. De uma maneira geral, a abstração dos elementos familiares nos uniformes de Nova Geração não sugere apenas uma futurização neutra, mas uma futurização com direções específicas de um sugerido “igualitarismo” indumentário relativamente maior tanto em termos de hierarquia militar, ou seja, entre os membros da corporação ficcional, e na direção de uma menor demarcação de status frente ao civil, sugerindo uma aproximação relativa entre a noção de militar e civil.

⁴²⁸ Kamp, A. M. Jr (Major). *Prestige of the Soldier. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

Em Nova Geração, a comunidade ideal que a série constrói é uma comunidade militar. A população civil aparece tipicamente de uma forma marginal, apenas para ser tutelada pela corporação militar-política, a Federação dos Planetas, ou como a população dos planetas com os quais a Federação faz contato, como se vê neste episódio. Ao longo da série, tudo se passa como se a situação de civil não tivesse lugar próprio, como se uma posição na sociedade fosse uma posição na Federação. Não é só a construção estética do uniforme ficcional que sugere uma aproximação entre as esferas civil e militar em Nova Geração: na série anterior o personagem do capitão Kirk, como notou Keith Booker, declarava ser um soldado, não um diplomata⁴²⁹, enquanto “com uma frequência surpreendente a nave e sua tripulação acabavam se engajado em várias formas de combate – presumivelmente adicionando drama ao show, mas também servindo como um inadvertido endosso ao militarismo”⁴³⁰. Já em Nova Geração as linhas divisórias entre ocupações civis e militares parecem borradas e, na verdade, de forma bastante ambígua, a série tenta obscurecer o lado militar que se encontra implícito na organização hierárquica dessa microssociedade que habita uma nave armada até os dentes, declarando repetidamente que sua missão e suas prioridades são científicas, diplomáticas e humanitárias. Embates são ostensivamente evitados sugerindo que ao passo que o potencial bélico é minimizado é a organização militar em seus traços mais burocráticos, com suas funções bem estabelecidas, procedimentos corretos a serem seguidos, protocolos e disciplina na execução das funções, em suma, é a corporação como ideal de organização de toda uma sociedade que é sobrevalorizada pelo discurso da série. A sociedade assim organizada surge como uma sociedade harmoniosa, racionalizada e pacificada. Tais valorações aproximam o discurso de Nova Geração daquilo que Weber descreve como a atitude de uma burocracia dominante.

Esta é sempre portadora, por um lado, de um racionalismo prosaico muito extenso e, por outro, do ideal da “ordem” e tranquilidade disciplinadas, como padrão de valor absoluto. Um profundo desprezo de toda religiosidade irracional, combinado com o conhecimento de sua utilidade e os meios de domesticação, costuma caracterizar a burocracia. Assim já era na Antiguidade, entre os funcionários romanos. Assim é hoje, ainda, com a burocracia burguesa e a militar⁴³¹.

Em outras palavras, a fantasia de ordem social idealizada em Nova Geração é bastante própria de valores portados por burocratas. Ver-se-á, inclusive, que até mesmo o uso

⁴²⁹ Cf. Booker, M. Keith. The Politics of ‘Star Trek’. In: Telotte, J.P (ed.). *The Essential Science Fiction Television Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008. p. 199.

⁴³⁰ Booker, M. Keith. The Politics of ‘Star Trek’. *op. cit.* p. 200.

⁴³¹ Weber, Max. Sociologia da Religião. *op. cit.* p. 326.

instrumental das crenças do “outro” descrito por Weber como meio de domesticação se encontra presente como ideal de relacionamento tanto com o “outro” de fora como do “outro” que está sendo assimilado à Federação.

Na ponte de comando, o capitão continuará sendo o fio condutor das apresentações. Ele introduzirá, primeiramente, dois outros personagens: Data e Troi. Há aqui o encontro entre três alteridades. Uma delas, no personagem Data, o “outro” tecnológico absolutamente racional, para quem ordens são tão unidimensionais como qualquer outro comando ou *input*. Data surge como uma calculadora e enciclopédia ambulante. A segunda alteridade apresenta-se na figura de Deana Troi, um “outro” que de início parece ter algo de místico, um personagem com capacidades sensoriais, mas que ao longo da série usa essas capacidades de forma cada vez mais técnica. O capitão parece se colocar entre esses dois personagens como se estivesse no ponto de equilíbrio entre a sensibilidade e a racionalidade, como se os personagens se pusessem em lugar de partes da psique, pensada como um equilíbrio entre razão e emoção. A ideia de que o ponto de equilíbrio ótimo do ser humano é saber colocar-se entre a sensibilidade e a racionalidade já estava presente na série antiga em parte das discussões entre o capitão Kirk, Spock e McCoy. Ela remete a uma fábula bastante antiga, presente no diálogo de Fedro de Platão. A fábula do cocheiro e seus dois corcéis, em que Sócrates explica as divisões da alma. Nessa fábula, o cocheiro tenta conduzir uma carroça atrelada a dois cavalos, cujas naturezas divergentes os impele a seguir direções diferentes, o cocheiro simbolizando o intelecto, os cavalos razão e paixão. Uma interpretação é de que, apesar de ser o melhor cavalo, a razão sozinha não alcançaria nada sem a paixão, assim o intelecto precisa saber conduzir os dois cavalos⁴³². Ao contrário da série original, em que a frieza e imparcialidade da razão de Spock estavam sempre em conflito com a impulsividade passional do doutor McCoy, em Nova Geração não há absolutamente qualquer conflito entre razão e sensibilidade, entre lógica e impulsos. Aqui eles convivem em harmonia, nas figuras de Data e Troi, cooperando a serviço da nave.

A terceira alteridade presente neste primeiro diálogo na ponte de comando é o próprio personagem do capitão. Assim como o personagem Troi, o capitão Picard tem sotaque estrangeiro para ouvidos estadunidenses e sobrenome francês. Ambos os atores são ingleses. Marina Sirtis esforça-se por tornar sua fala ainda mais exótica⁴³³, para seu

⁴³² Cf. Pappas, N. Plato's Ethics and Politics. In: *Routledge Philosophy GuideBook to Plato and the Republic*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 140.

⁴³³ Nas entrevistas extras, parte do lançamento da série em DVD, Marina Sirtis diz que quando pediram para ela fazer um sotaque carregado, algo para leste europeu, ela diz ter se baseado em um amigo israelense.

personagem betazóide⁴³⁴. No caso do capitão, no entanto, gera estranhamento haver uma alteridade nessa posição antes ocupada pelo personagem Kirk, que, apesar de ser vivido por um ator de origem canadense, é frequentemente descrito como um “ícone ambulante do americanismo”⁴³⁵. A razão de esse ator inglês ocupar essa posição onde muitos pensavam dever estar um estadunidense pode se dever ao “shakespeareanismo” trazido ao personagem pelo ator, fator comentado pela crítica⁴³⁶. Pelas histórias contadas pela equipe de produção é possível contemplar o quanto houve de embate para que um inglês ocupasse a posição de capitão. Vários atores americanos testaram para o papel, e chegou-se a considerar seriamente o ator americano Stephen Macht. No entanto, parece que o que impressionou a equipe foi o estilo teatral shakespeariano de Patrick Stewart, que tivera parte de sua carreira no Royal Shakespeare Company. Stewart havia feito uma leitura dramática para uma aula em um curso da UCLA, e Robert Justman, o produtor da série, estava assistindo a essas aulas. Conta-se que houve muita resistência, inclusive dos fãs da série antiga, mas Stewart, ao que parece, acabou impressionando a todos⁴³⁷. Segundo Pearson, em grande parte, a resposta do público a um ator é condicionada por “intertextos”, entre os quais estão o conhecimento público da persona do ator e de seus papéis.

Como Richard Dyer mostrou em seu trabalho pioneiro em *Stars* (1979) e *Heavenly Bodies* (1986), os estudiosos que procuram entender as condições de recepção devem examinar as inter-relações entre o ator, o personagem que ele/ela retrata em um texto específico e a imagem de estrela do ator, que é composta de uma miríade de outros textos⁴³⁸.

Pearson cita um episódio relatado pelo próprio Patrick Stewart em que este interpretava o personagem Prospero de *A Tempestade* de Shakespeare no New York Shakespeare

Selected Crew Analysis: Casting. (título original). Estados Unidos, 2002, 16 min. Produzido por Paramount Home Video (entrevistas), de 7:51 a 8:14 min. [vídeo].

⁴³⁴ De acordo com o site de fãs Memory Alpha, os betazóides são uma civilização humanóide telepática proveniente do planeta Betazed, participante da Federação. Um uso bastante cuidadoso e pouco freqüente do site foi adotado, pois ele contém dados mais pertinentes ao estudo das elaborações dos fãs e que devem ser cuidadosamente diferenciados das elaborações do seriado propriamente dito. Fãs se engajam em dar continuidade a essa narrativa fora dos filmes e das séries, como discutido por Jenkins e Tulloch, produzindo textos que podem conter elaborações bastante diversas daquelas da própria série. Cf. Jenkins, H. e Tulloch, J. *Textual Poachers*. *op. cit.* p. 40.

⁴³⁵ Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* p. 197.

⁴³⁶ Beale, Lewis. *Star Trek: Next Generation is blend of new and old*. *The Ledger*, September 26, 1987. [Texto digital sem paginação].

⁴³⁷ Cf. Vary, A. B. “Star Trek: TNG”. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁴³⁸ Pearson, R. E. *Acting*. *op. cit.* p. 2. Também Pierre Sorlin fala sobre a importância do efeito de reconhecimento da estrela, enquanto um ator famoso, sobre a narração na identificação com o personagem protagonista, mas a reflexão sobre como papéis prévios impactam a imagem do ator trazendo qualidades pertencentes a outras narrativas é posterior à obra pioneira desse autor. Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine*. *op. cit.* pp. 143-145.

Festival de 1995. Em um dado momento, Stewart relata que teria puxado a frente do seu gibão sem pensar e daí decorreu uma explosão instantânea de riso do público, que segundo Stewart se deve a um erro seu. Segundo Pearson, o fato de Stewart achar que tinha cometido um erro que provocou a explosão de riso se deve a certa consciência do ator de que há intertextualidade entre os papéis representados por um mesmo ator. Segundo a autora, estes são quadros de intertextualidade concernentes a Patrick Stewart que vários espectadores poderiam ter trazido com eles para a encenação de *A Tempestade*. Os fãs ávidos de *Nova Geração* como os fãs menos devotados e espectadores mais casuais do programa, teriam reconhecido o hábito de Stewart de puxar a frente do seu uniforme de elastano em *Nova Geração*, interpretando esse ato do ator como um gesto picardiano⁴³⁹. Essa intertextualidade caminha em ambas as direções, pois também o ator Stewart traz consigo um quadro de intertextualidade shakespeariano para o papel do capitão.

A voz empostada do ator traz para a televisão algo mais comum aos palcos, mas, para além disso, trata-se, talvez, neste caso, mais do que uma boa atuação, de marcar uma diferença importante nesta série com respeito à primeira série. Possivelmente, mais do que a apreciação da presença de um estilo teatral na TV, é a própria forma como o shakespearianismo sugere uma ligação com um passado culturalmente grandioso que surte o efeito mais relevante. Essa interpretação é fortalecida pela presença de outro personagem (Q) trazendo a fala “shakespeariana” para a ponte de comando. Além disso, *Nova Geração* particiona a antiga figura de Kirk em dois personagens: Picard e Riker. Na posição de imediato, Riker será o aventureiro com o qual a série resolve aquilo que no fim da década de 80 não parece ser mais aceitável (já que, diferentemente da primeira série, quase não ocorre nesta série): o capitão sair de seu posto de comando para aventurar-se nas missões nos planetas. Nas palavras de Pearson,

O Capitão da *Enterprise* original, James T. Kirk (William Shatner) era um ‘modelo de masculinidade’, um americano da cabeça aos pés, que resolvia os problemas com os punhos e phasers e ia para a cama com alienígenas do sexo feminino por toda a galáxia. Jean-Luc Picard (Patrick Stewart), o capitão da *Enterprise 1701-D* em *Star Trek Nova Geração*, preferia a diplomacia à violência e atividades cerebrais às sexuais, sua inteligência e sensibilidade correspondiam à imagem de 1980 e 1990 do ‘novo homem’⁴⁴⁰.

Essa é uma diferença importante. O capitão Picard de *Nova Geração* é austero, responsável, uma figura de autoridade que comanda seu pessoal e sua nave de seu posto,

⁴³⁹ Cf. Pearson, R. E. Acting. *op cit.* pp. 2-8.

⁴⁴⁰ Pearson, R. E. The use of the media as historical evidence. In: Simpson, P. e Pearson, R. E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001. p. 305.

diferente do aventureiro Kirk que fazia tudo ele mesmo. A ênfase na cadeia de comando que perpassa diversos momentos da série é uma das muitas características que a distingue da primeira série. O personagem Picard é, no entanto, francês e não britânico. A importância dessa relação com a nacionalidade francesa se revelará em outro capítulo, “the Last Outpost”, quando Picard explica as “antigas” cores das bandeiras nacionais como algo pertencente a uma época em que os países competiam entre si e, passando a um tom nostálgico diz:

Vermelho, branco e azul para os EUA, enquanto os franceses, mais apropriadamente, usavam as mesmas cores na ordem azul, branco e vermelho⁴⁴¹.

Sua fala aproxima as duas nações no uso das cores, na nostalgia da fala de Picard e na própria escolha da comparação entre estas duas nações. Picard dá pistas de ser um personagem que remete a um relacionamento com a França que faz parte da própria mítica da nacionalidade estadunidense: uma imagem presente em símbolos como a Estátua da Liberdade⁴⁴² corroborada pelos livros de história para colegiais, como *The American Revolution: the French Allies* de Robin McKown⁴⁴³, resumida no comentário de McDonogh de que a França tem uma forte imagem nos EUA como um aliado correvolucionário histórico⁴⁴⁴.

A câmera mostra, em um ângulo enviesado⁴⁴⁵, o rosto de Picard e Troi. Ela faz uma careta e em uma entonação que parece ecoar uma sessão mediúnica, diz: “Estou sentindo [a presença de] uma mente poderosa”. Soa o sinal de alerta da nave, os tripulantes dirigem-se

⁴⁴¹ Paramount Home Video. *The Last Outpost*. TNG Season 1, DVD 2, 2002. De 07:58 a 08:13. Episódio 05 da 1ª temporada.

⁴⁴² A Estátua da Liberdade iluminando o Mundo (Liberty Enlightening the World; La Liberté Éclairant le Monde) é uma escultura neoclássica de Frédéric Auguste Bartholdi e foi um presente do povo da França para os Estados Unidos.

⁴⁴³ McKown, R. *The American Revolution: the French Allies*. New York: McGraw-Hill, 1969.

⁴⁴⁴ Cf. McDonogh, G. W. et al. French in America. In: *Encyclopedia of contemporary American culture*. New York: Routledge, 2005. p. 460. Mais do que o papel da história, concebida como coleção de fatos materiais, na formação do imaginário, o papel daquilo que vem sendo chamado mythistory (mitoistória) precisa ser considerado. Para Mali, é bastante longo o debate sobre o uso dos mitos na historiografia, remontando a Heródoto e Tucídides. O estabelecimento da chamada historiografia científica no início do século XIX teria sinalizado o triunfo de Tucídides. Nas últimas décadas, entretanto, a emergência da ‘nova história cultural’, originada da convergência entre a antropologia, psicologia e narratologia, levou a uma historiografia que considera necessário levar em conta as diversas formas de pensamento, incluindo-se os mitos de uma sociedade, para que seja possível um conhecimento mais integral das sociedades do passado. Cf. Mali, J. *Mythistory: the making of a modern historiography*. Chicago: the University of Chicago Press, 2003. pp. 1-3.

⁴⁴⁵ Essa fórmula será bastante usada – como alternativa ao *close-up* enquadrando o rosto de um só personagem – para dar continuidade espacial aos diálogos na série. São tomadas que pegam parte lateral-traseira do rosto de um personagem ao mesmo tempo em que mostram o rosto de outro em um ângulo intermediário entre frontal e lateral.

prontamente a seus postos. Um deles avisa que os instrumentos registram a presença de algo sólido. Ao som de uma fanfarra em crescendo, uma enorme grade aparece pelo visor da torre de comando, formando-se em meio ao espaço sideral. A Enterprise é obrigada a estancar seu movimento.

figura 27

figura 28⁴⁴⁶

Em um flash de luz surge o personagem Q (figura 27). Veste-se de uma forma difícil de precisar: à moda militar da era Tudor, ou talvez como no Retrato de um Homem em Roupas Militares pintado por Rembrandt (figura 28). Fala ao capitão em um inglês que não é o contemporâneo, flexionado à moda da época de Shakespeare:

Estejais notificados que vossa espécie infiltrou-se já por demais na galáxia. Estais intimados a retornardes a vosso próprio sistema solar imediatamente⁴⁴⁷.

Q refere-se a si em tratamento majestático e diz se apresentar daquela forma para ser mais bem compreendido, indicando ver seus interlocutores como seres de inteligência limitada. Q congela um tripulante, respondendo ao protesto do capitão com a afirmação de que sua ação é necessária porque os humanos não são confiáveis com armas. Q traz as indicações de ser um personagem hostil, que se pensa superior cognitiva e eticamente, além de demonstrar ter mais poder do que uma das mais poderosas naves da Federação.

Após esse primeiro embate, vemos uma sequência de planos destinada a ampliar a tensão e dar um efeito de suspense, antes do *fade-out* (o obscurecimento do plano) que interrompe o programa no ápice dessa tensão. Esse tipo de sequência, chamada de

⁴⁴⁶ Rembrandt, Harmenszoon van Rijn. *Retrato de um homem em vestimentas militares*. Óleo sobre painel; 128 x 103,8 cm. 1650. The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

⁴⁴⁷ “*Thou art notified that thy kind hath infiltrated the galaxy too far already. Thou art directed to return to thine own solar system immediately*”. Roddenberry e sua equipe verteram os pronomes e conjugações verbais segundo o inglês shakespeareano, mas a frase, no entanto, contém interessantes anacronismos que não parecem intencionais: o uso dos verbos “*notify*” e “*direct*” ocorre de uma forma e com sentidos que remetem a um uso burocrático mais recente desses termos. O uso do verbo “*infiltrate*” no sentido militar é registrado pela primeira vez somente em 1934, de acordo com o Online Etymology Dictionary, cujo uso é anacrônico. No entanto, o uso dos termos “*galaxy*” e “*solar system*” no sentido moderno, em lugar, talvez, de *reino* e *província*, são substituições cômicas que dão à situação um tom humorístico. Cf. Online Etymology Dictionary. Online Etymology Dictionary In: *Online Etymology Dictionary*. [texto digital sem data ou paginação].

gancho⁴⁴⁸, é típica da ficção televisiva, fazendo parte de uma sintaxe que o telespectador aprende a reconhecer como antecipando a interrupção comercial. Segundo Mittell, as narrativas televisivas utilizam intervalos comerciais para estruturar seus enredos, posicionando marcadores para momentos de suspense e sinalização de pausas dentro da história⁴⁴⁹. Como na sequência de vinheta, o gancho também funciona como uma zona de limiar, indicando a separação de um tomo da narrativa.

Barthes refere-se à ‘situação narrativa’ como sendo “o conjunto de fatos conhecidos pelo receptor no momento do ato sêmico e independentemente deste mesmo ato”.

Pode-se dizer que cada narrativa é dependente de uma ‘situação narrativa’, o conjunto de protocolos de acordo com os quais a narrativa é ‘consumida’ (...). A nossa sociedade faz o impossível para distanciar-se da codificação da situação narrativa: há um incontável número de dispositivos narrativos que procuram naturalizar a narrativa, fingindo torná-la o resultado de alguma circunstância natural (...). A relutância em declarar seus códigos caracteriza a sociedade burguesa e a cultura de massa que se produz a partir dela: ambos demandam sinais que não se pareçam com sinais. Mas isso é apenas, por assim dizer, um epifenômeno estrutural: por mais familiar, por mais casual que possa parecer hoje o ato de abrir um livro ou um jornal ou de ligar a televisão, nada pode impedir que esse humilde ato instale em nós, de uma vez e em sua totalidade, o código narrativo do qual vamos precisar⁴⁵⁰.

Atentando à edição das imagens e do som é possível notar a forma como o gancho é montado visualmente nesta primeira interrupção para comerciais.

⁴⁴⁸ O Dictionary of Media Studies define hook (gancho) como “o mecanismo usado para atrair a atenção do espectador e mantê-lo interessado”. Cf. Anderson, S. et al. *Dictionary of Media Studies*. Londres: A & C Black Publishers, 2006. p. 111. Para efeito de manutenção de um jargão coerente, gancho será usado, neste trabalho, apenas referindo-se ao dispositivo de ampliação de suspense usado antes da interrupção do programa para os comerciais, distinguindo-o do *cliffhanger*, um mecanismo semelhante usado para manter a tensão entre os episódios, como se verá mais a frente.

⁴⁴⁹ Cf. Mittell, J. Film and television narrative. In: Herman, D. (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 165.

⁴⁵⁰ Cf. Barthes, R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. In: *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977, p 115-117.

Um plano próximo⁴⁵¹ apresenta Q e o capitão no lado direito da tela (mostrando que eles se encontram frente a frente). Em seguida, há um zoom, e um *close* mostra o rosto de Q (figura 30), pretendendo aumentar o tom dramático da cena. O próximo plano mostra o capitão retornando um olhar de entendimento para Q. Q aparece de costas no canto esquerdo da tela, não se pode ver seu rosto, mas ouve-se sua voz dizer: “Agora, voltaí para de onde viestes” (figura 31). O plano retorna em *close* para o rosto de Q que continua sua frase: “... ou vós certamente morrereis” (figura 32). O próximo plano mostra o capitão mudo de cenho franzido (figura 33), seguido de plano frontal do outro personagem (figura 34), indicando que todos participam desse momento tenso. Finalmente, retornando para um enquadramento idêntico ao anterior, mostrando o capitão novamente de cenho franzido (figura 35) e esse sofre um *fade-out* (figura 36). Os ângulos dos planos, mostrando um diálogo entre personagens não no mesmo plano de filmagem, mas em planos diferentes complementares em ângulo enviesado é um formato que parece se manter por toda a série.

Carrière discute esse efeito de tensão como um estiramento do tempo que estimula um senso de expectativa angustiante. Ele toma como exemplo os duelos nos *Westerns*, que seguem uma fórmula fílmica bastante específica. No letal encontro do duelo, que ao aproximar-se o fim do filme é esperado com grande antecipação, o cinema joga com o tempo. O primeiro a sacar sua arma é aquele que morrerá com o disparo do segundo.

Mas se o revólver do perdedor já estava em posição de fogo, que diabos fazia ele enquanto o oponente ainda estava sacando? Ele simplesmente ficou parado, revólver na mão, por toda a duração do tiro do inimigo, sem atirar, esperando pela morte. O tempo foi literalmente dividido em dois. Aparentemente em sequência, os dois tiros, na verdade, descrevem duas ações que ocorreram simultaneamente (...) esses poucos instantes que a vítima escolhida passa à espera da morte podem parecer muito breves. Mas não o são: são um fragmento real do tempo (...) a montagem possibilita uma relação altamente refinada entre o tempo e a duração⁴⁵².

A sequência do gancho escala o tom dramático, indo e retornando ao cenho franzido de Picard e de Q, alongando o tempo, amplificando a tensão. Junta-se o efeito da música dramática, com a qual o suspense da cena é encaminhado para um ápice, que, neste caso, se revela apenas momentâneo após o retorno dos comerciais.

Barthes sustenta que narrativas caracterizam-se por distender seus sinais ao longo do tempo, por abreviar e por inserir expansões nessas distorções. O autor afirma que apesar de

⁴⁵¹ “Plano próximo: (...) Nele o personagem é enquadrado do busto para cima, dando maior evidencia ao ator, servindo para mostrar características, intenções e atitudes do personagem”. Rodrigues, Chris. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007. p. 29.

⁴⁵² Carrière, J. Time Dissected. In: Carrière, J. *The Secret Language of Film*. New York: Random House, 1994. pp. 107-109.

parecerem ser pontos de liberdade criativa do autor, essas seriam características formais necessárias a toda narrativa⁴⁵³. Nesse sentido,

“Suspense” é claramente apenas uma forma de distorção privilegiada, ou ‘exacerbada’: por um lado, mantendo uma sequência aberta (através de procedimentos enfáticos de retenção e renovação), reforça o contato com o leitor (ou ouvinte), tendo uma função manifestamente fática, enquanto por outro lado, oferece a ameaça de uma sequência incompleta, de um paradigma aberto (...) isto é, de uma perturbação lógica, sendo este distúrbio que é consumido com ansiedade e prazer (tanto mais porque [sua incompletude] é sempre retificada no final). “Suspense”, portanto, é um jogo com a estrutura, projetado para botá-la em perigo e glorificá-la, constituindo uma verdadeira ‘excitação’ da inteligibilidade⁴⁵⁴.

Viu-se que, para Foucault, procedimentos de controle que ordenam o discurso atuam desde fora dele, ou externamente, e também internamente a partir das regulações internas ao próprio discurso. Procedimentos de controle que se exercem do exterior dos discursos tendem a ser aqueles que controlam *quem* são aqueles que podem falar (demarcando linhas divisórias como, no caso da televisão, entre os produtores de conteúdo televisivo e a audiência) e controlam os *assuntos* dos quais se fala (produzindo as divisões entre o que deve ser falado e quando, cuja forma de cristalização mais básica é chamada, em termos televisivos, de programação). Procedimentos internos de controle discursivo sugerem que os discursos mesmos exercem seu próprio controle através de princípios internos de construção. Viu-se que, para Barthes, as distorções do tempo seriam características formais necessárias a toda narrativa. Assim, quanto ao que aqui está sendo chamado de gancho, Barthes sugere que o que ele chama ‘técnica de série’ (introdução de pausas, pontos de suspense) ao invés de ser um recurso usado para lidar com a interrupção, seriam as motivadoras da pausa, para que haja a introdução de pontos de suspense na narrativa. Assim, as interrupções que surgem, por exemplo, na divisão de romances em capítulos, nada teriam a ver com uma necessidade extranarrativa⁴⁵⁵. Assim, Barthes sugere a inversão de um raciocínio mais comum de que as interrupções seriam produzidas de fora do discurso, por necessidades de interrupção da mídia televisiva para comerciais, por exemplo, ao sugerir que as mesmas são formalmente necessárias ao mesmo. Entretanto, talvez haja, em casos como esses, um casamento entre o funcionamento dramático próprio à narração, ou o que se poderia chamar de controles internos do discurso narrativo, e a função comercial da necessidade de interrupção: os controles internos e os controles externos, em termos foucaultianos.

⁴⁵³ Cf. Barthes, R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. *op. cit.* p. 117.

⁴⁵⁴ Barthes, R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. *op. cit.* p. 119.

⁴⁵⁵ Cf. Barthes, R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. *op. cit.* p. 120, nota 4.

Para Mittell, nas narrativas seriadas televisivas, há dois tipos de estruturação: a episódica e a serial. Em séries episódicas cada episódio é relativamente independente. Personagens, ambientes e relacionamentos se mantêm inalterados ao longo da série e o enredo de cada episódio funciona de forma autônoma, oferecendo uma breve violação e restauração do equilíbrio da situação basal da série, por meio de tramas independentes que se iniciam e têm sua resolução dentro de cada episódio. Do ponto vista das empresas televisivas, esse tipo de série não exige que o espectador a siga consistentemente para continuar a compreender o que se passa na série, e permite que os episódios sejam exibidos em diversas ordens. Já as narrativas seriais recusam-se a dar uma resolução completa aos enredos, normalmente terminando seus episódios com um suspense não resolvido, o chamado *cliffhanger*. Um *cliffhanger* é um “encerramento não resolvido de uma parte de um drama seriado ou livro que deixa a audiência, ou os leitores, ávidos para saber o que irá acontecer em seguida”⁴⁵⁶. Ele é concebido para estimular os espectadores a ver o próximo episódio. Como a situação basal da série está sempre em mudança, esse tipo de narrativa exige que o telespectador veja os episódios consistentemente e em ordem, para poder continuar a entender o que acontece em seu desenvolvimento⁴⁵⁷.

Nova Geração é uma narrativa do tipo episódico: a cada episódio, um novo problema surge, desestabilizando momentaneamente sua situação harmoniosa, e, tendo o problema resolvido, retorna-se, ao fim de cada episódio, à mesma situação de harmonia. Notadamente, a série apresenta situações de suspense nos pontos de interrupção, os ganchos, mas não apresenta os *cliffhangers*, próprios de uma manutenção do suspense entre os episódios⁴⁵⁸. O ponto de vista deste trabalho é de que o uso de uma ou outra estruturação pode depender mais do tom que se quer dar à narrativa do que das vantagens de cada qual dessas estruturas para o canal televisivo, visto que ambas têm vantagens e desvantagens, nesse sentido. As narrativas seriais, com suas contínuas violações do equilíbrio estrutural, mantêm ao longo de toda a série uma situação sempre renovada de suspense e incerteza, e a expectativa de contínuo desequilíbrio, perigo e mudança. Já a narrativa episódica parece tender enfatizar a ordem. Não por um acaso bastante usada em seriados policiais, dramas médicos e *sitcoms*, ela tende a preservar um ambiente sem grandes mudanças, criando a

⁴⁵⁶ Cf. Anderson, S. et al. *Dictionary of Media Studies*. op. cit. p. 41. O termo significa, na sua leitura mais literal, algo (substantivo) que teria como função pendurar à beira do abismo.

⁴⁵⁷ Cf. Mittell, J. *Film and television narrative*. op. cit. pp. 164-165.

⁴⁵⁸ O primeiro ano da série Nova Geração estabelece um *cliffhanger* em seu último episódio, “The Neutral Zone”, que seria, neste caso, um *cliffhanger* entre temporadas, mas a trama deixada em suspenso não é retomada no episódio seguinte, no começo da segunda temporada.

expectativa de que todas as tensões serão resolvidas, e de que a ordem daquele universo narrativo será mantida.

De volta ao episódio, após o gancho para os comerciais, a cena retorna para a nave, mostrada pequena frente à grade que cobre toda a tela. Não se pode ver sua extensão completa, mas as atitudes dos tripulantes indicam que não há por onde escapar. A grade de Q é um impedimento ao avanço da nave Enterprise. A melodia tema toca em tom soleno. Ouve-se a voz *over* do capitão registrando seu relatório de bordo⁴⁵⁹:

A questão agora é o incrível poder da entidade Q. Ousaremos enfrentá-la?

Na sequência, Q troca seu modo de se expressar e sua roupa, sempre usando indumentárias militares, sugerindo que o capitão – que aqui funciona como o representante da coletividade imaginada, um “nós” – só conseguiria entender figuras de autoridade. Q se mostra em vestimentas militares do passado, progredindo temporalmente em sua troca de roupas. Ele se coloca na posição de quem força o capitão (e a coletividade imaginária que é a humanidade, no subtexto) a olhar para seu passado, ou, mais especificamente, para seu passado militar, como prova da barbárie humana.

Em um novo flash de luz, Q ressurgue como Capitão do Corpo de Fuzileiros Navais dos EUA, dizendo:

Na verdade, a questão em jogo é o patriotismo. Vocês devem voltar ao seu mundo e dar um fim nos comunistas. Só é preciso alguns bons homens.

⁴⁵⁹ Aqui, assim como na sequência inicial, o registro do relatório de bordo, com a voz do capitão em voz *over* funciona como uma voz de narrador, trazendo a foco os pensamentos, esperanças e dúvidas deste personagem, convidando o espectador a compartilhar e simpatizar com a posição do capitão.

figura 37

Uniformes de serviço de oficiais de patente da US Marine Corps⁴⁶⁰.

figura 38

Q na ponte de comando da Enterprise

figura 39

Insígnia de capitão⁴⁶¹.

figura 40

A insígnia pode ser vista na imagem, no ombro do uniforme de Q⁴⁶².

Franzindo o cenho, e com uma voz exasperada, Picard diz que há séculos essas bobagens foram deixadas para trás. Sucede-se o seguinte diálogo entre Q e Picard:

Q: Você não pode negar que vocês ainda são uma raça imatura, imensamente perigosa e selvagem.

P: Certamente eu nego isso! Eu concordo que ainda o éramos quando os humanos usavam trajes como esses, há 400 anos.

Q: Quando vocês massacraram milhões em disputas absurdas sobre como distribuir os recursos do seu pequeno mundo. E 400 anos antes disso, vocês assinavam uns aos outros em confrontos sobre imagens de deuses tribais. Nunca houve nenhuma evidência de que os humanos mudariam.

P: Mas mesmo quando usávamos trajes como esses já tínhamos começado a fazer rápido progresso.

Q: Ah é? Que tal revisarmos seu rápido progresso?

Mais um clarão e Q reaparece, agora vestido com trajes que apontam para um tempo fictício que se coloca entre o tempo presente real da audiência e o tempo presente diegético da Enterprise. Esse tempo é o de uma distopia que antecede a utopia da Nova Geração⁴⁶³.

⁴⁶⁰ Recorte de prancha disponível no site oficial do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos da América. US Marine Corps. Permanent Marine Corps Uniform Board. In: *US Marine Corps*. [Site].

⁴⁶¹ Prancha disponível no site oficial do Departamento de Defesa dos EUA, mostra vestimentas que são parte do uniforme atual dos *mariners*. US Department of Defense. Officer Rank Insignia. In: *US Department of Defense*. [Site].

⁴⁶² O uniforme é reconhecido como tal pelos fãs, como pode ser notado no site Memory Alpha, que é um site construído por fãs e inteiramente dedicado ao universo Star Trek. Memory Alpha. United States Marine Corps. In: *Memory Alpha*. [Site].

⁴⁶³ O movimento da distopia para a utopia em Nova Geração é o contrário do que Atkinson descreve para filmes no fim da década de 90 e começo dos anos 2000. Atkinson, P. The Visualisation of Utopia in Recent Science Fiction Film. *Colloquy*. Issue 14, 2007. 2007. pp. 5–20. O último capítulo da dissertação traz uma discussão mais longa a respeito.

Q: rápido progresso (...) quando os humanos aprendem a controlar suas forças militares com drogas.

Sem dar ouvidos aos protestos da tripulação, Q puxa de seu traje um tubo que ele aproxima do nariz e aspira, demonstrando o uso de entorpecentes ao qual ele havia se referido.

Q: E mais tarde, ao finalmente chegarem ao espaço sideral, claro que os humanos encontraram inimigos para combater também lá. E para ampliar suas querelas, os humanos encontraram aliados para ainda mais assassinatos. É a mesma velha história se repetindo.

O capitão responde que a mesma velha história era na verdade o que Q estava fazendo: julgando sem tentar compreender o outro. Q parabeniza ironicamente o capitão por sua esplêndida ideia, sugerindo que em breve eles estarão em julgamento e desaparece. Q, que é o personagem que veio puxar pela consciência o capitão (e, junto dele, a consciência dos tripulantes da nave, dos membros da Federação, da coletividade construída como um “nós”), começa por delinear-se como um personagem velhaco, que tenta pegar Picard no contrapé.

Assim, Nova Geração inicia remetendo ao passado. Este é referenciado como sendo um passado de violência, no qual se inserem tanto os feitos europeus quanto americanos. Mas também o passado cultural é referenciado, simbolizado pela reminiscência de Shakespeare. Q e capitão Picard não discordam quanto aos valores qualificados por ambos como disparates: patriotismo, a disputa entre capitalismo e comunismo, intolerância religiosa, são todas questões colocadas em um mesmo plano do absurdo e do barbarismo. A única discordância presente entre esses dois personagens é de se os seres humanos ainda seriam bárbaros. A discordância entre passado e presente que aqui se apresenta pretende ultrapassar a fronteira das nacionalidades: haveria, no passado europeu bem como no americano, coisas que devem ser deixadas para trás, como patriotismo, disputas econômicas, intolerância religiosa e, principalmente, a violência e a guerra. Haveria também heranças culturais a serem preservadas (como a literária). Essa cisão entre o passado que deve ser preservado e aquele que deve ser ultrapassado irá perpassar vários outros episódios, concorrendo na elaboração das noções de alteridade na série.

Sorlin salienta que, segundo os estudos narratológicos, a maioria das narrativas se desenvolve ou a partir de situações de falta ou de desafios, sendo que muitas se constroem por ramificação de desafios anexos ao desafio principal ou então pela reafirmação de um estado de carência, podendo também consistir de uma combinação dos dois modelos. Sorlin sugere que, apesar de não ser uma questão relevante para os estudos narratológicos, é uma

questão relevante do ponto de vista sociológico, saber em qual dos dois polos em geral – desafio ou carência – recai a ênfase da combinação⁴⁶⁴. No caso da narrativa proposta por Nova Geração, ver-se-á que uma combinação específica entre desafio e carência se põe.

No momento em que Q desaparece, o capitão recebe várias sugestões de sua equipe. A imagem de liderança com o qual a figura do capitão é construída é a de um chefe sempre atento a contribuições de sua equipe, em um estilo que estranhamente lembra as novas formas de gestão de trabalho nas empresas capitalistas a partir da década de 1980⁴⁶⁵. Causa estranheza, pois, ao mesmo tempo, ele é um militar, portanto sua autoridade repousa na hierarquia e na cadeia de comando, não em um esquema participativo empresarial. Mas em Nova Geração ambos têm lugar sem conflito.

Picard decide tentar escapar de Q, que colapsando sua grade em uma esfera os segue. Ao som de uma fanfarra rápida em tom aflitivo, ordens são dadas e prontamente executadas, entretanto, não fosse pelo tom de urgência dado pela música, quase não há sinais de que esse seja um momento de perigo ou angústia: a câmera mantém-se estável; os oficiais procedem de modo imperturbavelmente controlado, a iluminação permanece como de antes, a equipe dá relatórios breves, sempre pontuados por um “Sir” no fim da frase. O capitão os ouve com o rosto pensativo, tomando, inclusive tempo para consultar-se com a conselheira Troi, ao seu lado, que informa ser Q uma forma de vida muito evoluída. Finalmente, ao ser informado que Q os está alcançando, o capitão se levanta da cadeira e ordena a separação da seção do disco, que é a parte civil da nave. Assim, com a população civil a salvo na seção de disco, a porção bélica da nave, contendo propulsores e armas de combate, pode ir para a batalha sem carregar a população civil. Essa comunhão e separação entre civil e militar é uma novidade nesta série e será mais bem analisada no capítulo quatro desta dissertação.

Agora, os oficiais se mostram chocados. Picard manda o klingon, Worf, comandar a seção do disco. Worf se levanta de sua estação e, dirigindo-se ao capitão:

(Worf): Eu sou um Klingon, senhor. Para mim, escapar quando meu capitão vai para a batalha...

⁴⁶⁴ Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 202.

⁴⁶⁵ Borgo aponta que formas alternativas de gestão, como gestão participativa, criadas na década de 80, engendraram modelos de gestão do trabalho que mascaram um maior controle e exploração. Cf. Borgo, C. B. Gestão Participativa, cogestão e autogestão: um viés crítico. *Argumentum*, Vitória, ano 3, n. 3, v. 1, jan./jun. 2011. p. 251-256.

(Picard): Você é um oficial da Frota Estelar, tenente⁴⁶⁶.

(Worf): Sim, senhor.

Com isso, Picard sinaliza que a cadeia de comando está acima de qualquer prerrogativa. Klingon ou não klingon, todo oficial da frota deve seguir comandos. Com isso também é sinalizada a forma como o klingon, antigo inimigo na série antiga, agora é assimilado a esta coletividade, dela fazendo parte na medida em que aceita aquela ordem social acima de sua cultura própria. Worf toma seu posto, e com os demais oficiais da ponte que comando, Picard se dirige à ponte de batalha.

A sequência seguinte mostra a população civil da Enterprise movendo-se pelos corredores, sob a tutela de um oficial de uniforme. Picard ordena que fóton-torpedos sejam disparados e que se inicie a contagem regressiva para a separação da seção de disco. Em uma manobra perigosa, e ao som da fanfarra tema da série em tom heroico que interrompe o tom dramático da sequência até esse momento⁴⁶⁷, a nave se separa em plena velocidade de dobra⁴⁶⁸. Assim, sob os olhares maravilhados da tripulação, mais uma vez a nave demonstra sua capacidade tecnológica.

A seção de popa volta-se para trás, retornando para perto de onde os torpedos estão sendo detonados sem atingir qualquer alvo. As atitudes do capitão sugerem que a detonação dos torpedos sem atingir alvo algum está de acordo com sua tática, que parece ser a de chamar a atenção para a seção de popa, aumentando as chances para a fuga da seção de disco. Picard manda parar a nave e aguardar. Tenente Yar voluntaria ideias de como enfrentar Q. Picard reenfatiza seu estilo atencioso de liderança participativa, mas desta vez com a função irônica de fazer a tenente recuar em seu ímpeto, sem perder sua imagem de chefe acessível:

Tenente, você recomenda combater uma forma de vida que tem toda essa capacidade...? Eu gostaria de ouvir o seu conselho.

Tenente Yar se desculpa por ter falado sem pensar. Picard pede a Troi para emitir a mensagem: “Nós nos rendemos”. Rostos estarecidos, música dramática. A nave é

⁴⁶⁶ As patentes de *lieutenant* estão sendo traduzidas aqui como tenente.

⁴⁶⁷ Segundo o site Memory Alpha, essa foi a primeira vez, desde o episódio “The Cage” da série original, onde tema inteiro é tocado em um episódio. Memory Alpha. *Encounter at Farpoint (episode)*. In: *Memory Alpha* [Texto digital sem paginação].

⁴⁶⁸ “Warp”, traduzido para “dobra”, na versão do seriado para a televisão brasileira, é a propulsão futurista de Jornada nas Estrelas. Ela permitiria o que hoje seria considerado cientificamente impossível: a viagem a velocidades acima da velocidade da luz.

englobada pela grade de Q. A câmera treme um pouco, a cena se dissolve e Picard, Data, Yar e Troi se descobrem em um tribunal da Terceira Guerra Mundial.

O tribunal aprofunda mais um pouco a elaboração do tempo fictício distópico interposto entre o tempo da audiência e o presente diegético da ficção. Poucos elementos são suficientes para construir a distopia que antecede a utopia de Nova Geração. Isso porque ele é constituído intertextualmente com discursos precedentes bastante conhecidos do público, próprios à subcultura da ficção científica da Guerra Fria e que remetem às formas como esta elaborou o temor do apocalipse pós-atômico e a ameaça imaginada de um totalitarismo bolchevique⁴⁶⁹. Sobre as chamadas ficções de ‘futuros pós-nucleares’, David Seed explica que na vasta maioria dos romances de guerra nuclear, “o antagonista é a União Soviética e a guerra é descrita em termos reativos da perspectiva dos americanos (...) a sobrevivência da nação assim como dos indivíduos torna-se o problema mais importante”⁴⁷⁰. São poucos os romances que descrevem o próprio ataque nuclear.

A norma tendeu a ser as descrições dos efeitos posteriores, em algum momento de um futuro distante. Todos os autores concordavam que tal guerra iria criar uma ruptura massiva da sociedade; alguns descreviam o resultado como uma reversão a um mundo pré-industrial em ruínas⁴⁷¹.

Em alguns poucos romances “não há qualquer alívio para um holocausto totalmente destruidor”⁴⁷². Um exemplo é *On the Beach*, de 1957, que descreve a precipitação radioativa pós Terceira Guerra Mundial, em que ninguém sobrevive. Mas em geral, segundo Seed, em meio à profusão de holocaustos, nucleares ou de outra espécie, publicados após 1945, os finais nunca eram definitivos, havendo sempre a indicação de haver sobreviventes e do possível retorno da ordem social⁴⁷³. Se, por parte da literatura de ficção científica da Guerra Fria, houve uma verdadeira inundação de romances sobre desastres, no cinema o mesmo pareceu ocorrer. Assim, em sua análise sobre os filmes do gênero entre 1950 e 1965, Sontag chega a afirmar que “filmes de ficção científica não são sobre ciência. Eles são sobre desastre”⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ Este assunto será mais bem aprofundado no capítulo III desta dissertação.

⁴⁷⁰ Seed, D. Chapter 5: Fictions of Time. In: *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011. [Texto digital sem paginação].

⁴⁷¹ Cf. Seed, D. Chapter 5: Fictions of Time. *op. cit.*. [Texto digital sem paginação].

⁴⁷² Seed, D. Chapter 5: Fictions of Time. *op. cit.*. [Texto digital sem paginação].

⁴⁷³ Cf. Seed, D. Chapter 5: Fictions of Time. *op. cit.*. [Texto digital sem paginação].

⁴⁷⁴ Sontag, S. The Imagination of Disaster. *op. cit.* p. 213.

O ressurgimento do uniforme que Q vestira anteriormente agora em um soldado que, de porte de uma metralhadora, grita ordens e solta uma rajada de tiros para o alto para conter uma malta de aparência paupérrima, vestida em trapos, prontamente remete à reversão pós-nuclear a um mundo pré-industrial em ruínas regredido a uma ordem totalitária. O capitão diz o que já é óbvio: “o horror pós-atômico da metade do século XXI”. O tribunal porta sinais que tendem a deslocar a simbolização desse mundo totalitário para outros *topoi*⁴⁷⁵ de totalitarismo que não a soviética: atrás dos personagens há um estandarte com uma figura bastante estilizada que remete à águia nazista; dois funcionários do tribunal aparecem inscritos com traços orientais (que vão desde a fisionomia de descendente asiático de um dos atores, suas vestimentas, seus bigodes, o modo como seus cabelos estão arranjados e o grande sino que um deles toca cerimonialmente). Segundo Said,

as expressões idiomáticas para o Oriente tornaram-se frequentes, e essas expressões assentaram-se firmemente no discurso europeu. Por baixo das expressões idiomáticas havia uma camada de doutrina sobre o Oriente, formada a partir da experiência de muitos europeus, todas convergindo para aspectos essenciais do Oriente, como o caráter oriental, o despotismo oriental, a sensualidade oriental e coisas do gênero. Para qualquer europeu durante o século XIX (...) o orientalismo era um sistema de verdade como esse, verdades no sentido que Nietzsche dava à palavra⁴⁷⁶.

Finalmente, Q aparece, agora vestido de uma forma que remete a um cardeal da igreja católica que, sendo o juiz deste tribunal remete, enfim, à Santa Inquisição. Todos esses referentes de certo modo substituem o totalitarismo soviético por outras noções de totalitarismo: nazismo, despotismo oriental e inquisição.

O juiz deverá decidir se os seres humanos são ou não uma raça bárbara. Após um julgamento injusto, em que Q faz o que bem entende, deixando o capitão Picard sem saída, como último recurso, Picard pede que Q os teste. Dessa forma, na verdade, os dois personagens voltam à estaca zero (já que, como no começo do episódio, ambos concordam sobre o passado humano e discordam de seu presente), com a diferença de que Q agora faz a função de *manipulador* da narrativa.

O que Sorlin chama de “estudos narratológicos”⁴⁷⁷ configura uma série de estudos que têm como base uma proposta de análise de narrativas como sendo a ação de um sujeito em

⁴⁷⁵ O uso do termo *topos* e seu plural *topoi* é feito aqui apenas para se referir mais ao imaginário do que à geografia e história, acompanhando o uso já presente nos termos utopia e distopia.

⁴⁷⁶ Said, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 210.

⁴⁷⁷ Aqui o termo *narratologia* é usado para referir as análises do texto de base linguística, em especial as linhas que se desenvolvem a partir da proposta greimasiana, tendo por intenção restabelecer um diálogo já aberto por Sorlin com as análises linguísticas de texto. O termo “estudos narratológicos” ocorre em Sorlin,

busca de valores inscritos nos objetos ou objetivos visados⁴⁷⁸. O esquema narrativo⁴⁷⁹ tem como centro a ação que visa um valor (o que, nesse tipo de análise, é indistinto entre aquilo que o sociólogo weberiano chamaria de valor e de fim visado na ação). O esquematismo básico dos estudos da narração contém, dessa forma, elementos que o aproximam, ou, pelo menos, não o incompatibilizam, com a teoria de ação weberiana. Principalmente ao se considerar que a diferença entre o verbo (a mera palavra) e a ação narrativa entendida como o conjunto das atitudes tomadas por um sujeito visando um fim⁴⁸⁰, é aproximável à distinção weberiana entre o que pode ser considerado ação e o mero comportamento ou mesmo reflexo⁴⁸¹. Em ambos os casos, está em jogo o sentido ou motivação da ação. Diferentemente, no entanto, das ações possíveis dos sujeitos no mundo, a ação narrativa necessariamente se organiza em um esquema começo-meio-fim que é próprio à linguagem. Os estudos de narração denominam ‘manipulação’ aquilo que dá início à ação, e ‘sanção’ ao seu resultado. O esquema começo-meio-fim da ação narrativa fica sendo, então, sendo manipulação-ação-sanção. Os eventos que dão início à ação do sujeito narrativo são chamados ‘percurso da manipulação’, ou simplesmente manipulação, porque normalmente

P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 202 e 204. Sorlin reconhece que, apesar de negligenciar questões relevantes para a sociologia e para a história, o esquematismo básico do que ele chama de estudos narratológicos teria estabelecido as principais funções dos esquemas narrativos. Esses esquemas abstratos, ‘espécies de esqueletos’ da narrativa, poderiam, segundo o autor, ser usados proveitosamente na análise, desde que o sociólogo vá além do modelo, fazendo perguntas sociológicas. Perguntas como que tipos de construtos predominam em uma dada sociedade e uma dada época são perguntas que, segundo Sorlin, um sociólogo deve fazer. Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 202. Sorlin não chega a referir esse termo a autores, o que dificulta um pouco o reestabelecimento de um diálogo entre o autor e os estudos de abordagem do texto vindos da linguística.

⁴⁷⁸ Cf. Barros, Diana L. P. Estudos do Discurso. *op. cit.* pp. 189-190.

⁴⁷⁹ O que chamamos comumente de história (ou, antigamente, de estória) pode ser desdobrado em mais do que um esquema narrativo. Cf. Barros, Diana L. P. Estudos do Discurso. *op. cit.* pp. 191-192.

⁴⁸⁰ O paradigma greimasiano, reconhecível nas descrições de Sorlin sobre a narratologia, propõe-se, como explica Tatit, ir além dos estudos da frase, procurando encontrar o esquema que estrutura o conjunto da narrativa, concebida em termos de espetáculo. Segundo Luiz Tatit, “a passagem do estudo das frases ao estudo dos textos requer significativa mudança de enfoque. As gramáticas que nos explicam as construções frasais mostram-se inadequadas para a descrição da combinação dessas unidades num contexto mais amplo (...). Embora as frases façam parte do texto, a análise minuciosa de cada uma delas em nada contribui para a nossa compreensão do texto global. Entretanto, há um modo, até certo ponto metafórico, de conceber a frase que despertou a atenção de alguns linguistas nos anos 1960 para a existência de um possível denominador comum entre as noções de frase e de texto. Ambas podem ser contempladas com base na figura do ‘espetáculo’. (...) Esse foi um dos pontos de partida que fez o então lexicólogo Algirdas Julien Greimas fundar um novo projeto de ciência, cuja principal indagação incidiria sobre o sentido construído no âmbito do texto” Cf. Tatit, L. Abordagem do Texto. In: Fiorin, J. L. (org.). *Introdução à Linguística I: Objetos Teóricos*. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 187.

⁴⁸¹ Weber, M. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* pp. 13-14.

envolvem um outro personagem que convence, ou de alguma forma leva, o sujeito a agir⁴⁸².

Segundo Luiz Tatit,

No caso de um processo de manipulação bem-sucedido, o destinador praticamente suprime a liberdade de escolha do destinatário, deixando-o numa situação de não poder não fazer ou, em outras palavras, de não poder deixar de cumprir o contrato estabelecido⁴⁸³.

O manipulador tem como meta universal fazer o destinatário fazer (transformando o destinatário da manipulação em sujeito da ação narrativa)⁴⁸⁴.

De interesse para esta análise, é que Q passa, aqui e agora, de antagonista a manipulador da ação. Em outras palavras, seu papel deixa de ser o de impedir que o sujeito faça a ação e passa a ser o de motivador, ou impulsionador, da ação. Trata-se, interessantemente, da mesma ação que o sujeito capitão-Enterprise já havia se disposto a fazer de qualquer maneira no início do episódio (resolver o enigma de Farpoint), sendo que seu primeiro manipulador foi a Federação, com suas ordens de examinar Farpoint. Como visto, Q é um personagem que se reveste de um passado que nossos heróis querem deixar para trás. O papel de um passado de guerras, injustiça e violência como motivador do desafio (nos termos de Sorlin) se desdobrará no militarismo benfazejo, e assim, na ajuda que a Enterprise prestará a um “outro” desvalido, uma alteridade definida na carência. Trata-se de um motivador muito mais interessante do que ordens burocráticas. Agora a missão tem o sentido de deixar o passado irremediavelmente para trás, derrotando-o na figura de Q.

No planeta, Deneb IV, o comandante Riker espera pela chegada da Enterprise. Riker tem mais o tipo que se aproxima do antigo capitão Kirk, na primeira série. Estadunidense, branco, homem, tipo atlético, jovem, bonitão e, diferente do capitão Picard, portando um amplo topete. Ele começa a suspeitar que seus hóspedes denebianos escondem algum segredo. Ele fala com o administrador Zorn, que oferece uma fruta de sua fruteira sobre a mesa. Riker procura por uma maçã, mas não encontra uma. Então, uma tigela de maçãs mostra-se num outro canto da mesa de Zorn, que Riker jura que não estava ali antes. Zorn lhe assegura que ela estava lá o tempo todo e desconversa. Riker se retira, e Zorn faz ameaças, olhando na direção do teto e das paredes “Já te avisamos para não fazer isso. Isso vai despertar suspeitas e, se isso acontecer, teremos que te punir!”. Riker, nesse meio

⁴⁸² Quando é o próprio sujeito a da narrativa que se convence a agir, ele é considerado como sendo seu próprio manipulador, o que conserva o esquema formal.

⁴⁸³ Tatit, L. Abordagem do Texto. *op. cit.* p. 191. (grifos do autor).

⁴⁸⁴ Tatit, L. Abordagem do Texto. *op. cit.* p. 191.

tempo, encontra-se com outros tripulantes da Enterprise no planeta, e compartilha suas suspeitas.

A Enterprise chega ao planeta e o comandante Riker é transportado a bordo, onde ele é introduzido aos eventos ocorridos na nave durante sua espera no planeta⁴⁸⁵. O capitão ordena que o comandante coordene o reacoplamento entre o disco e a seção de popa. Ele dá ordem para que Riker o faça sem ajuda de automação, o que primeiro surpreende e, com seu sucesso, admira os oficiais de bordo. Essa ação enfatiza a meritocracia da hierarquia de comando: o oficial é assim figurado como mais hábil do que os demais oficiais da torre de comando, ganhando, por isso, sua aprovação. Riker faz uma entrevista de admissão com o capitão, em que este questiona sua decisão, em seu posto anterior, de se colocar contrário a uma decisão de seu capitão. Ele responde que, como imediato (o oficial para quem recai o comando na falta do capitão), sua obrigação primeira é proteger a vida do capitão. Picard se mostra satisfeito.

Riker é um personagem que em vários momentos reenfaz o comprometimento do oficial com seu dever e o respeito à hierarquia de comando. Apesar de, por um lado, ele preencher antigas funções do capitão Kirk, como a de ser um bonitão galante, essa é uma função que fica em segundo plano. Assim como o capitão Picard, sério e comprometido, Riker acompanha essa tendência de enfatizar as normas, princípios e uma seriedade com respeito a estes. Esse tipo de preocupação é novamente enfatizado no pedido que, em seguida, Picard faz a Riker. O capitão confessa-se desconfortável com o grande número de famílias e em particular de crianças a bordo da Enterprise e pede que Riker o ajude, pois tem dificuldade em lidar com crianças e, como capitão, ele deve projetar uma imagem de cordialidade. Riker anui e Picard lhe dá boas vindas.

Novamente enfatiza-se o controle e diligência com deveres. As operações de bordo continuam normalmente, como se a Enterprise não estivesse sob a ameaça de Q. Data conversa calmamente com Dr. McCoy (um personagem da primeira série, agora com 137 anos, de passagem pela Enterprise) a quem ele deve acompanhar até a sala de transporte. Picard entra na ponte comando e pergunta a Riker se ele enviou uma mensagem ao capitão da outra nave. A mensagem, que relembra a origem francesa de Picard era “*Bon voyage*,

⁴⁸⁵ O recurso usado para contar a Riker os eventos passados, uma pequena tela por onde ele vê as mesmas imagens antes mostradas à audiência, aparece pela primeira e última vez neste primeiro episódio da série. Ela apresenta-se como mais uma tecnologia avançada, mas talvez seja por demais parecida à própria televisão. Essa meta-televisão acaba, talvez, expondo sobremaneira os artifícios de angulação de câmeras e de edição de imagem da própria narrativa. Fosse essa uma narrativa pós-moderna, tal artifício seria, provavelmente, um recurso desejável.

mon ami”. Em resumo, ao invés de estar em uma situação de tensão, tentando solucionar o mistério de Deneb IV para escapar às garras de Q, a Enterprise opera na mais patente normalidade. Isso é enfatizado pela reaparição de Q com ameaças em suas vestes de juiz da inquisição. A Q o capitão responde:

(Picard): Se o propósito disto é testar-nos, V. Ex.^a então deve deixar-nos proceder da nossa própria maneira.

E quando, em seguida à partida de Q, Riker expõe suas preocupações:

(Riker): O que vamos fazer agora, capitão? (...) Com ele monitorando cada movimento, cada uma de nossas palavras?

(Picard): Nós vamos fazer exatamente o que faríamos como se Q nunca tivesse existido. Se nós vamos ser condenados, sejamos condenados pelo que nós realmente somos.

Picard pretende, assim, negar a manipulação de Q, com o que ele próprio (e, por extensão, o grupo “nós” que ele acima menciona) se torna o real manipulador da sua própria ação narrativa. Se Q simboliza um passado que deve ser deixado para trás, ele não somente deverá ser confrontado (como motivo pelo qual o grupo deve se provar diferente deste), mas deve também ser desafiado e ter negada sua autoridade e influência sobre o presente. Esse ciclo, no entanto, ainda não está completo. Como Picard comenta em seu relatório de bordo, ainda pesa a preocupação com a predição de Q de que eles encontrariam um desafio crucial no planeta.

Em reunião com o capitão, Riker explica suas suspeitas sobre o planeta. Energia geotérmica, ele diz, é tudo o que o planeta possui. Os materiais com que a estação Farpoint foi construída nem sequer existem no planeta. O capitão faz notar que nada do que foi reportado constitui ameaça, ao contrário, denota-se a vontade de agradar. Riker, entretanto, suspeita que há algo mais por trás disso.

Picard, Riker e Troi têm uma reunião no planeta com Zorn, o administrador. Zorn apresenta-se temeroso de ter uma reunião com uma betazóide presente (pois betazóides, sendo telepatas, têm a capacidade de ler mentes e de saber, portanto, se alguém está mentindo). Troi informa que ela é apenas uma meia-betazóide e que ela só é capaz de sentir emoções fortes. Reiteradamente os oficiais pedem para saber detalhes sobre como a estação Farpoint foi construída, com que tecnologias, propõem intercâmbios técnicos, etc. Zorn desconversa todo e qualquer pedido de esclarecimento. Zorn (e, por extensão, os habitantes de Deneb IV) é um representante de um tema recorrente com respeito às noções de alteridade na série: há *aliens* que não são confiáveis.

A palavra *alien* tem interessantes conotações ligadas à sua etimologia e desenvolvimento de sentidos na língua inglesa que aqui interessa sublinhar. A palavra veio do latim (*alienus*) para o inglês por meio do francês antigo. Sua primeira ocorrência na língua inglesa data do século XIV, com o significado de estrangeiro, forasteiro, pessoa vinda de outras terras. De acordo com o Online Etymology Dictionary, o termo *alien* somente teria sido empregado no sentido da ficção científica como sinônimo de extraterreno em 1920 como adjetivo e em 1953 como substantivo⁴⁸⁶. De acordo com o especialista em literatura de ficção científica, David Seed,

durante o período entre guerras, o termo ‘*alien*’ se tornou cada vez mais ligado a seres extraterrestres, mas devemos lembrar que ele tinha raízes mais remotas nas teorias raciais e na política do século XIX. A hostilidade aos *aliens* foi institucionalizada nos EUA por meio do Chinese Exclusion Act (Lei de Exclusão de Chineses, 1882) e o Anarchist Exclusion Act (Lei de Exclusão de Anarquistas, 1901)⁴⁸⁷.

Seed aponta que desde seu debute na ficção científica, as alteridades ficcionais tiveram íntimas relações com as hierarquias sociais. Por exemplo, os

humanoides de Marte – a possibilidade [de vida alienígena] favorita na virada do século XIX – tendiam a ser descritos em termos consistentes com a hierarquia racial do período. Em *Across the Zodiac* de Percy Greg (1880), pequenos seres humanos descobertos em Marte têm aparência ariana como suecos ou alemães⁴⁸⁸.

Os significados políticos ligados às noções de alteridade articularam-se ao termo, de forma que a ideia de *alien* articula-se a noções políticas, às formas como as alteridades e hierarquias são discursivamente construídas.

Em reunião com Zorn e Picard na estação Farpoint, Troi sente uma forte enxurrada de emoções, dor e solidão, vindo de algum lugar próximo que ela não pode detectar. Zorn se irrita com as questões dos oficiais e diz que nada daquilo é produtivo. A reunião é suspensa e os oficiais se retiram. Uma equipe coordenada por Riker é enviada secretamente para investigar a estação Farpoint em busca de respostas. Acabam chegando a corredores escuros, onde um relativamente inquietante tom de “alienidade” se desenvolve por meio do som, que imprime uma profundidade estranha em um espaço comparativamente constrito. Um som bastante reverberado e opaco (ou abafado) produz a sensação de um som que vem

⁴⁸⁶ Cf. Online Etymology Dictionary. Online Etymology Dictionary. *op. cit.* [texto digital sem data ou paginação].

⁴⁸⁷ Cf. Seed, David. Chapter 2: Alien Encounters. In: Seed, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011. [Texto digital sem paginação].

⁴⁸⁸ Cf. Seed, D. Chapter 2: Alien Encounters. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

de muito longe, brotando das profundidades. Como explica Holman, usamos, mesmo sem perceber, as características dos sons para nos orientar no ambiente.

Há vários mecanismos com os quais a audição obtém estimativas de profundidade. Eles incluem: a amplitude e o brilho da fonte, comparado à experiência: uma fonte próxima é mais alta e mais brilhante do que uma fonte distante (...) em espaços fechados, a reverberação. Tempos mais longos de reverberação normalmente significam espaços mais amplos⁴⁸⁹.

Tem lugar o desvendamento do enigma: La Forge, um oficial cego, porta um aparelho de prótese visual que lhe permite ver e analisar ondas de toda espécie e magnitude. Ele corrobora o que Riker havia dito antes sobre os materiais usados na construção de Farpoint: são diferentes, inclusive, de tudo aquilo o que ele jamais viu. Junto ao grupo, novamente Troi capta uma sensação muito forte.

Enquanto isso, Picard está recebendo a Dra. Crusher e seu filho Wesley na ponte comando. De repente, uma nave desconhecida aparece e começa a atacar a superfície de Deneb IV. A nave não responde às tentativas de comunicação da Enterprise. Picard contata Zorn, mas este diz não saber do que se trata e pede proteção. Riker e Data contatam Picard, informando-o que a cidade onde moram os habitantes do local está sendo atingida pelo ataque, mas não a estação Farpoint. Picard manda Riker e Data capturarem Zorn e trazê-lo para a Enterprise.

Já na ponte de comando, Troi relembra ao capitão que a primeira diretiva não impede que eles protejam o planeta. A primeira diretiva, que aqui aparece bastante rapidamente, retornará constantemente às preocupações do capitão. Como no princípio de não interferência das relações internacionais, a primeira diretiva é, no universo ficcional de Jornada nas Estrelas, um princípio de não interferência em outros planetas⁴⁹⁰. Diferentemente das relações internacionais, em que a não interferência nos assuntos internos de outros Estados está baseado no princípio de respeito à soberania de cada Estado e, portanto, fundamenta-se em um princípio de igualdade (ao menos formal) entre os

⁴⁸⁹ Cf. Holman, T. *Sound for Film and Television. op. cit.* p. 40. Quanto às qualidades de timbre e de escala, o som é composto de 2 instrumentos que amplificam a sensação de inquietude por serem sons que poderíamos chamar de ‘indomados’, posto que com os instrumentos com que eles parecem ser produzidos não é possível compor a escala musical à qual estamos acostumados: algo como um metal sendo arranhado se junta a uma flauta de êmbolo, que vagarosamente desliza entre notas, causando uma sensação de estranheza.

⁴⁹⁰ Esse princípio poderia ser interpretado, na chave da cultura política estadunidense, como referenciando o antigo isolacionismo norte-americano, uma tendência política existente desde a fundação dos EUA, cuja origem geralmente é remetida a um discurso do presidente George Washington advogando o não envolvimento nos conflitos e na política europeus e asiáticos. Cf. U.S. Department of State Office of the Historian. American Isolationism in the 1930s. In: *U.S. Department of State Office of the Historian* [Texto digital sem data ou paginação].

Estados nacionais, no universo ficcional de *Jornada nas Estrelas*, a primeira diretiva reza, basicamente, sobre um princípio de desigualdade de conhecimento e desenvolvimento tecnológico. Sob o pretexto do respeito ao “desenvolvimento natural” de cada sociedade, baseado em uma noção evolucionária, a primeira diretiva em tese impediria a interferência de qualquer espécie, em sociedades “menos avançadas”, ou, ao menos é essa a ideia de primeira diretiva que costuma circular entre fãs⁴⁹¹. A primeira diretiva seria imperiosa e até impiedosa, demandando que os oficiais se preciso, morram em seu cumprimento, e que deixem morrer sociedades inteiras, caso estas sejam sociedades *pre-warp* (literalmente, sociedades que não tenham se desenvolvido até alcançarem a tecnologia de propulsão de dobra, *warp*, que permite a viagem interestelar, o termo *pre-warp* também denota sociedade menos avançada). Nos momentos em que são confrontados com tais limites, os oficiais e em especial o capitão, voz moral do grupo, entram em tensão moral com a regra, apesar de reconhecerem sua necessidade. O motivo da ajuda no militarismo benfazejo de Nova Geração teria, ao menos teoricamente, a primeira diretiva como limite⁴⁹².

Picard e Troi discutem a possibilidade da *Enterprise* interferir na contenda. Ambos concordam que a primeira diretiva permite a proteção de aliados, mesmo quando estes não fazem parte da Federação. Picard, no entanto, ainda está cauteloso. Ele ordena que Yar asseste phasers na outra nave e aguarde. Q ressurge, afirmando estar provada a selvageria humana, já que eles estão se mostrando dispostos a atacar. O capitão ordena que a *Enterprise* manobre para se colocar entre a outra nave e o planeta, uma manobra de autossacrifício que caracteriza o militarismo benfazejo de Nova Geração, em que os militares ficcionais, munidos das mais avançadas armas, são reticentes em usá-las. Q, no entanto, impede a manobra, confiscando-lhes o controle da nave.

Q: Se vocês fossem realmente civilizados, capitão, será que vocês não deveriam estar fazendo algo a respeito das vítimas lá embaixo?

Em resposta a isso, Picard contata o setor médico: pessoas de uniformes azuis carregando malas brancas e grandes sacolas plásticas passam rapidamente frente à câmera, enquanto a Dra. Crusher responde, dizendo que a equipe médica já está se preparando para ser transportada à superfície. Se a primeira diretiva impede a ajuda militar,

⁴⁹¹ Memory Alpha. Prime Directive. In: *Memory Alpha*. [Texto digital sem paginação]. O Memory Alpha é um site de fãs. Suas elaborações são tratadas com um distanciamento que aqui se considera metodologicamente necessário.

⁴⁹² As questões ligadas à primeira diretiva, com atenção ao contexto histórico de seu aparecimento e à forma como ela de fato funcionava na construção narrativa tanto na primeira série *Jornada nas Estrelas* como em Nova Geração serão analisadas no item IV.3 deste texto.

científica e tecnológica, é em uma ajuda médica às vítimas de quaisquer catástrofes que repousam as primeiras bases humanitárias do militarismo benfazejo de Nova Geração. Trata-se de bases menos polêmicas, com respeito a questões de soberania, já que emulam ações de associações humanitárias mais tradicionais e que comumente eram desempenhadas por civis e, como essas associações, como era o caso dos Médicos Sem Fronteiras, não tinham ligações governamentais, a ação destas não resultava em questões de interferência de Estados sobre outros Estados.

Segundo Michael Barnett, o humanitarismo tem aproximadamente dois séculos de existência. “Especificamente, foi por volta da virada do século XIX que humanitarismo passou lentamente a fazer parte do vocabulário do dia-a-dia”⁴⁹³. Ele se inicia com movimentos filantrópicos dentro das fronteiras nacionais, mas na medida em que se formam sistemas como os de saúde, de seguridade social, de educação e os corpos de bombeiros passam a ser organizados como parte do Estado nacional, “pouco a pouco ele se tornou associado à compaixão para além de fronteiras [nacionais]. No início, humanitarismo incluía tanto ações internacionais como internas”⁴⁹⁴. De acordo com o autor, os humanitários originais nunca se limitaram à ajuda emergencial, como comumente se pensa, eles tentavam mitigar todos os tipos de sofrimento, incluindo-se crueldade com animais, miséria, escravidão e formas desumanas de punição e encarceramento. Segundo o autor, inicialmente as sociedades humanitárias, alinhadas à ideologia *laissez-faire* do século XIX, imaginavam reformar a sociedade não através do Estado, mas da iniciativa privada, mas a ideologia humanitária muda na medida em que o Estado passa a tomar maiores responsabilidades por seus cidadãos: ela se internacionaliza (assim, não dizemos que um governo fornecendo assistência a seus cidadãos seja humanitário), mas ainda assim permanece ligada à iniciativa privada tanto de associações humanitárias leigas como religiosas.

Um dos mais impressionantes desenvolvimentos dos dois últimos séculos é a extensão na qual essa ética do cuidado [do outro] tornou-se internacionalizada e institucionalizada (...) por grande parte da história humana atos de compaixão eram um assunto eminentemente privado, o domínio dos privilegiados, dos piedosos e dos filantrópicos. Quando as pessoas encontravam-se necessitadas (...) elas tinham que contar com a bondade de outras. A partir do século XIX e ao longo do século XX, houve um entusiasmo crescente pela criação de instituições e outras organizações permanentes, crescentemente e conscientemente criadas em torno dos princípios de racionalidade que são distintivos das organizações modernas⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. op. cit. p. 19.

⁴⁹⁴ Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. op. cit. p. 19.

⁴⁹⁵ Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. op. cit. pp. 20-21.

Barnett relata que teria sido apenas a partir da Primeira Guerra Mundial que os Estados começaram a se envolver em ações humanitárias. Após o final da Segunda Guerra Mundial, o fim do colonialismo teria criado um vácuo institucional no terceiro mundo que foi rapidamente ocupado, com o começo da Guerra Fria, pelos superpoderes, por organizações não governamentais e por organizações internacionais que clamavam “trazer o progresso e a modernidade às populações atrasadas”. Era comum entre os europeus do século XIX entender que a Europa havia escalado a montanha da moral e que a cristandade e modernidade eram agentes de civilização. Nos países “beneficiados” pela “benevolência” colonial, contudo, as opiniões diferiam:

A interferência humanitária nunca foi muito popular nos países de Terceiro Mundo, que frequentemente foram sujeitados a tais gestos “de humanidade” durante o colonialismo e a reputação do conceito diminuiu ainda mais durante a Guerra Fria, quando os soviéticos e americanos clamavam que suas ações militares, por definição, eram humanitárias e para o bem de todo o mundo⁴⁹⁶.

Pode-se entender que o discurso de civilização implícito nas justificativas de “ajuda” está implicado naquilo que Foucault chama de ritual de fortalecimento da soberania que estabelece simbolicamente o poder como fundador da ordem. Foucault usa essa expressão para falar de certo tipo de historiografia antiga que narra a antiguidade dos reinos, os fabulosos feitos dos grandes heróis ancestrais fundadores e continuadores dos impérios e dinastias: “a história que o poder contava sobre si mesmo, a história que o poder mandava que contassem sobre ele: era a história do poder pelo poder (...) o discurso do Estado sobre o Estado”⁴⁹⁷. Apesar do surgimento de diferentes discursos posteriores sobre a história, esse discurso do poder sobre o poder continua tendo, em nossa época, ou ao menos almejando, essa função que Foucault chama *ritual*, já que se destina a

vincular e deslumbrar, subjugar valorizando obrigações e intensificando o brilho da sua força. (...) Essas duas funções correspondem com muita exatidão aos dois aspectos do poder tal como era representado nas religiões, nos rituais, nos mitos, nas lendas romanas e, de um modo geral, indo-europeias (...). Em resumo, vinculando e imobilizando, o poder é fundador e fiador da ordem⁴⁹⁸.

É próprio da lógica desse discurso, segundo Foucault, inserir eventos no discurso, imobilizando “feitos em monumentos que vão petrificá-los e deixá-los de certo modo

⁴⁹⁶ Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. op. cit. pp. 162-163.

⁴⁹⁷ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 159.

⁴⁹⁸ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 78.

eternamente presentes”⁴⁹⁹. Esse discurso põe em circulação exemplos. “O exemplo é a lei viva ressuscitada; ele permite julgar o presente, submetê-lo a uma lei mais forte do que ele”. De uma forma análoga, a lei que em um discurso mais atual do poder sobre o poder submete os eventos de interferência, transformando-os em exemplos de “ajuda” é, neste caso, a “lei” do progresso: sob a lógica do progresso e da civilização os eventos históricos são transformados em *exemplos* de ações civilizatórias de um Estado benevolente.

O discurso de civilização implica uma infantilização do “outro” que deve ser tutelado. Esta infantilização está presente desde o século XVIII no discurso de civilização. De acordo com Jean Starobinski,

A colocação em pé de igualdade de tudo o que é suscetível de ser polido (e policiado) não deixa de ter importância: bárbaros, selvagens, gente de província (a fortiori: camponeses), jovens (a fortiori: crianças) se apresentam como um dos tantos paradigmas substituíveis. Em comparação com a perfeição do polido, o bárbaro é uma espécie de criança, a criança é uma espécie de bárbaro. Para quem acentua o perigo da barbárie, não será difícil discerni-la no meio de nós, no povo das distantes províncias, as crianças entregues a si mesmas⁵⁰⁰.

Ao discutir a construção do “outro” sob a perspectiva civilizatória no filme *Nanook do Norte* de Flaherty, Paulo Menezes aponta que

o conceito de civilização aparece como conceito bipolar, com a definição de seu par antitético, do qual não mais se separará, e que assumirá, variando segundo quem fala, três acepções iniciais: primitivo, selvagem e bárbaro⁵⁰¹.

O conceito, antes simplesmente bipolar, sofre modificações

No final do século XIX, este o embate vai assumir formas muito diferentes. A civilização, já sem vida em suas perspectivas evolutivas, faz com que seus habitantes lancem sobre o mundo distante um olhar que agora é pleno de saudosismo (...). Busca-se lá fora não mais o *outro* da civilização, mas o *antes* da civilização⁵⁰².

O olhar sobre o outro sob as lentes de noções de civilização transforma o que poderia ser um exercício de alteridade autêntica em uma falsa alteridade, na medida em que constrói simbolicamente a diferença como hierarquia. Todo aquele que poderia ser percebido como um outro da civilização, originário de um mundo paralelo, não hierárquico e não inferior ao civilizado, torna-se um “outro” entre aspas, a projeção invertida dos

⁴⁹⁹ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 78.

⁵⁰⁰ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 28. Nesta discussão está se deixando de lado a outra face da moeda apontada por Starobinski: aqueles que entendiam civilização como hipocrisia, tendiam a ver a civilização como um mal e a elaborar visões românticas do “primitivo”.

⁵⁰¹ Menezes, Paulo. A construção do “outro” como não civilizado em *Nanook of the North*. *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo, 2005. p. 104.

⁵⁰² Menezes, Paulo. A construção do “outro” como não civilizado em *Nanook of the North*. op. cit. p. 105.

valores que o “civilizado” vê em si. Tem-se, como resultado, uma versão de “outro” que passa pelo filtro de uma tremenda simplificação simbólica, em que todas suas características próprias e autênticas são ignoradas em detrimento de umas poucas características sobre ele projetadas⁵⁰³.

Esse “outro” que deve receber ajuda é objeto de construção cultural da qual participam muitos discursos. A nova ordem já nasceu da interferência, todavia, o que era, anteriormente, no campo discursivo, justificado por um balanço militar de poder durante a Guerra Fria, parece passar aos poucos a essa justificativa humanitarista da ajuda aos necessitados. O discurso não ocorre sozinho sem se acompanhar por modificações no nível das instituições: o número de entidades de ajuda humanitária, que antes era um pequeno número de organizações privadas, aumentou enormemente. A quantidade de recursos financeiros à disposição dessas agências que, antes do fim da Guerra Fria estava na casa de milhões, passa para a casa dos bilhões⁵⁰⁴, sendo que após a década de 1990, grande parte desse dinheiro viria majoritariamente do setor público, não só como investimento do Estado nas organizações não governamentais: “os Estados estavam fazendo mais do que apenas dar dinheiro; eles também estavam criando unidades humanitárias dentro dos seus ministérios da defesa e do exterior”⁵⁰⁵. Tais traços apontam para possíveis processos de formação de uma governabilidade global e, a despeito das constatações de sua eficiência ou ineficiência no sentido do real alcance desses novos poderes, importa aqui a construção semântica da necessidade dessa governabilidade global que encontra cada vez mais justificações baseadas na pacificação e bem-estar das populações para existir. Em meio ao que Foucault descreveu como o triângulo formado entre poder, direito e verdade⁵⁰⁶, importa para esta reflexão o papel contribuído pelos discursos na constituição de uma nova verdade nas relações exteriores.

Segundo Jason Edwards, especialista em retórica presidencial, é possível evidenciar mudanças discursivas entre o discurso do presidente Bush (1989-1993) e do presidente Clinton (1993-2001) com respeito à lógica que justifica a interferência em outros Estados, na passagem de argumentos mais típicos da Guerra Fria para uma nova forma de justificar a

⁵⁰³ Cf. Menezes, Paulo. A construção do “outro” como não civilizado em *Nanook of the North*. *op. cit.* pp. 104-108.

⁵⁰⁴ Barnett, Michael. *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism* (vídeo de palestra dada 05.04.2011). In: *The George Washington University* [site].

⁵⁰⁵ Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. *op. cit.* p. 4.

⁵⁰⁶ Cf. Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. *op. cit.* p. 28.

interferência entre Estados. Em discurso ao Congresso em setembro de 1990, em que o então presidente George Bush (sênior) anunciava a nova ordem, afirmava também que os EUA iriam interferir para que o Iraque se retirasse do Kuwait:

Destes tempos conturbados, uma nova ordem mundial pode emergir: uma nova era mais livre da ameaça do terror, mais forte na busca de justiça, e mais segura na busca da paz. Uma era em que as nações do mundo, Leste e Oeste, Norte e Sul, possam prosperar e viver em harmonia. Um mundo onde o Estado de Direito suplante a regra da selva. Um mundo em que as nações reconheçam a responsabilidade que compartilham na manutenção da liberdade e da justiça. Um mundo onde os grandes respeitem os direitos dos mais fracos⁵⁰⁷.

A retórica de Bush apelava para a “ajuda aos mais fracos”, ao mesmo tempo em que transitava por uma retórica mais identificável à da Guerra Fria, de defender o mundo do terror (que no discurso de Bush sênior já não mais é o terror comunista, ou o totalitarismo, como se preferia dizer nos discursos sobre a URSS). Segundo Edwards:

A implosão da União Soviética, acompanhada pelas mudanças que ocorreram na arena internacional, deixou um vácuo retórico. (...) Isso significou que os presidentes pós-Guerra Fria teriam que “inventar” novos argumentos na área de política externa. (...) O presidente George H. W. Bush tentou inventar uma nova lógica para a política externa norte-americana, proclamando uma “nova ordem mundial” baseada na promoção da democracia, dos direitos humanos e do livre comércio. No entanto, assim como seus antecessores da Guerra Fria, uma boa parte do discurso de Bush girava em torno da metáfora da guerra. A proclamação por Bush de uma “nova ordem mundial” empregando simultaneamente discurso que lembra a Guerra Fria, rendeu incoerência discursiva. (...) Bush não foi capaz de definir exatamente o que ele quis dizer com a expressão [nova ordem]. Sua derrota na eleição presidencial de 1992 deu à administração Clinton a sua chance de moldar e ajustar a direção da política externa dos EUA⁵⁰⁸.

Edwards considera que a definição da retórica de uma nova política externa não chegou a ser feita por Bush sênior, mas por Bill Clinton, que ele considera “o primeiro presidente pós-Guerra Fria de verdade”⁵⁰⁹. A noção de ajuda humanitária foi advogada na arena internacional pelo presidente estadunidense, Bill Clinton. Uma breve pesquisa feita nos arquivos do New York Times indicou que a questão era mencionada, vez por outra, ao longo da década de 90. A ideia de ajuda humanitária aparecia primeiramente ligada a questões como levar ajuda a populações abatidas por fome e doenças, valores que se articulam a uma noção mais tradicional de humanitarismo e filantropia. Posteriormente ela passa a ser reportada como princípio de política internacional do governo Clinton⁵¹⁰, sendo

⁵⁰⁷ Bush, G. *Address Before a Joint Session of the Congress on the Persian Gulf Crisis and the Federal Budget Deficit*, 11/09/1990. [Texto digital sem paginação]

⁵⁰⁸ Edwards, Jason A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. xii.

⁵⁰⁹ Cf. Edwards, Jason A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. xii.

⁵¹⁰ O jornal não parece mostrar, no entanto, qualquer defesa ou ataque ao humanitarismo como valor, o que talvez indique que a ideia de humanitarismo como filantropia em si não esteja em disputa. Porém, quando ela passa a ser articulada à política internacional, seria de se esperar que houvesse alguma discussão a

ativamente defendido por Clinton no contexto internacional. Exemplo são as declarações, no fim da década, do presidente Yeltsin remetendo à novidade e incertezas com relação a essa lógica: em 1999, após uma reunião com o presidente Clinton, Yeltsin se declara desconfortável com o novo princípio político, dizendo que

Nem todas as ideias que surgiram no curso dessa discussão sobre o futuro da Europa nos parecem justificadas. Estou pensando especificamente nos apelos em favor da interferência humanitária – que é uma ideia nova – nos assuntos internos de outros Estados, mesmo quando isso é feito sob o pretexto de proteger direitos e liberdades humanas⁵¹¹.

É interessante notar que a disputa sobre a legitimidade da proposta defendida por Clinton ocorreu também por meio da linguagem na forma como a proposta era referida pelos dois presidentes: enquanto, do lado de Clinton, o novo princípio internacional era referido como *ajuda*, um termo que carrega positividade, Boris Yeltsin referia-se a *interferência*, um termo com conotação negativa, que parece implicar algo indesejado.

Hoje, a ideia de “intervenção humanitária armada já não mais nos parece um oxímoro”⁵¹². Entretanto, pouco mais de duas décadas atrás, o discurso da ajuda humanitária como um princípio de interferência (militar) foi uma novidade política no palco das relações internacionais. Segundo Andrew e Wellman, embora seja verdade que houve debates anteriores, o debate sobre a interferência por motivos humanitários somente começou para valer somente com a queda da União Soviética⁵¹³.

Segundo Foucault,

Numa sociedade como a nossa (...) múltiplas relações de poder perpassam, caracterizam, constituem o corpo social; elas não podem dissociar-se, nem estabelecer-se, nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação, um funcionamento do discurso verdadeiro. Não há exercício do poder sem uma economia dos discursos de verdade⁵¹⁴.

respeito, mas nenhuma discussão do humanitarismo como princípio ocorre no jornal no início do governo Clinton. Parece haver em geral uma grande diferença entre o posicionamento do presidente George Bush (sênior) e o de Clinton. Um exemplo é a distinção que Bush faz entre objetivos militares e humanitários na guerra do Golfo em 1991. Para Bush não deve haver confusão entre ambos e fala que a assistência a refugiados deve ser feita por organizações internacionais. Cf. Tyler, P. After the War; Bush sees accord on ‘safe havens’ for Kurds in Iraq. *The New York Times*, April 12, 1991. [Texto digital sem paginação].

⁵¹¹ The New York Times. Summit in Turkey; In Words of Yeltsin and Clinton: Examining Terrorism and Human Rights. *The New York Times*. nov.19.1999. [Texto digital sem paginação].

⁵¹² Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. op. cit. p. 4.

⁵¹³ Altman, A. E Wellman, C. H. From Humanitarian Intervention to Assassination: Human Rights and Political Violence. *Ethics*, v. 118, n. 2, Jan., 2008. p. 232. Altman e Wellman apontam a falta de consenso em torno da questão da autoridade à qual compete a decisão de intervenção, cuja ausência não surpreende dado o estágio relativamente recente dos debates então correntes sobre intervenção humanitária. Cf. Altman, A. E Wellman, C. H. From Humanitarian Intervention to Assassination. op. cit. pp. 228-257.

⁵¹⁴ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 28.

A série Nova Geração pode ser vista como um entre muitos dos discursos que contribuíram para redefinir a verdade nas relações internacionais da nova ordem, apontando o caminho humanitário anos antes desse tipo de discurso chegar a se tornar oficial. No campo semântico de Nova Geração são os militares que levam ajuda (em remédios, por exemplo, ao estilo da Cruz Vermelha) a populações em risco e fazem a diplomacia e a paz. Na série, a articulação entre a noção de humanitarismo e hesitações entre interferir ou não interferir prenunciam a entrada da questão da “ajuda humanitária” no campo da política externa estadunidense. A relação que se constrói com o “outro” na série é distinta das relações construídas nos discursos mais típicos de Guerra Fria, como se verá.

Assim, o tema de ajuda humanitária torna-se presente desde o primeiro episódio de Nova Geração, aparecendo em resposta a um personagem (Q) que se esforça por tentar demonstrar, em vão, que a Federação não representaria civilização. As imagens dos médicos de uniformes azuis liderados pela Dra. Crusher que aparecem em resposta remetem à memória de uma das primeiras associações humanitárias internacionalmente relevantes, os Médicos Sem Fronteiras. Ao mesmo tempo, a memória dos Médicos Sem Fronteiras é deslocada para o ambiente e tem como veículo a nave que é um braço militar de uma espécie de governo (galáctico, é verdade) que é a Federação de Planetas. Assim, já no discurso de Nova Geração, adianta-se algo que viria a se tornar uma das grandes mudanças institucionais com respeito ao humanitarismo, que é sua associação cada vez mais crescente como braço dos Estados nas relações internacionais a partir da década de 1990: na ficção em 1987, o que seria antes uma associação do tipo Médico sem Fronteiras não ligada a nenhum Estado, aparece como um serviço de funcionários da Federação, ou seja, assimilada a uma espécie de governo ficcional.

Entrementes, Riker e Data chegam ao escritório de Zorn, já em ruínas devido ao ataque, mas ele é capturado pela nave alienígena. Uma equipe da Enterprise se transporta para dentro da outra nave, enquanto Q agora vestido de capitão da Federação⁵¹⁵ urge que Picard ataque a nave alienígena. A equipe que se encontrava na outra nave encontra Zorn e todos são transportados para a ponte de comando, onde fornecem as informações que faltavam

⁵¹⁵ A adoção da vestimenta da Federação é concomitante, para o personagem Q, à perda de autoridade deste. Isso também irá ocorrer no décimo episódio, *Hide and Q*, quando Q retorna à Enterprise vestido com indumentárias da Federação, reconhecendo a ‘superioridade’ dos humanos. Q retorna com a intenção de tomar algo da coletividade da Enterprise: o comandante Riker. A tentativa tem a espionagem como motivo, pois ao integrar Riker ao continuum Q (Q é parte de um continuum em que há uma fusão entre as individualidades, distinguindo-se do que seria uma coletividade, como a da Enterprise) o continuum poderia integrar a si as pretensas qualidades da Federação que um dia fariam sombra ao poder do Q.

para descobrir o que se passa: eles concluem que os habitantes de Deneb haviam capturado uma forma de vida alienígena espacial que se alimenta de energia. Encontrando-se ferida e fragilizada, ela fora atraída pelas fontes de energia geotérmica de Deneb, e lá foi capturada e escravizada. A nave no espaço não é uma nave, mas, assim conclui Picard, seu(sua) companheiro(a)⁵¹⁶. Picard auxilia a entidade alienígena capturada mandando pulsos de energia da Enterprise para a forma de vida na superfície do planeta, que consegue, com essa ajuda, libertar-se. Ambas as formas de vida deixam pender de seus discos tentáculos, assemelhando-se, agora, a águas-vivas, que se aproximam, unindo seus tentáculos como a darem-se as mãos, e vão-se embora ao som de harpas e violinos.

Agora é Q quem é acusado pelo capitão de ser cruel e incivilizado, usando o sofrimento de outros para se divertir. Ele enxota Q, que, sem deixar seu tom trocista, diz que não promete não voltar.

O relatório de bordo do capitão informa que um novo acordo foi feito com Deneb IV para a reconstrução da estação Farpoint. O episódio termina em tom otimista, mostrando Picard na cadeira de capitão, tendo Riker e Troi a seu lado. A câmera se aproxima, dando um *close* no rosto do capitão.

Vamos ver o que há adiante... Engatar [motores].

II.3 Apontamentos finais sobre *Encounter at Farpoint*

Escrevendo no momento auge do desenvolvimento da cultura de Guerra Fria, Sontag afirma que as fantasias presentes nos filmes de ficção científica permitiriam que as pessoas pudessem lidar com a contínua ameaça de desastre que pairava sobre aquela época⁵¹⁷.

Uma das tarefas que a fantasia pode realizar é nos tirar da monotonia insuportável e nos distrair de terrores, reais ou antecipados, por meio da fuga para situações perigosas e exóticas com finais felizes de último segundo. A outra tarefa que a fantasia pode realizar é normalizar o que é psicologicamente insuportável, acostumando-nos a ele, dessa forma. No primeiro caso, a fantasia embeleza o mundo. Na outra, neutraliza-o. A fantasia a ser descoberta em filmes de ficção científica realiza as duas funções. Estes filmes refletem ansiedades mundiais e servem para acalmá-las. Eles incutem uma estranha apatia sobre os processos de contaminação por radiação e destruição que eu acho, entre outras coisas, assombrosos e deprimentes⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Essa conclusão de Picard, acompanhada do som de harpas e dos olhares açucarados entre Troi e Riker, tem certo tom piegas, sugerindo que o companheiro de que se fala é um parceiro romântico. Sem isso, não haveria nada a indicar qual a relação, além da de espécie, entre os alienígenas.

⁵¹⁷ Sontag, S. *The Imagination of Disaster*. *op. cit.* p. 209.

⁵¹⁸ Sontag, S. *The Imagination of Disaster*. *op. cit.* p. 209.

Várias características sugerem que o seriado não remete a um discurso de Guerra Fria a não ser para contrapô-lo. Chama a atenção a forma como Nova Geração enfatiza a calma e o controle técnico, o ambiente confortável, a estabilidade em oposição a narrativas mais típicas da cultura de Guerra Fria, que enfatizam a instabilidade, o perigo e, seguindo Sontag, uma estética do desastre.

A estabilidade e, assim, a ordem é enfatizada na série por meio de um conjunto de fatores que tem seu sentido ligado a relações com fórmulas e usos precedentes: (a) a estrutura narrativa episódica, em que a organização básica da série, em termos de personagens, ambientes, relacionamentos e, no caso de Nova Geração, a missão coletiva, se mantêm, esta última reforçada a cada episódio pela sequência de vinheta. A situação de equilíbrio é temporariamente rompida para ser, a cada fim de episódio, restabelecida, enfatizando a ordem permanente no universo da série; (b) a ambientação de cores mornas, contrariamente ao que aparece em filmes e séries anteriores, que tendem aos ambientes de cores frias (brancos, cinzas ou metálicos) ou fortemente contrastados, seja em coloridos com base nas cores primárias (ou, como no caso de Guerra nas Estrelas, em ambientes contrastantes totalmente em branco e em preto); (c) o design interno confortável que, contrariamente ao que ocorre nos filmes descritos por Sontag (nos quais os cenários do interior das espaçonaves aparecem em ambas as modalidades, intactos e destruídos), em Nova Geração tendem a permanecer intactos, (d) o uso de iluminação estável em tons mornos indiferenciadamente em momentos de calma e de perigo, contrariando uma gramática presente principalmente em seriados televisivos de ficção científica anteriores, para os quais flashes de luz colorida de cores fortes são indicativos dos momentos de perigo, (e) assim como os movimentos de tremor da câmera e as simulações de perda de equilíbrio dos atores nesses mesmos momentos de crise, que fazem parte de um padrão dos seriados televisivos e que em Nova Geração raramente se expressam.

Ainda segundo Sontag, na ficção científica das décadas de 50 e 60, em geral a ameaça ou vinha do espaço, ou a monstruosidade emergia do experimento malfadado de um cientista, ou, alternativamente, era causada por um vazamento radioativo. As atrocidades do monstro/invasor punham em risco todo o planeta⁵¹⁹. Após tentativas frustradas de destruir a

⁵¹⁹ Um roteiro alternativo também bastante comum, mas não completamente diferente dos primeiros, diz respeito a uma viagem para a Lua, ou algum outro planeta, onde os viajantes do espaço comumente descobrem que o terreno alienígena se encontra sob uma ameaça extrema (advinda de invasores extraplanetários ou de suas próprias malfadadas guerras nucleares). Os dramas dos primeiros roteiros se desenvolvem, assim, em outros planetas. Sontag, S. *The Imagination of Disaster. op. cit.* pp. 209-211.

ameaça, o protagonista conseguiria pôr em uso uma nova tecnologia de sua própria invenção, uma nova arma que salva o planeta. O herói e sua namorada se abraçavam, olhando os céus. “Terá sido esse o último deles?”, perguntaria a garota, e o herói, reticente, não garantiria que a ameaça não pudesse retornar, sugerindo a possibilidade de uma continuação e enfatizando, em termos narrativos, o desequilíbrio, posto que a ordem não era completamente restabelecida. “Eles” irão voltar. A bipolarização entre “nós” e “eles” se mantém pelo breve período reaganista, comumente chamado de segunda guerra fria, aparecendo em filmes como *Guerra nas Estrelas* e séries televisivas como *Battlestar Galactica*⁵²⁰, que configuram duas coletividades (“nós” e “eles”) em oposição.

Ao invés de operar em uma bipolarização estrita entre um grupo imaginado como um “nós” e um “eles”, Nova Geração parece estar a todo o tempo, a seu modo, tentando diluir, ou, ao menos, borrar fronteiras. O desterramento produzido pela *space music*, e pela criação de alteridades fictícias, transfere fronteiras para a ficção, mas de forma a multiplicá-las, criando uma miríade de alteridades. Da comunidade identificável com um “nós”, seja sob o nome de Federação ou de sua nave *Enterprise*, não deriva uma distinção tão demarcada de um “eles” como é comum na ficção científica mais típica da Guerra Fria, assimilando grande parte dessas alteridades, criando posições intermediárias possíveis além do confronto, e gradações de “alienidade”. No próximo capítulo as várias gradações e tipos de alienidades serão analisados, principalmente com respeito ao que toca o militarismo benfazejo, a missão de ajuda da *Enterprise* aos desvalidos.

Uma implicação metodológica decorre da estruturação da narrativa. Como visto, Nova Geração é uma narrativa do tipo episódico, um tipo de narrativa que tende a manter personagens, ambientes e relacionamentos ao longo da série. O enredo de cada episódio funciona de forma autônoma, sem desestabilizar essa situação basal. Assim sendo, essa situação é mantida sem grandes mudanças. A cada episódio a desestabilização da situação de equilíbrio tende a ser meramente momentânea: tendo sido o problema resolvido, retorna-se à mesma situação de harmonia.

A ausência de *cliffhangers* é um dos sinais da falta de conexão narrativa entre episódios, uma regra quebrada neste primeiro episódio, que é duplo. Episódios são chamados de “duplos” quando um arco de história se distribui em dois episódios subsequentes, feito de

⁵²⁰ Ambas narrativas se desenvolvem na contraposição entre dois grupos em uma clara divisão entre um “nós” e um “eles”, que ameaçam exterminar os primeiros, e entre o bem e o mal. Em *Guerra nas Estrelas* (1977, 1980, 1983), a aliança rebelde luta contra o império e em *Battlestar Galactica* (1978-1979) os seres humanos lutam contra os Cylons.

forma que sua primeira parte vá ao ar em um dia e a segunda parte em outro. A ideia por trás desses pareamentos é fazer com que o equilíbrio narrativo fique em suspenso para somente ser restabelecido no episódio seguinte. O primeiro episódio da série Nova Geração, a despeito de ser tecnicamente um pareamento de dois episódios como descrito, não faz qualquer distinção formal perceptível entre ganchos e *cliffhanger* que marquem o encerramento da primeira parte e indique um suspense mais marcado, sendo indistinto dos ganchos para comerciais.

É comum também em seriados episódicos, a ocorrência desses episódios pareados, para que um arco de história se inicie no último episódio da temporada e que o suspense seja mantido entre esse último episódio e o primeiro da próxima temporada. Esses episódios pareados somente surgem a partir do final da terceira temporada. São, portanto, no total, quatro pares de episódios⁵²¹. A tensão e desequilíbrio narrativo que esses episódios geram dura, no entanto, apenas este momento entre temporadas, desmanchando-se ao fim do segundo de cada um desses pares, dado que o equilíbrio é restabelecido no final destes e, portanto, não se mantém ao longo dos demais episódios. Cada par, portanto, funciona como um único episódio de série episódica, cujo enredo funciona de forma independente de todos os demais. Assim sendo, não há uma história que se desenvolva ao longo de vários capítulos.

⁵²¹ São eles: (1) último episódio da 3ª temporada e primeiro da 4ª temporada; (2) último da 4ª e primeiro da 5ª; (3) último da 5ª e primeiro da 6ª e (4) último episódio da 6ª temporada e primeiro da 7ª.

III. Terceiro Capítulo: Discursos sobre o “Outro”

No capítulo anterior, as sequências de imagem e som da sequência de vinheta e do primeiro episódio da série foram analisadas passo a passo e na ordem de sua apresentação. Entretanto, em razão do tamanho da série, essa abordagem não é possível de ser utilizada com todos os episódios, pelo qual se faz necessário optar por outras estratégias de análise. Assim, o primeiro ano da série, composto no total de 26 episódios, foi assistido metodicamente para a seleção de sequências de interesse, seleção essa orientada por considerações temáticas, bem como estruturais.

As considerações temáticas orientadoras da seleção resultam, em um primeiro momento, da elaboração da problemática dentro da qual esta pesquisa se propôs e que, tendo sido desdobrada pela análise no capítulo anterior, evidenciou pontos principais de articulação do discurso acerca de interferência e ajuda, aqui denominados militarismo benfazejo, em torno de alteridades construídas pela série. E, em um segundo momento, a própria seleção acabou por revelar certos padrões que orientaram a organização da presente exposição e análise.

As considerações estruturais que embasam a presente seleção e análise serão retomadas e aprofundadas, com vistas a clarificar esses mesmos critérios norteadores. São eles, no terreno da organização narrativa, decorrências das características próprias à narrativa episódica e, no terreno da construção das imagens, a construção típica dos enquadramentos dos planos. Além disso, algumas considerações derivadas de estudos de recepção que serão vistos a seguir podem ajudar na reflexão sobre estes mesmos elementos de um ponto de vista complementar.

Como visto no capítulo anterior, Nova Geração é uma narração de tipo episódico. Isso significa que, neste caso, as relações mais basais da narração tendem a permanecer inalteradas⁵²². Nova Geração dá muito pouca ênfase ao desenvolvimento do relacionamento

⁵²² Isso é bastante verdadeiro para Nova Geração, cuja ênfase está nos eventos e pouco espaço é dado para o desenvolvimento de melodramas, apesar de que em certa medida isso ocorre um pouco. Isso porque Nova Geração já se encontra em um momento de mudança. De acordo com Mittell, a estruturação típica dos seriados episódicos já se encontrava em mudança desde o início da década de 80, sendo que os primeiros programas a realizar mudanças na estrutura convencional televisiva “tendiam a atrelar histórias episódicas e seriadas” de forma que “histórias de relacionamento atravessavam episódios, como nas novelas”. Segundo o autor, no entanto, tendo incluído na narrativa episódica o desenvolvimento dos relacionamentos entre os personagens, essas narrativas o fazem de modo a distanciarem-se do estilo melodramático das novelas,

entre personagens, de forma que estes permanecem quase sem variação. Apesar de algumas caracterizações ou aprofundamentos de personagens ocorrerem ao longo de vários episódios (sendo serializadas, neste sentido), não chegam a modificar a situação básica que compõe a ordem interna da Enterprise.

Essa situação básica foi, assim, identificada a partir da análise do primeiro ano da série. Também composta dos ambientes da nave e os personagens tipicamente a eles conectados, são as relações entre os personagens principais, suas relativas posições hierárquicas na corporação militar e sua missão em comum que tendem a permanecer os mesmos, conformando a situação base da qual a narrativa parte e à qual retorna ao final de cada episódio. Os pares românticos (como o da Dra. Crusher com capitão Picard e o de Riker com Troi) mantêm-se sempre na mesma situação, sem consolidar uma relação romântica, as interações de amizade (como a de Data e La Forge) mantêm-se sobre as mesmas bases sem se modificarem (La Forge sempre ajudando Data a se tornar mais “humano”). A hierarquia militar, que compõe a ordem do grupo de personagens da Enterprise, é bastante simples, constituindo-se do capitão no comando, que circula principalmente entre a ponte de comando, seu escritório e a sala de reunião. O capitão deixa a nave somente em momentos que uma crise pede sua intervenção direta como diplomata, sendo que esse tipo de movimentação normalmente encontra oposição por parte do imediato, Riker, ou da conselheira Troi. O imediato mantém a ordem ditada pelo capitão, circulando entre a ponte de comando e lugares em que problemas específicos requerem sua atenção, inclusive as missões fora da nave. Os outros oficiais (Yar, Troi, Data, Worf, La Forge e Dra. Crusher) estão hierarquicamente abaixo destes dois, mas como suas funções são específicas, não há sobreposição ou confronto entre as hierarquias, sendo que esse grupo básico funciona como uma equipe protagonista.

dando, ao contrário destas, mais atenção ao desenvolvimento da trama do que aos relacionamentos, atribuindo a ênfase de maneira inversa à das novelas. Cf. Mittell, J. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. In: Mittell, J. *MATRIZES*, São Paulo, ano 5, nº 2. jan./jun. 2012. pp. 29-52. O desenvolvimento da situação basal se dá, em Nova Geração, muito inconspicuamente, por meio de um ralo desenvolvimento melodramático entre personagens, que, no entanto, não chega a afetar a parte que aqui interessa da situação basal: a missão da nave, a coletividade, sua relação tensa com a primeira diretiva e com as alteridades que o seriado desenha.

III.1 “Outros” resgatados

Que essas articulações tendam a permanecer imutáveis, não constitui uma regra, mas uma tendência. Apesar de isso ocorrer raramente, essa tendência pode ser interrompida pela introdução de alguma alteração, como no caso da morte da tenente Yar, que interrompe o desenvolvimento da aproximação amigável entre Worf e Yar (afinidade que tem por base o interesse comum em guerra, defesa e esportes) ao final da primeira temporada, no episódio *Skin of Evil*, 23º a ir ao ar. Yar tem suas funções nas operações da nave bem como as de um personagem mais bélico assumidas pelo personagem Worf.

Quando uma mudança ocorre no que foi identificado como situação basal da narrativa, parece necessário considerar duas questões. A primeira e mais importante é o peso que a referida mudança tem com respeito à problemática levantada pela pesquisa, podendo ser o caso de que essa mudança seja particularmente relevante em termos da conformação, neste caso, do discurso de militarismo benfazejo que se articula na série. A segunda questão que vem à mente é referente a uma possível influência de elementos extranarrativos. No caso acima citado da morte de Yar, foi por opção da atriz, Denise Crosby, que o personagem foi excluído da série⁵²³. Em entrevista, a atriz comenta que se sentia insatisfeita pela falta de desenvolvimento do personagem⁵²⁴. Entretanto, a forma de exclusão deste deve também ser considerada, pois o referido episódio é bastante atípico por ser o único na temporada a criar um monstro, o que será discutido mais adiante. Por ora, basta considerar a importância da mudança em referência ao tema da pesquisa, ou seja, com respeito ao discurso de guerra e paz articulado na série. A morte de Yar não representou mudanças com relação à articulação discursiva sobre guerra e paz. De maior importância para a problemática da interferência e da ajuda humanitária é a história pregressa desse personagem, que atesta as benevolências civilizatórias da Federação dos Planetas. Yar se diz resgatada de um mundo injusto⁵²⁵, pois abandonada aos cinco anos de idade, ela teve que aprender a sobreviver e se defender sozinha de gangues de estupradores. Essa história dá-se a conhecer,

⁵²³ Mittell comenta que esse tipo de eventualidade é relativamente comum e, diferente das narrativas impressas e mesmo o cinema, a televisão é bem mais susceptível a interferência de tais azares, pois as realidades da produção de narrativas contínuas, como os programas de televisão, produzidas através de um esforço colaborativo de criação, podem resultar em eventos não planejados: quando um ator ou atriz morre, deixa um programa, ou engravida, escritores devem reestruturar planos e arcos narrativos em conformidade. Cf. Mittell, J. *Film and television narrative*. *op. cit.* p. 165.

⁵²⁴ Startrek.com. *Catching Up With Denise Crosby*, Part 1. In: *Startrek.com* [site]. Como visto, a falta de desenvolvimento dos personagens é próprio desta estruturação narrativa.

⁵²⁵ Yar declara isso no tribunal montado por Q no primeiro episódio da série, *Encounter at Farpoint* (1987), entre 23:37 e 24:00 min.

primeiramente, nas falas do personagem⁵²⁶. Uma breve sequência fílmica constrói parte dessa história no episódio 05, *Where No One Has Gone Before* (de 21:45 a 23:05 minutos), e como as bonecas *matrioshkas*, coloca uma micronarrativa dentro da narrativa mais ampla, quando Yar é transportada, em um delírio, de volta a esse mundo. Seu rosto aparece em *close*, molhado e com manchas de sujeira, seu cabelo desgrenhado e sua expressão atenta e tensa (figura 41). A câmera se afasta em *zoom out*, dando a ver parte do espaço onde ela se encontra: uma câmara escura de paredes pedregosas úmidas. À sua frente há encanamentos.

figura 41

figura 42

Ao fundo, uma entrada circular onde facho de luz se movem e perfis humanos se desenham nas sombras. Ela tem um gato no colo que leva ao chão, e então se pode ver que suas roupas estão rasgadas, deixando seu colo exposto, que parece marcado por cicatrizes (figura 42). Ao som de gargalhadas masculinas, cujo som reverberado sugere vir de fora, ela se vira em direção à ameaça que se aproxima. Nesse exato momento, Natasha Yar é arrancada de seu delírio por um colega que a sacode pelo ombro: seu retorno ao passado não passa de uma delusão temporária e ela está de volta à ponte de comando. É do esgoto, da miséria e do inferno social que a Federação a resgatou. O nome Natasha, de origem russa, é sugestivo de quem é esse que entrará no barco dos resgatados pela USS Enterprise. A morte do personagem, por sua vez, tem, em comparação, pouco ou nenhum impacto sobre a articulação dos discursos de interferência e ajuda na série, visto que estes não dependem de um só personagem, mas se repetem como os nós de uma rede, se desenvolvendo em múltiplos elementos da narrativa. Não poderia deixar de ser assim, pois a mudança considerada (a saída de um personagem) é bastante superficial se a narrativa é entendida como uma estruturação relacional de elementos valorativos. Considere-se, por

⁵²⁶ Yar conta isso a Data em seu quarto no 2º episódio da série, *The Naked Now* (1987), entre 24:38 e 25:36 min.

exemplo, o personagem Worf. No sentido acima apontado, esse personagem é o espelho de Tasha (Natasha Yar), pois também ele foi resgatado pela Federação.

A micronarrativa acima, uma historieta sobre Tasha que está excedente, não se integrando como um elo da cadeia de ações da narrativa, é o que Chatman chama satélites e Sorlin de segmentos excedentes⁵²⁷: uma historieta da qual a própria cadeia de ações da narrativa não depende⁵²⁸. O importante de se notar, neste caso, é que essas micronarrativas ou segmentos podem ser descartados da análise quando o foco se põe sobre a linha narrativa, posto que a lógica desta independe daquela. Chatman distingue entre motivos cerne, ou núdulos (*kernel*) e satélites (*satellite*) dentro de uma cadeia de ações ou linha narrativa. Satélites são eventos que não interferem no sentido geral da narrativa e núdulos são os eventos que fazem a cadeia de ações da narrativa se desenvolver. A ideia da qual parte essa distinção é de que

eventos narrativos não têm apenas uma lógica de conexão, mas uma lógica de *hierarquia*. Alguns são mais importantes do que os outros. Na narrativa clássica, apenas os eventos principais fazem parte da cadeia (...) de contingência. Eventos secundários têm uma estrutura diferente (...) cada um desses eventos principais, que eu chamo núdulos..., avança o enredo (...). Núdulos são momentos narrativos que fazem emergir pontos cruciais na direção tomada pelos eventos. Eles são conexões ou articulações na estrutura, pontos de crescimento do tronco principal que forçam um movimento em um sentido. (...) Aquiles pode ceder sua mulher ou recusar-se a fazê-lo; Huck Finn pode ficar em casa ou ir até o rio (...). Miolos não podem ser dispensados sem destruir a lógica narrativa⁵²⁹.

Segundo Sorlin, a análise das articulações da linha narrativa⁵³⁰ permite distinguir os traços dominantes da organização da ação do filme. Ao se comparar esse esqueleto narrativo com a sequência de imagens, é possível notar tanto lacunas como cenas “a mais” cuja análise é de especial importância para o autor⁵³¹. Pois, quando o foco de análise cai sobre o sistema de relações entre personagens (ou grupos de personagens) construído pelo filme, Sorlin adverte que exatamente essas cenas excedentes e menos integradas à linha narrativa ajudam muito a elucidar a lógica que subjaz a estruturação que rege a forma como uma sociedade percebe, qualifica e constrói a sua realidade⁵³². Assim, a micronarrativa pode ser analisada em separado da análise da linha narrativa principalmente porque ela

⁵²⁷ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 139.

⁵²⁸ Cf. Chatman, S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. pp. 53-56.

⁵²⁹ Chatman, S. *Story and Discourse. op. cit.* p. 53.

⁵³⁰ Aquilo que Pierre Sorlin chama de “árvore de verdade” e “esqueleto narrativo”, ele também se refere como ficção, história e narração e aqui será referido como o nível da linha narrativa. Sobre o uso sinônimo dos termos “ficción”, “historia” e “narración”, vide Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 50, 52 e 138.

⁵³¹ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 138-139.

⁵³² Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 134-162.

ajuda a desvendar uma lógica formal subjacente à narrativa que tem a ver com as categorias de pensamento presentes na sociedade que assim as formula. Tais categorias são, neste caso, de especial interesse para a problemática proposta em torno das articulações feitas no seriado em relação aos discursos de interferência e ajuda porque elas evidenciam a presença da relação de ajuda entre os personagens e a Federação que se transformam em relações de pertencimento ao grupo “nós”, ou de assimilação do “outro”.

Foi discutido no primeiro capítulo como a mithistória da fronteira, do historiador Turner, é um motivo recorrente na cultura estadunidense: trata-se da ideia de que a expansão para a fronteira ocidental, plena de terras livres e oportunidades, abrindo-se continuamente diante do destino manifesto americano, teria sido responsável por fazer surgir o modo de vida americano, com sua individualidade, liberdade e democracia. Também se discutiu que esse tipo de associação positivamente valorizada na idealização do passado e na formação do modo de vida estadunidense também fazia parte de outras construções simbólicas, estando presente nas narrativas sobre a fronteira que desde Buffalo Bill e seu show sobre o Oeste Selvagem são formadoras do gênero ficcional chamado *western*. Mas até aqui não se falou especificamente sobre este gênero de grande importância na construção simbólica da nacionalidade estadunidense.

Segundo Rabkin e Scholes, as narrativas *western*, assim como as de ficção científica, foram muito disseminadas pela literatura popular entre os anos 1910 e 1930, através das chamadas *dime novels*, também conhecidas como *pulp fiction*, que emergiram após a guerra da secessão com a ampliação do letramento da população estadunidense⁵³³. Elas eram literatura barata produzida por autores que ganhavam por palavra e publicadas em um tipo de papel de baixa qualidade, feito da polpa ou pasta de celulose (*pulp*), que eram vendidas por dez centavos (*dime*) para um público idealizado como de perfil jovem, com pouco estudo de classes populares⁵³⁴. Possivelmente, em uma época em que não havia televisão, elas ocuparam um nicho de entretenimento que posteriormente seria das séries de TV. Segundo Rabkin e Scholes, esse esquema básico está no surgimento da ficção científica estadunidense.

Os autores comentam que a fórmula estrutural da ficção *western*, tal como discutida por John Cawelti, é de relevância para se entender a proximidade entre os gêneros nos EUA. Na fórmula do *western*, que pretende mais ser uma tipologia do que uma correspondência

⁵³³ Cf. Rabkin, E. S. e Scholes, R. *Science Fiction. op. cit.* pp. 171-173.

⁵³⁴ Cf. Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* pp. 35-36.

completa com os seus exemplos datados, uma das características mais fundamentais é a definição de dois espaços habitados por dois grupos: um grupo “nós”, ou o intragrupo, e um grupo “eles” ou o extragrupo e de um personagem a meio caminho entre ambos.

Tipicamente, o mundo se divide entre dois locais (as colinas e a vila, as colinas e o rancho, o rancho e a casa) um deles habitado pelos rústicos vilões autoconfiantes e o outro que pertence aos geralmente mais despreparados mocinhos. Os criminosos vivem fora da vila e a atacam, enquanto os cidadãos em sua comparativa vulnerabilidade se juntam para se protegerem, por vantagens econômicas e pela preservação de valores sociais⁵³⁵.

Os termos intragrupo e extragrupo são usados por Rabkin e Scholes, e não por Cawelti, mas descrevem bem a tipologia dos grupos de personagens traçada pelo último autor, principalmente se considerando que o intragrupo, ou o grupo “nós” é, em um *western* típico, aquele que representa a moral e a civilização. Nas palavras de Cawelti,

três papéis centrais dominam o *western*: o povo da vila ou agentes de civilização, os selvagens ou fora-da-lei que a ameaçam esse grupo, e os heróis que estão “a meio caminho” a entre um grupos, possuindo muitas qualidades e habilidades dos selvagens, mas que estão fundamentalmente comprometidos com o povo da vila. É através das múltiplas variações possíveis nessas relações entre esses grupos que as diversas tramas *western* são fabricadas⁵³⁶.

Grande parte das histórias de ficção científica estadunidense, segundo Rabkin e Scholes, herdaram traços do *western* e tiveram uma tradição continuada no terreno multivariado ao qual se denomina ficção científica. Este tipo de ficção científica próxima ao *western* foi, décadas depois, apelidada de forma pejorativa como *space opera*. Esse termo derivava do também pejorativo *horse opera* usada para se referir às histórias de caubóis⁵³⁷. Ele surge em um fanzine publicado por um autor e fã de ficção científica, Wilson Tucker, em 1941:

Nestes atarefados dias da cunhagem de termos, nós oferecemos um: faroestes são chamados “dramalhões equestres” (*horse opera*), os arranca-lágrimas matutinos para donas-de-casa são chamados “dramalhões saponáceos” (*soap opera*). Para as banais, repetitivas e batidas narrativas de espaçonaves, e para todos os efeitos também as de salvação do mundo, nós oferecemos o termo “dramalhão espacial” (*space opera*)⁵³⁸.

O que Tucker denota com sua ironia, em 1941, é que há outros autores, como ele, tentando escrever outro tipo de ficção científica. No entanto, as ligações entre a ficção científica e o *western* vão longe. Segundo Rabkin e Scholes,

⁵³⁵ Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 171.

⁵³⁶ Cawelti, John G. *The Six-Gun Mystique Sequel*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 1999. p. 29.

⁵³⁷ Cf. Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 171.

⁵³⁸ Tucker, W. Le Zombie, n. 36, In: *Mid American Science Fiction and Fantasy Conventions, Inc.* Nova York, January, 1941. [Texto digital sem paginação].

o termo *space opera* denota aquelas obras que têm a estrutura mais típica dos *westerns*, mas usam o cenário e as armadilhas da ficção científica. John Carter, o herói das séries marcianas de Edgar Rice Burroughs, aparece em Marte depois de ser perseguido por índios e até se esconder em uma caverna misteriosa no Arizona. Ele é, talvez, o primeiro personagem importante da *space opera*⁵³⁹.

O livro de Burroughs pode servir como um exemplo das variações da fórmula *western* na ficção científica. Ele foi publicado pela primeira vez em 1917, depois de ter sido publicado de forma seriada na revista *All Story* em 1912 sob o título *Under the Moons of Mars* (Burroughs é talvez mais conhecido no Brasil por ser o autor da série de histórias cujo personagem principal se chama Tarzan). É interessante notar que John Carter, o personagem principal de *Princess of Mars*, o primeiro romance de uma série sobre Marte, não necessita de tecnologia alguma para se transportar da Terra, onde ele é um veterano confederado sendo perseguido por índios, para Marte, onde ele se envolve em uma espécie de *bangue-bangue* marciano. Ao entrar na caverna misteriosa, ele é transportado em um segundo para Marte, onde ele tem muito mais poder muscular devido à menor gravidade no planeta. Entre as características que a qualificam como ficção científica estariam a inexplicável viagem interestelar e a existência dos marcianos, mas apenas essa questão com a gravidade traz de fato alguma menção de ciência. Em Marte, John Carter se encontra em um mundo dividido em dois grupos: o que poderíamos chamar de extragrupo é aquele que o captura logo ao chegar: são seres verdes de quatro braços, incivilizados, vivem uma vida comunal na qual não há famílias, e cuja ordem de status depende de quem ganhou de quem em uma luta corporal que muitas vezes leva à morte. Carter aprende as habilidades locais com esse grupo e alcança certa hierarquia entre eles. O intragrupo, no qual ele vai parar por um acidente, são humanoides de pele vermelha, com cujos valores, mais próximos dos seus, Carter se identifica, se apaixonando pela princesa (outra característica que, segundo Cawelti, é própria do intragrupo é que os selvagens são predominantemente homens e o povo da vila tem mulheres, que são símbolos de civilização no gênero *western*⁵⁴⁰). Além de se identificar com os valores do intragrupo, ele irá mediar entre os grupos e agir como civilizador do extragrupo⁵⁴¹.

Esse modelo foi e continua sendo de especial interesse na análise dos exemplares da ficção científica estadunidense, devido à maneira em que ele evidencia o motivo da

⁵³⁹ Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 171.

⁵⁴⁰ Cf. Cawelti, John G. *The Six-Gun Mystique Sequel. op. cit.* p. 30.

⁵⁴¹ Cf. Burroughs, Edgar Rice. *A Princess of Mars*. Copeland, Thomas A. (narr.). In: Librivox, 2012. [audiolivro].

fronteira e do “outro” em narrativas típicas da cultura dos EUA. Em sua raiz estão categorias de pensamento referentes às relações de pertencimento ao grupo “nós” em sua relação com o grupo “outro” imaginado. Esta estrutura narrativa de temporalidade longa, como sugeriu Sorlin, deve ser pensada como uma estrutura sob cuja imobilidade apenas aparente se encontra na realidade uma estrutura formal elástica e móvel, que permite inúmeras versões datadas cuja variabilidade se encontra em profunda relação com cada momento histórico que a reformula⁵⁴².

Em *Jornada nas Estrelas*, tanto na primeira série como em *Nova Geração*, é o próprio intragrupo que toma para si o papel do herói como o pioneiro de fronteira. É a coletividade inteira da *Enterprise* que vai aonde nenhum outro jamais foi, mas a cartografia traçada implica que o mundo que primeiramente – isto é, na primeira série – se dividia em dois agora é uma fronteira aberta que será discutida na comparação entre as séries, no quarto capítulo. Apenas resquícios dessa antiga divisão aparecem em *Nova Geração* e um desses resquícios são esses personagens que como náufragos de uma grande nau que afundou são resgatados para serem assimilados à *Enterprise* e à Federação.

Desde o primeiro episódio se evidencia que Worf, assim como Tasha, é um extragrupo que virou intragrupo. No caso de *Nova Geração* é o intragrupo que resgata o personagem extragrupo, o capacita e a ele transmite seus valores. Diferentemente do *western* tradicional, esse é o personagem a meio caminho entre os grupos e ele não tem habilidades indispensáveis aprendidas com o extragrupo, pelo contrário, o intragrupo é construído como sendo capaz de dar a esses personagens tudo o que eles precisam. O personagem Worf ainda vai ter certas questões com sua cultura, mas se trata apenas de uma questão nostálgica do personagem, já que não há nada na cultura klingons que o habilite a cumprir melhor suas tarefas e desafios na *Enterprise*. No episódio 19 da primeira temporada (*Heart of Glory*; de 22:16 a 22:51 minutos) ele acompanha dois klingons resgatados pela nave. Um dos klingons, surpreso de ver um dos seus em um uniforme da Federação, pergunta em tom desdenhoso:

1º kl: Me diga: como é que você veio parar aqui nesta nave, nesse uniforme?

Worf: Através de um ato de bondade. Os romulanos atacaram o posto avançado de Khitomer. Todos foram mortos. Eu fui soterrado por destroços e dado por morto. Um humano, oficial da Federação, me encontrou, me levou para sua casa em Gault e pediu a sua esposa que me criasse como filho.

2º kl: Qual era a sua idade?

⁵⁴² Cf. Sorlin, Pierre. *Historia del cine e historia de las sociedades. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

Worf: Antes da idade de inclusão.

2º kl: Tão jovem assim?...

Worf é órfão de um império que, outrora grande, encontra-se em decadência e tem dificuldades em se adaptar à nova ordem surgida de seu ingresso na Federação dos Planetas. A situação do Império Klingon é sugerida por diálogos entre personagens nesse mesmo episódio. Quando uma nave klingon contata a Enterprise, os dois klingons resgatados são revelados como fugitivos do império e Worf intercede junto ao capitão klingon. Ambos concordam que compreendem o motivo dos fugitivos em procurar viver pela tradição antiga e pelo código guerreiro do seu povo, mas o capitão klingon diz que isso já não é mais possível e que suas ações ameaçam a aliança com a Federação (1ª temporada, episódio 19, *Heart of Glory*: de 31:44 a 34:31 min.). A inclusão do Império Klingon, antigo inimigo, na Federação, apresenta-se como um acordo de paz entre as partes, mas ele é uma vitória cultural da Federação, que agora define as regras que limitam as ações dos klingons. Estes elementos são tão sugestivos quanto o nome de Natasha, substituída por Worf no seu posto de defesa, o posto mais bélico da Enterprise.

Parte do que caracteriza os personagens e grupos e suas ações é construído pelas imagens, como na história pregressa da tenente Yar, mas parte surge narrado nas falas dos próprios personagens, como é o caso da história pregressa de Worf, acima, de forma que há certo equilíbrio entre imagem e som em termos da informação fornecida para a construção da narrativa. Comstock e Scharrer citam que em uma série de experimentos, telespectadores foram filmados ou fotografados em *time-lapse*, registrando que, em média, para todos os tipos de conteúdo cerca de 40% do tempo não há atenção para a tela, e cerca de 15 a 20% do tempo não há ninguém na sala com a televisão ligada⁵⁴³. Nesse sentido, a forma de audiência da televisão parece estar a meio caminho entre dois predecessores: o cinema e o rádio. A televisão é vista, bem como ouvida.

De acordo com Comstock e Scharrer, o comportamento que melhor descreveria a forma como a TV é *assistida* é o monitoramento. Diferente da forma como a audiência de cinema vê um filme, continuamente prestando atenção à tela, através do monitoramento, o telespectador presta atenção a três grupos de estímulos: os elementos visuais, os elementos sonoros da apresentação televisiva e o comportamento dos outros telespectadores à sua volta. Segundo os autores, ao monitorar esses três grupos de estímulos o espectador avalia a

⁵⁴³ Comstock, G. e Scharrer, E. *The Industry and the Audience. op. cit.* p. 77.

necessidade de prestar mais ou menos atenção. Quanto mais a audiência é acostumada às convenções narrativas da televisão, menor a atenção prestada. Assim, o nível de atenção, que seria alto para crianças que começam a ver os mesmos programas que os adultos, decresceria como resultante do processo de aprendizado dos códigos televisivos⁵⁴⁴. Isso não significa que não há construção conceitual por meio das imagens – os diversos exemplos tomados para a presente análise mostram evidências em contrário – apenas que também no uso das imagens e diálogos, as narrativas televisivas devem também ser consideradas em suas características específicas. Como será discutido mais adiante, o arranjo típico de câmeras tende a corroborar os dados apresentados por Comstock e Scharrer. Tipicamente, pouca informação da imagem é adicionada à construção ficcional em uma sequência formada da repetição de enquadramentos, fazendo com que a adição de informação vinda da imagem fique mais dependente da atuação dos atores e do diálogo. Isso não torna a análise dos enquadramentos dispensável, como será demonstrado a seguir, mas apenas torna sua análise mais simples. Por outro lado, a excentricidade de um arranjo de câmera pode ser indicativa de sua importância e, por essa razão, é importante dar atenção à tipicidade e excentricidade dos enquadramentos⁵⁴⁵.

Uma das primeiras características do grupo, portanto, é que esse grupo “nós” não é homogêneo, nem excludente dos grupos “outros”. Parece haver uma tentativa de desterramento das alteridades humanas, ou, ao menos, de borramento das fronteiras entre as mesmas, trazendo para a humanidade presente na Enterprise a nacionalidade francesa do capitão Picard, bem como a nacionalidade estadunidense de Riker. Tenente Yar é humana vinda de outro desterramento: pertence a uma diáspora para outros planetas colonizados. Conselheira Troi é meio humana, meio betazóide. O klingon Worf é um personagem entre mundos: órfão em uma guerra contra os romulanos e criado por pais adotivos humanos em uma colônia, Worf está constantemente deslocado, não se sentindo completamente pertencente nem entre humanos nem entre klingons. Data, o androide, é, como o personagem Riker indicou no primeiro episódio, o Pinóquio da era espacial: ele de bom grado abdicaria de suas capacidades de máquina para poder ser humano. La Forge é cego e negro, dois estigmas que costumam trazer exclusão, mas ele se encontra no futuro perfeitamente integrado à coletividade da tripulação da Enterprise, graças à tecnologia de

⁵⁴⁴ Comstock, G. e Scharrer, E. *The Industry and the Audience. op. cit.* pp. 84-85.

⁵⁴⁵ Um exemplo de arranjo de câmera excêntrico com relação ao que é típico na série é a sequência inicial de *Encounter at Farpoint*, mostrando o capitão passando na frente da caldeira, como discutido no capítulo anterior. Outros exemplos de enquadramentos atípicos serão vistos ao longo desta análise.

seu aparelho de prótese visual. Todas estas alteridades são reunidas na coletividade que articula a nave USS Enterprise como seu local, sua imagem, como a origem de seu poder e local onde se torna possível essa coletividade. A nave traz no nome a mesma insígnia USS (abreviatura de “*United States Ship*”) portada pelos navios pertencentes à Marinha dos Estados Unidos. A comunidade é heterogênea, mas agrega-se sob a tecnologia e rubrica estadunidense. Como visto, na linguagem própria à ficção científica, tecnologia é sinônimo de poder. O globalismo proposto por Nova Geração atualiza sua experiência anterior de inclusão, hesitando entre duas tendências bastante antigas na cultura estadunidense: os chamados *melting pot* e o pluralismo, que aqui ultrapassam as fronteiras da América. A coletividade imaginada em Nova Geração é uma coletividade que agrega alteridades, mas ela as agrega sob suas próprias regras, como sugere o diálogo de Worf com Picard no primeiro episódio, em que o capitão deixa claro que Worf deve considerar que acima de ser klingon ele é um oficial da Frota Estelar.

III.2 Os “Outros isso” e os “outros eles”: o monstro se aposentou?

Outro ponto de interesse, considerando que as relações internas não tendem a mudar, é a relação dessa coletividade (Enterprise ou Federação) com os extragrupos, o grupo “eles” e “isso”. Essas relações se apresentam diferentes em cada episódio, variando ao longo da série. Seria necessário precisar se estas variações ocorrem dentro de um mesmo eixo, ou esquema, ou se revolvem em torno de um mesmo ‘centro gravitacional’, ou seja, se algumas variações recorrem mais do que outras. De acordo com Sorlin, ao estudar qualquer conjunto fílmico, é preciso pôr em evidência os principais sistemas relacionais que ali funcionam, a partir de um balanço comparativo entre filmes. Para tanto, diz o autor, é útil definir os tipos de desafios, precisar os grupos que neles se implicam e compreender suas funções (inclusive quando estas se encontram ocultas ou disfarçadas), determinar os modos de relacionamento entre aliados, identificando hierarquias entre eles, e precisar as condições em que se produzem os enfrentamentos⁵⁴⁶. No caso de Nova Geração, é necessário incluir toda a categoria de “outros” (não só aliados), além de considerar a forma como os enfrentamentos são levados a cabo ou *evitados*.

⁵⁴⁶ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 202-206.

Para avaliar se o discurso sobre o “outro” contém novidades ou se permanece no terreno do mesmo, é útil a comparação com a descrição que Sontag faz do cinema de ficção científica do auge da Guerra Fria. Tradicionalmente, o “outro” é o inimigo⁵⁴⁷. Segundo Sontag, um tipo de satisfação que os filmes de ficção científica supriam em uma era de terror era a simplificação moral extrema, uma fantasia moralmente aceitável, onde se poderia dar vazão a sentimentos cruéis, fornecendo um alvo fictício para que uma belicosidade justificada. O “outro” é uma monstruosidade, uma aberração, uma máquina sem sentimentos: seres excluídos da categoria do humano. O sentimento de superioridade sobre o grotesco, conjugado, em variadas proporções, com a excitação do medo e com aversão, tornaria possível a suspensão dos escrúpulos morais e o desfrute da crueldade.

As criaturas de outro mundo que pretendem dominar-“nos”, são um “isso”, não um “eles”. Os invasores planetários são geralmente similares a zumbis. Seus movimentos são ou frios, mecânicos, ou desajeitados, malformados. Mas isso vem a ser a mesma coisa. Se eles são não humanos na forma, eles agem com movimentos inalteráveis absolutamente regulares (inalteráveis a não ser quando destruídos). Se eles têm forma humana, vestidos com trajes espaciais, etc., então eles obedecem à disciplina militar mais rígida, e não apresentam a mínima característica pessoal. E é este regime de ausência de emoção, de impessoalidade, de arregimentação, que vai ser imposto na Terra, se eles forem bem sucedidos⁵⁴⁸.

Essas fantasias, ou delírios, sobre o outro são a forma mais crua dos juízos feitos ao longo do auge da Guerra Fria sobre a ameaça soviética, em que a planificação econômica e a centralização política são vistas sob o filtro simplificador da perda da individualidade e daí as metáforas da mecanização e da despersonalização. Neste caso, “nós” e “eles” são agrupamentos completamente excludentes entre si, sendo que o grupo “eles” não é apenas excluído do grupo humano: ele é completamente desumanizado, tornando-se um “isso”. A exclusão, nesse caso, não poderia ser mais completa.

Em Nova Geração, a construção de diversas populações intergalácticas, que, ao longo da série se desdobrarão em uma miríade de formas de vida humanoides e não humanoides de fronteiras espaciais bem como raciais pouco delimitadas, tendem a desestruturar a

⁵⁴⁷ Há exceções no período, apesar de serem poucas em comparação com a maior parte da produção fílmica, elas parecem fazer parte do mesmo sistema de relações, que são invertidas. Um exemplo é *It came from Outer Space* (1953; *A Ameaça Veio do Espaço*), um filme em que a trama típica dos alienígenas que chegam em um meteoro e que começam a tomar controle sobre as pessoas (uma fantasia de possessão) ou as substitui por cópias, é desenvolvida até que uma peripécia se realiza sobre as expectativas do público, formadas pelo discurso típico do gênero, de acordo com o qual os alienígenas estariam tentando dominar a Terra. O protagonista descobre que eles estão apenas tentando consertar sua nave e que as pessoas substituídas pelos *aliens* estão sãs e salvas. Cf. Seed, D. Chapter 2: Alien Encounters. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁵⁴⁸ Cf. Sontag, S. *The Imagination of Disaster. op. cit.* p. 221.

possibilidade de uma distinção de contornos tão rigorosamente definidos entre um “nós” e um “eles”.

Isso não implica que diferenças entre grupos não sejam traçadas. Assim como no primeiro episódio, *Encounter at Farpoint*, ao longo de toda a série, os grupos “outros” aparecem nas formas “eles” e “isso”, para usar a tipificação de Sontag acima. Em *Encounter at Farpoint*, os motivos que levaram o *alien* “isso” ao planeta são bastante diferentes dos motivos destruidores dos *aliens* “isso” de Sontag, que são “sedentos por sangue” humano. Um modelo de comparação que se encaixa bem no modelo indicado por Sontag é o dos filmes em que o monstro é a Bolha⁵⁴⁹. Em seu avanço inalterável, o que esse tipo de monstro faz com os seres humanos, de acordo com Sontag, é “pior do que o assassinato. Não se limitam a matar as pessoas. Eles as obliteram (...) não deixando nenhum vestígio delas”⁵⁵⁰.

Há, nesse primeiro episódio de Nova Geração, uma inversão do *alien* “isso” tradicional. É justamente o *alien* que aparece como um “isso” que precisa da ajuda da Enterprise. O *alien* “isso” é a completa vítima de um terceiro, o povo bandi, habitante do planeta Deneb IV. Capturado e escravizado pelos *aliens* “eles”, o *alien* “isso” é mantido prisioneiro até que a Enterprise intercede por ele. Os motivos que trazem essa entidade ao planeta Deneb IV já o colocam, desde início, no campo dos desvalidos. Confrontando o personagem Zorn, líder dos bandi, os oficiais da Enterprise descobrem o ocorrido (1:23:19 a 1:28:16): a criatura, que se alimenta de energia, chegara ao planeta machucada e debilitada, atraída pelas fontes de energia geotérmica lá presentes. Os bandi a capturaram, mantendo-a apenas com um suprimento de energia o bastante para mantê-la viva. A nave, que se revela como outra dessas criaturas, investia contra o planeta, pois estava atacando àqueles que haviam capturado seu (sua) companheiro(a). Concomitantemente a essas revelações narradas, o plano das imagens adiciona algo importante: a nave-entidade se vira, emitindo um padrão

⁵⁴⁹ A Bolha Assassina (1958), Beware! The Blob (1972), A Bolha Assassina (1988) e A Coisa (1985) se baseiam em um subgênero temático mais amplo dentro da ficção científica, que são as histórias de invasão *alien* que, de acordo com Seed, povoaram as narrativas de ficção científica na literatura, no cinema e na televisão nas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial. Um exemplo, na televisão foi a série *The Quatermass Experiment* (1953), em que o contato com os *aliens* é dramatizado como um contágio. Seed resume o padrão seguido pelos filmes da década de 50 da seguinte maneira: “Tipicamente, um objeto, erroneamente tomado por um meteoro, colide nas proximidades de uma pequena vila. Os seres que dele emergem usam o site de colisão (uma velha mina, um areeiro, ou outro local) como uma base a partir da qual elas começam a tomar posse de humanos. Isso pode ocorrer por substituição (*I Married a Monster from Outer Space*, 1958); contágio (*The Brain Eaters*, também de 1958); ou possessão”. Cf. Seed, D. Chapter 2: Alien Encounters. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁵⁵⁰ Sontag, S. *The Imagination of Disaster. op. cit.* p. 221.

luminoso pulsante, que se assemelha à bioluminescência das águas-vivas, semelhança que se completa quando ela deixa pender tentáculos. A nave passou, dessa forma, por uma transformação de coisa a ser vivo. Em seguida ela será antropomorfizada, através de sua aproximação com o casal apaixonado.

figura 43

figura 44

figura 45

Um plano mostra Troi frente ao visor que agora exibe a água-viva espacial ao fundo, combinando suas imagens. Troi, com o olhar emocionado, olha na direção de Riker (figura 43). Em seguida vê-se Riker devolver o significativo olhar a Troi (figura 44). A Enterprise joga um feixe de energia sobre a entidade no planeta, que, dele se alimentando, libera-se, deixando o solo e indo se juntar ao seu (à sua) companheiro(a). Ao se encontrarem, eles juntam seus tentáculos, como a se darem as mãos em um gesto romântico (figura 45), ao som de harpas e violinos. Agradecidos, eles vão embora.

Como visto, de acordo com Sontag, o típico do cinema da Guerra Fria é que a entidade “eles” é um “isso”, por ser despersonalizada e desumanizada. Já, em Nova Geração, logo no primeiro episódio, é indicada uma diferença entre os grupos “isso” e “eles”. A análise comparativa entre episódios pode ajudar a aclarar os esquemas relacionais com os quais se caracterizam as diferenças entre os grupos. O foco dado a essa comparação centra-se nessas distinções, não só entre o grupo “nós” e os “outros”, mas nas diferenças entre estes últimos, com especial atenção ao desenvolvimento ou não de relações com o discurso de interferência e não interferência.

O *alien* “isso” aparece mais quatro vezes ao longo do primeiro ano da série. Em todos esses eventos, esses seres “isso” são capazes de impor sua vontade às pessoas e às coisas. No 7º episódio da série, *Lonely Among Us*, uma entidade de energia penetra a Enterprise quando ela passa por uma nuvem de energia e, passando de oficial a oficial, a entidade controla suas mentes. Em *Home Soil*, 18º episódio, a Enterprise visita o planeta em

terraformação⁵⁵¹ e descobre um cristal que emite pulsos luminosos. A amostra levada a bordo começa a crescer e se multiplicar, ganhando controle sobre o computador e sobre a Enterprise. Em *Skin of Evil* (episódio 23), Troi precisa ser resgatada de um planeta onde uma entidade gelatinosa tem controle sobre os movimentos dos corpos. Finalmente, no episódio 25, *Conspiracy*, seres parasitas penetram a espinha das pessoas e as controla.

Nestes dois últimos episódios o código recai sobre a categoria de monstro indicada por Sontag. Segundo Luiz Nazário,

o monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio. No imaginário popular, o Mal é enorme, maciço e antediluviano (...). Nesse imaginário, o Mal é identificado à primeira vista, por uma característica física que pode ser o gigantismo (...), ou a fealdade (...). A maior parte dos atributos da monstruosidade está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana. Outros, são aspectos dessa condição tomados isoladamente e submetidos a um tratamento plástico de exagero⁵⁵².

O monstro é, então, uma espécie de nêmeses, de anti-humano. Esse é o esquema do monstro que perdurou antes e durante a Guerra Fria, tendo certa continuidade nestes dois episódios de Nova Geração. Em *Skin of Evil*, a entidade gelatinosa negra como piche, é, como o nome do episódio indica, a nata do mal, descartada por sua espécie naquele planeta. Ele brinca com a possibilidade de matar os oficiais e, enfim, mata a tenente Yar. Data declara que ele deve ser destruído, já que ele é capaz de crueldade e sadismo, e não há possibilidade de redimi-lo. Depois de conseguir resgatar os membros de sua equipe, Picard ordena que a nave auxiliar, deixada para trás no planeta, fosse destruída e declara o planeta vedado ao acesso, isolando o monstro lá, mas não o destruindo. Essa atitude de prender ao invés de destruir o monstro é nova com relação à atitude reservada ao monstro no cinema de Ficção Científica mais típico da Guerra Fria. Neste, quando o monstro sobrevive é por acidente e o filme termina com uma ameaça da volta do monstro, como, por exemplo, em *Reptilicus*⁵⁵³, em que o exército lança bombas sobre o monstro, reduzindo-o a pedacinhos, só que de cada pedaço um novo monstro pode surgir. Esse é, no entanto, um desequilíbrio proposital da ordem na narrativa que pede um segundo filme. A satisfação completa só se dá com a extinção do monstro. Como comenta Nazário,

⁵⁵¹“Terraformação é a denominação dada ao processo, até agora hipotético, de modificar a atmosfera e temperatura de um corpo celeste sólido (como um planeta ou um satélite natural) até deixá-lo em condições adequadas para suportar um ecossistema com seres vivos da Terra”. Cf. Wikipedia. Terraformação. In: *Wikipedia*. [Texto digital sem paginação]

⁵⁵²Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1998. p. 11.

⁵⁵³*Reptilicus* (1961).

A destruição [do monstro] é um gozo secreto, legitimado pela atribuição dos cataclismos às figuras hediondas voltadas ao extermínio. Esse é mostrado de forma espetacular, liberando os espectadores de suas ânsias destrutivas, imaginariamente satisfeitas e reintegradas na ordem natural e social que elimina excessos e desvios: a morte do monstro é sempre uma apoteose da civilização⁵⁵⁴.

Isso ocorre especialmente porque o monstro é uma espécie de antiordem e a ordem, pelo menos nestes tipos de narrativas, só pode ser restabelecida com seu aniquilamento completo. No episódio *Skin of Evil*, entretanto, o capitão se contenta com seu isolamento no planeta que se torna em uma prisão para o monstro.

O outro episódio que tem as marcas do código do monstro é *Conspiracy*, o segundo episódio de um arco de história⁵⁵⁵ que se desenvolve em dois episódios. Os seres parasitas, pequenos seres articulados que penetram no corpo das pessoas, instalando-se na base do cérebro e tomando controle das mesmas, somente aparecem neste episódio. Em uma conspiração para dominar a Federação, os parasitas tomam controle dos almirantes, esperando dominar a corporação pela cabeça. São, por fim, fulminados por Picard e Riker, juntamente com o parasita-mãe, que habitava outro hospedeiro humano. Esses dois episódios atestam o retorno de um discurso remanescente da Guerra Fria. Especialmente no caso do episódio *Conspiracy*, a narrativa remete a um motivo que, na década de 50, estava ligado ao perigo da subversão dos EUA a partir de dentro, da infiltração comunista. A história se assemelha bastante a um romance de Heinlein, *The Puppet Masters*, de 1951, em que um número crescente de criaturas vermiformes fixam-se nas espinhas dorsais das pessoas, passando a controlá-las. Os vermes reduzem suas vítimas a meros mecanismos, instrumentos passivos de um controlador invisível. Para Seed, Heinlein combina os antigos medos de possessão e repugnância com novos medos ligados a uma ameaça política baseada no temor à infiltração comunista. Para o autor, não é mera coincidência que o romance foi publicado “quando as primeiras histórias de lavagem cerebral chegavam da guerra da Coréia”⁵⁵⁶.

As fantasias de possessão são, segundo Sontag, bastante recorrentes nos filmes das décadas de 50 e 60. Nelas, os

⁵⁵⁴ Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros. op. cit.* p. 12.

⁵⁵⁵ De acordo com Mittell, “uma mistura nas formas episódica e serial resulta em arcos narrativos, enredos multi-episódicos que se desenvolvem ao longo da série, mas que em algum momento são resolvidos. Arcos podem ser tão breves quanto dois episódios, na corriqueira formulação bipartida que ocorre tipicamente em séries episódicas, ou podem ser desenvolvidos ao longo de toda uma temporada, ou ser ainda mais longos”. Mittell, J. *Film and television narrative. op. cit.* p. 165.

⁵⁵⁶ Cf. Seed, D. Chapter 2: Alien Encounters. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

invasores alienígenas praticam um crime que é pior do que o assassinato. Eles não se limitam a matar a pessoa. Eles a obliteram. (...) o corpo é preservado, mas a pessoa é inteiramente reconstituída como um servo automatizado ou agente das forças alienígenas... ela torna-se uma “despessoa”... Ela não foi convertida da amabilidade humana para a animalidade monstruosa com sede de sangue... Não, ela simplesmente se tornou muito mais eficiente – o próprio modelo de tecnocrata, purgada de emoções, sem vontade própria, tranquila, obediente a todas as ordens⁵⁵⁷.

A fantasia de possessão remetia ao perigo de que as pessoas virassem, como disse Sontag, “despessoas” cujo corpo sobreviveria intacto, mas cuja individualidade seria perdida, tornando-se marionetes de um poder central alienígena. Essa fantasia remetia à imaginação de um “comunismo” em que as decisões seriam tomadas por um poder central e em que a individualidade e liberdade individual deixariam de existir sob o regime. Em *Os Invasores de Marte*⁵⁵⁸ pessoas são raptadas e retornam agindo mecânica e estranhamente, guardando segredos e agindo segundo intuitos que só podem ser dos invasores. Em *Vampiros de Almas*⁵⁵⁹, familiares mais próximos relatam que seus parentes foram substituídos por cópias. Ninguém mais o nota, pois elas parecem, agem e têm as memórias das pessoas substituídas, mas seus entes próximos acham que eles não têm emoções. O protagonista, o médico da pequena cidade, descobre casulos dos quais novos corpos surgiam aos poucos se assemelhando às pessoas reconstituídas, agora como servas desse poder alienígena despersonalizado.

Em *Conspiracy*, os alienígenas infiltrados controlam os cargos de comando da Frota Estelar e, de forma equivalente ao que acontece com esse tipo de inimigo nos códigos narrativos da Guerra Fria, não se pode dialogar com o monstro e não há outra saída senão destruí-los. Ao contrário de todos os outros episódios da temporada, o capitão se envolve na ação deixando a nave. Diferente do que ocorria com o capitão Kirk, ao menos neste episódio o capitão tem uma desculpa para ele, e não seus oficiais subordinados, deixar a nave em uma missão de perigo: uma reunião de oficiais de alta hierarquia. Picard e seu imediato enfim fazem outra coisa que não ocorre em nenhum dos outros episódios, regulando seus phasers na potência máxima, com a intenção de matar. Eles os apontam ao alien mãe e o desintegram, aniquilando o monstro por completo.

Esses dois episódios são, no entanto, episódios atípicos, considerando que nos outros 24 episódios da temporada a *Enterprise* não encontra inimigos a serem destruídos. De diversas formas os episódios de Nova Geração se apoia nas fórmulas que são típicas para

⁵⁵⁷ Sontag, S. *The Imagination of Disaster. op. cit.* p. 221-222.

⁵⁵⁸ *Os Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1953).

⁵⁵⁹ *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956).

transformá-las em outra coisa. Em *Lonely Among Us*, bem como em *Home Soil*, uma peripécia é construída, revertendo a rotina de posseção e invasão do monstro em aparência, negando-a, e convertendo o *alien* “isso” em um *alien* vitimado que deverá receber ajuda. O artifício narrativo da peripécia é tão antigo quanto o teatro, tendo sido definido por Aristóteles⁵⁶⁰. De particular relevância, no entanto, é sobre qual motivo ideológico a peripécia é realizada. O *alien* “isso” é, primeiramente, construído na chave da posseção e dominação do monstro, um código, como visto, já bastante bem estabelecido da construção simbólica do “outro” na ficção científica estadunidense, principalmente a elaborada no auge da Guerra Fria. Em *Lonely Among Us*, o *alien* “isso”, uma entidade de energia, penetra a nave e invade o tenente Worf, que cai ao chão, inconsciente. Levado à enfermaria, Worf está sendo examinado pela doutora Crusher, quando a entidade salta de Worf para Crusher, passando a controlar a doutora, que, qual um zumbi, move-se mecanicamente pela nave tentando angariar informações técnicas sobre a navegação desta. A forma sonâmbula como ela o faz causa certa estranheza entre os outros oficiais, mas a posseção permanece insuspeita. A entidade então salta para dentro dos sistemas computacionais da Enterprise, causando falhas de funcionamento. Os oficiais na ponte de comando começam a desconfiar que haja um sabotador a bordo, enquanto na engenharia (o setor onde se encontra o motor da nave), o engenheiro chefe trabalha com os computadores, tentando descobrir o que há de errado (19:26 a 20:08 min.).

Ele se acha sozinho, o ambiente parcialmente sombrio, como se o engenheiro tivesse permanecido após o expediente e parte das luzes estivessem apagadas. Ele se debruça sobre um console e é atacado pela entidade de energia (figura 46), cujo golpe o atinge com força. Ele é lançado para perto da caldeira do motor (figura 47). Um plano em contra-plongé mostra sua cabeça pendurada para fora da plataforma (figura 48). Contra a luz azulada pulsante da caldeira, vê-se seu rosto inerte, seus olhos abertos imóveis. A música de notas longas, repetidas e dissonantes, combina-se à iluminação fantasmagórica e ao ângulo esdrúxulo do plano, despertando uma sensação de estranheza que aproxima o tom da sequência ao de um filme de terror.

⁵⁶⁰ Segundo Aristóteles, peripécia (*peripeteia*), ou reversão da situação, é um dos mais poderosos elementos de interesse emocional na narrativa. “Reversão da situação é como mudança pela qual a ação se reverte no seu oposto (...) Assim em Édipo, o mensageiro chega para a tranquilizá-lo e libertá-lo de seus temores sobre sua mãe, mas ao revelar quem ele é, produz o efeito oposto”. Aristotle. *The Poetics*. Grandview: Coradella Collegiate Bookshelf Editions, 2004. Tomo XI.

figura 46

figura 47

figura 48

Chegando pelo elevador, Worf o vê e corre até ele, descobrindo-o morto. A sequência enfatiza para o espectador o *alien* “isso” como, ao menos aparentemente, tendo as piores intenções.

Lonely Among Us é de particular interesse para esta análise não só pela forma como constrói o *alien* “isso”, mas também pela forma como constrói outros dois grupos de *aliens* “eles”. O episódio o faz em tramas paralelas onde os dois tipos de *aliens* jamais se encontram. Esse tipo de construção narrativa, bastante comum, é referido como subtrama ou linha narrativa⁵⁶¹. Um exemplo são as subtramas do episódio *Coming of Age*, em que uma das linhas narrativas mostra a Enterprise sendo investigada, em particular o capitão. Na trama B, o jovem Wesley está passando por uma seleção para a academia da Federação. Nada há em comum entre as duas subtramas a não ser uma ideia abstrata: Picard e Wesley estão sendo testados.

A análise da divisão da narrativa em subtramas é um recurso que pode ser utilizado com proveito na análise sociológica. É possível que a linha narrativa A desenvolva construtos ou articulações valorativas que tenham conexão com o tema de problematização da pesquisa, enquanto a linha narrativa B não apresente qualquer interesse para o tema. Nesse caso, é razoável deixar a linha B de lado e proceder à análise apenas da A, inclusive em vista do largo número de episódios que devem ser percorridos na análise. Esse é o caso do episódio

⁵⁶¹ Do mesmo modo que outros autores, Chatman usa os termos “*sub-plot*” e “*story-strand*” intercambiavelmente (aqui traduzidos como subtrama e linha narrativa, respectivamente). Chatman discute o que ocorre com o tempo nessas narrativas. “Desde tempos imemoriais, narrativas incluem duas ou mais linhas narrativas (...). Cada qual tem seu próprio centro de gravidade, seu próprio agora”. De acordo com o autor, dois arranjos temporais podem ocorrer: ou as duas sequências de eventos se sobrepõem no tempo, cada linha narrativa continuando como se nunca tivesse sido interrompida, ou ambas ocorrem simultaneamente, com o tempo passando na linha narrativa B na mesma proporção do tempo que passa na linha A explicitamente narrada, de forma que os eventos que ocorrem na linha B enquanto a A é narrada não são recontados. Nesta última alternativa, os personagens da linha que deixa de ser narrada tem uma existência não registrada. Cf. Chatman, S. *Story and Discourse. op. cit.* p. 66-67. As linhas narrativas de Nova Geração desenvolvem-se ao modo da segunda alternativa.

Coming of Age, acima citado, em que apenas uma das subtramas desenvolve articulações com o tema⁵⁶².

Mittell explica que nas narrativas televisivas convencionais que incluem uma trama A e B, as duas subtramas podem apresentar paralelos temáticos ou podem proporcionar um contraponto uma à outra, raramente interagindo no nível da ação⁵⁶³. Isso pode significar que quando o contraponto temático entre subtramas ocorre fora dos temas problematizados, sua interação não é de interesse para a análise. No entanto, em um caso como o do episódio *Lonely Among Us*, o contraponto entre o *alien* “isso” e os *aliens* “eles” é de especial relevância para a questão de pesquisa, o que sugere que a construção do “outro” neste episódio precisa ser analisado não só em cada subtrama, mas naquilo que sua interação aponta de relevante à problematização.

Na subtrama B, na qual o episódio *Lonely Among Us* se inicia, a Enterprise tem como missão transportar delegados em uma missão diplomática. Como de costume, o episódio tem início com a narração em voz over do diário de bordo do capitão explicando que representantes de duas espécies originárias de diferentes planetas do sistema Beta Renner, os anticanos e os selay, teriam se tornado inimigos desde que chegaram ao espaço. Ambos requereram se tornar membros da Federação e, por isso, a Enterprise irá transportá-los a um planeta neutro chamado Parlamento, onde se desenvolverão negociações de paz (00:00 a 01:42 min.). Novamente, será mais bem discutido para o episódio *Code of Honor* (vide item III.3), o encontro ocorre sob uma maior “intimidade” de câmera com o grupo “nós”, filmado de perto (figura 49), do que com o grupo “eles”, que se materializa pelo teletransporte em maior distanciamento (figura 50).

⁵⁶² Neste caso, a subtrama que conta a história de Wesley contém elementos a serem analisados com respeito ao que foi aqui denominado etno-tecnologia (discutido adiante). A subtrama da investigação de Picard só desenvolve articulações com um outro “isso” no segundo episódio do arco narrativo, *Conspiracy* (1987), discutido acima.

⁵⁶³ Cf. Mittell, J. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. *op. cit.* p. 41.

figura 49

figura 50

Capitão Picard, comandante Riker e a lugar-tenente Yar mostram-se vestidos com um uniforme de túnica longa e friso dourado que ao longo dos episódios o telespectador reconhecerá como reservado para ocasiões diplomáticas. Os selay que acabaram de chegar a bordo são tratados com deferência pelos oficiais. As cabeças de serpente dos selay já seriam o bastante para defini-los como monstros nos códigos fílmicos e televisivos anteriores (figura 51).

Tome-se, para efeito de comparação, a sequência de minisséries televisivas V: a Batalha Final⁵⁶⁴, nas quais os visitantes que pretensamente chegam à Terra em uma missão de paz têm aparência humana. Sua real missão de invasão é revelada ao mesmo tempo em que são despidos de sua falsa pele humana, revelando-se seres reptilianos e, de pronto, visualmente monstruosos. À aparência monstruosa corresponde suas necessárias intenções malévolas, por isso, a reação típica do protagonista que vê o *alien* reptiliano como “o réptil que ele realmente é” costumava ser de horror: a reação coerente à confrontação com o monstro, informada por décadas de ficção científica e terror.

Luiz Nazário aponta que o mascaramento do monstro (em que a máscara pode ser justaposta ao rosto ou o próprio rosto deformado) e a incredibilidade dos personagens, o fato de que ninguém, em um primeiro momento, acredita na existência do monstro, são características típicas desse código⁵⁶⁵. Essa fórmula pede pelo desmascaramento do monstro, sua revelação enquanto tal. Segundo Nazário, sendo o monstro a forma extrema da alteridade, ele é sempre definido a partir da comunidade de “não monstros”, pois não há monstros entre iguais. Assim, é em primeiro lugar sua diferença física que o define como monstro e a sua estranheza ou sua deformidade física é tomada como sinônimo de

⁵⁶⁴ Vide, a esse respeito, a minissérie televisiva V: A Batalha Final (1983-1984).

⁵⁶⁵ Cf. Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. op. cit. pp. 25-26.

deformidade moral e a aparência torna-se essência⁵⁶⁶. As atitudes dos personagens nessas ficções indicam que o “outro” está não apenas no terreno do repulsivo, daquilo que causa aversão. Mais do que isso, esse “outro” constitui uma ameaça que põe em risco a própria existência dos protagonistas, admitindo apenas uma entre duas opções: exterminar ou ser exterminado. Isso indica que esse “outro” pertence ao terreno da anulação, um terreno que não admite negociações, diálogo ou convivência.

Isso é o que não acontece aqui. Na Enterprise eles são recebidos com honras e conforme um protocolo diplomático. Picard, Riker e Yar, vestidos em trajes de gala, os recebem com cortesia. Esse “outro” já não se encontra no terreno da anulação do humano. Ele não se encontra mascarado, mas é recebido tal qual ele é. Não se trata do “outro” monstruosidade ou aberração descritos por Sontag e por Nazário: seres excluídos da categoria do humano para que se possam suspender os escrúpulos morais e justificar o desfrute da crueldade para com esse “outro” (o que permite, inclusive, exterminá-lo). Este “outro” presente na série, nesse sentido, se aproxima da categoria do humano, apesar de não se confundir com esta, como será detalhado à frente.

Ao examinar as permanências presentes nesse discurso sobre o “outro”, é necessário também atentar às diferenças, seguindo a sugestão foucaultiana decorrente de sua crítica epistemológica ao discurso das humanidades e ciências sociais com respeito às quais ele identifica a tendência de solapar discontinuidades na produção de um discurso de continuidade, reduzindo as diferenças ao sempre idêntico⁵⁶⁷, atitude que condena o discurso das humanidades

a ser busca e repetição de uma origem que escapa a toda determinação histórica [...] a destina a ser interpretação ou escuta de um já-dito que seria, ao mesmo tempo, um não dito. É preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência sempre reconduzida. É preciso estar pronto para acolher a cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparecem e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado⁵⁶⁸.

Para Foucault, uma arqueologia das formações discursivas teria uma tarefa negativa de pôr em questão essas sínteses anistóricas, devendo buscar demarcar as discontinuidades do discurso, indicando sua possível irrupção como acontecimento⁵⁶⁹. Se bem que de uma forma diversa, também Sorlin sugeria que as fórmulas gerais são um esqueleto maleável e é

⁵⁶⁶ Cf. Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros. op. cit.* pp. 26-29.

⁵⁶⁷ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* pp. 1-29.

⁵⁶⁸ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 28.

⁵⁶⁹ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* pp. 23-28.

necessário atentar à historicidade das suas versões⁵⁷⁰. A diferença entre os autores é que para Foucault a generalização é um produto do solapamento das diferenças. Já o que Sorlin critica (e Foucault também o faz indiretamente) é a autonomia dada pelas análises estruturalistas à dimensão cultural. Como comenta Sylvia Garcia,

A ênfase no aspecto ordenador da dimensão simbólica aparece, assim, como limite da teoria estruturalista da cultura. A abrangência teórica alcançada pelo nível de abstração com que opera a análise da lógica interna dos sistemas simbólicos tem por contrapartida a ausência da consideração da realidade social, rede de relações na qual seria possível observar a dinâmica histórica⁵⁷¹.

O trabalho de historicização dos elementos da cultura demanda que se dê maior atenção às diferenças e ao contexto sociocultural e datado da produção das obras que se analisa.

Assim, deve-se reconhecer as diferenças presentes. Ao grupo “nós” não compete exterminar nem ser exterminado por esse “outro”, que não constitui ameaça alguma com respeito ao grupo “nós”. Compete ao grupo “nós” “lidar” com esses “outros”. Esse lidar parece implicar em diversos tipos de ação, indo do diálogo, da negociação, passando pelos protocolos de contato e diplomacia estabelecidos pela Federação, até formas mais pertinentes a um jogo de astúcias entre engodos e revelações, passando por formas de lidar com o outro que implicam no uso do conhecimento “técnico” de sua cultura. De toda maneira, em comparação com discursos televisivos e fílmicos mais típicos, é preciso reiterar a descontinuidade de Nova Geração, em que o “outro” já não mais se encontra no terreno da anulação, mas caminha em direção ao terreno da negociação e da diplomacia.

Comparativamente à reação de horror que um *alien* de aparência reptiliana convencionalmente despertaria, os selay, assim como a aparência de animal selvagem dos anticanos (figura 52), demonstram ser nada mais do que um incômodo em sua inadequação às normas de convivência da Federação. Em resposta às boas vindas dadas pelos oficiais da Enterprise, um dos selay diz: “Já podemos sentir o *cheiro* dos anticanos. Eles foram trazidos a bordo primeiro”? Percebendo a irritação na voz do selay, o capitão responde em tom deferente: “Apenas porque o planeta deles era o primeiro no caminho para Parlamento”. O selay insiste que seus aposentos situem-se a *barlavento* com relação aos aposentos dos anticanos e tão longe quanto possível destes. De maneira cordial, Riker atende a este e os conduz aos seus aposentos. Após a delegação deixar a sala de transporte, Yar comenta que nem uma das espécies parece ser um candidato promissor a membro da

⁵⁷⁰ Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 202-203 e Cf. Sorlin, Pierre. *Historia del cine e historia de las sociedades. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁵⁷¹ Garcia, Sylvia Gemignani. *Cultura, dominação e sujeitos sociais. op. cit.* p. 163.

Federação. Picard concorda e acredita que os diplomatas de Parlamento podem ter dificuldade em negociar a paz entre as duas espécies.

figura 51

figura 52

É interessante notar que as falas dos selay contêm elementos que enfatizam a animalidade que figura em sua imagem, através da menção reiterada do sentido do olfato: ao chegarem, eles já sabem da presença de seus desafetos, pois podem *sentir seu cheiro* e desejam estar a *barlavento* com relação a estes. Neste último caso, trata-se de algo que não teria razão de ser em uma nau que navega no espaço e, portanto, nem contra nem a favor do vento. A menção ao vento pode ter um duplo sentido: além de colocar mais uma ênfase no sentido do olfato, animalizando os *aliens*, sinaliza seu “atraso cultural” pelo uso de um termo arcaico descabido em referência à nave espacial⁵⁷².

Quando os anticanos são apresentados, o encontro também se dá no terreno das dificuldades culturais (07:07 a 08:04 min., figura 52). A lugar-tenente Yar espera no aposento dos anticanos pela chegada do comandante Riker. Estes são mostrados como seres de crânio grande e aparência de roedor. Quando o comandante chega, Yar se mostra hesitante sobre o que fazer, pois os anticanos pedem que sua comida lhes seja servida viva. Há duas questões de interesse a se notar a respeito desta sequência. A primeira é que,

⁵⁷² A esse respeito, é interessante notar que há diversos termos comumente emprestados da náutica em referência a espaçonaves na ficção, a ponto do sitio amador tvtropes.org ter entre seus *tropes*, o título Space Is an Ocean (o espaço é um oceano). TV Tropes é um site que se dedica a classificar e comentar os recursos narrativos mais repetidos, ao que eles chamam de *tropes* (cuja tradução seria clichês, mas os autores do site traçam distinções entre os termos). “Escritores de ficção científica frequentemente usam analogias náuticas para praticamente tudo no espaço, e preenchem as lacunas de conhecimento sobre voos espaciais com detalhes relativos a viagens marítimas”. Eles apontam diversos exemplos no site: chamamos o transporte espacial de nave; muitas ficções usam os *scapepods*, que são tipos de botes salva-vidas espaciais, coisa que, o site chama a atenção, é impraticável no espaço; nas ficções o espaço tem atrito; a hierarquia é nomeada segundo os postos da marinha; naves espaciais têm uma ponte de cuja janela se olha o espaço como do topo de um navio; a lista é mais longa. Cf. TV Tropes. Space Is an Ocean. In: *TV Tropes* [texto digital sem data ou paginação]. É importante notar que muitas dessas analogias estão naturalizadas pelo gênero. Já a menção de ficar a barlavento desmonta a naturalidade da analogia.

novamente, a alteridade destes personagens está tingida de indicações de “animalidade” e “atraso cultural”. Eles se sentam no chão a despeito da presença de cadeiras. O anticano grunhe, exige que sua comida seja servida viva (em outra sequência deixará claro que tem prazer em torturar e matar os animais que lhe servirão de alimento). A repugnância a tais atitudes aparece no rosto de tenente Yar, que retrai o lábio superior em uma tentativa controlada de não demonstrar completamente a repulsa que sente. Na fala de Riker essa mesma repulsa se expressa mais na escolha das palavras que no tom da voz ou na expressão facial: “A tenente Yar estava confusa. Nós já não mais *escravizamos* animais com propósitos alimentares”. A ideia de que tal prática se encontra culturalmente ultrapassada coloca o grupo “nós” em posição de superioridade frente estes *aliens*. Um segundo ponto de interesse, entretanto, aponta da alteridade para a tolerância. O comandante Riker aparece em cena primeiramente contrapondo a repugnância e recusa da tenente Yar em um tom bastante pragmático, dando ordens para que seja feito o que os anticanos desejam sem questionamentos e sem transparecer julgamentos. Mas quando o comandante explica que a carne que eles consomem é sintética, os julgamentos se invertem e é o anticano quem demonstra repulsa e os julga incivilizados. A expressão no rosto de Riker, que aparece em *close*, é de divertimento frente a essa inversão.

Na descrição de Sontag, o *alien*, tal como ele é tipicamente construído na cultura *sci-fi* de Guerra Fria, é articulado na chave do monstruoso, do absolutamente diferente e incompatível com o humano, algo como que um anti-humano, que destrói e deve ser destruído. Essa alteridade tão intransigentemente completa coloca o “outro” em um reino que pode ser interpretado como o mais distinto o possível do humano, seja no reino animal, no reino mecânico ou mesmo no reino mineral (quando, por exemplo, a ameaça vem em forma de meteoro). Em *Encounter at Farpoint* a animalidade está presente na caracterização dos personagens, mas ela não se engendra como uma versão do anti-humano: a possibilidade de lidar diplomaticamente com o “outro” está dada, por mais difícil e inconveniente que ele seja. Junto disso, a articulação simbólica do terreno onde a essa dificuldade se dá, sugere uma ressignificação deste “outro” em outros termos, já que a dificuldade mais difícil de transpor encontra-se no terreno da cultura e não da aparência física, nem da biologia. Estas últimas diferenças são postas e construídas visualmente, mas é no terreno da belicosidade entre as duas raças, na sua falta de disposição para o diálogo e a diplomacia, em seu “atraso cultural” em geral, que repousa a incompatibilidade com a Federação. Este ponto será mais bem desenvolvido mais à frente.

Na subtrama A, os oficiais da Enterprise interagem com o *alien* “isso”, que após a morte do engenheiro, finalmente invade o capitão Picard, tomando conta da Enterprise. Este passa a agir de modo estranho, ordenando a volta à nebulosa. Os oficiais percebem que há algo de estranho com o capitão e têm uma reunião (30:03 a 31:26 min.). Há uma relativamente longa discussão sobre o que as regras e a hierarquia de comando permitem ou não fazer, mas, por fim, como o capitão não fez nada que colocasse a Enterprise em risco, eles decidem haver pouco o que possam fazer, a despeito de enfáticos alertas da conselheira Troi⁵⁷³.

Finalmente, a Enterprise retorna à nebulosa e o capitão dirige-se à ponte de comando e, frente ao visor, anuncia:

Como muitos de vocês suspeitavam, quando a nave passou pelas bordas disso [apontando para a nuvem de energia], ela acidentalmente capturou um ser consciente muito semelhante aos padrões de energia que vemos aqui. Seria uma experiência aterrorizante para qualquer ser inteligente: como se garras enormes se estendessem na sua direção, arrancando um de vocês de seu mundo natal. Arrastado para dentro dos circuitos de energia desta nave, ele conseguiu chegar até a você, Worf. Transtornado por ter sido tirado de seu mundo natal e, reconhecendo vocês como seres conscientes, ele rogou sua ajuda, mas de modos que vocês não conseguiam entender, desesperado, saltando de pessoa para pessoa, e, por fim, descobrindo a inteligência do computador nos circuitos de memória desta nave. Sim, uma inteligência simplista, mas que forneceu a ele o bastante para que ele pudesse retardar esta entidade Enterprise que o havia capturado (...). E ele se sente profundamente pesaroso pela morte acidental do engenheiro Singh.

Assim, a peripécia se completa, revertendo a rotina de possessão e invasão do monstro de realidade em aparência, e revelando que todo o mal ocorrido adveio do desconhecimento e da dificuldade de comunicação. O artifício narrativo da peripécia, realizado sobre o motivo ideológico do monstro invasor, aponta para o desmonte daquele discurso típico do código estabelecido da construção simbólica do “outro” na ficção científica estadunidense elaborada no auge da Guerra Fria. Ao mesmo tempo, na linha narrativa B, a diferença com o “outro” é construída, mas agora sobre bases diversas, pois nesse discurso é o “atraso cultural” que impediria o “outro” de entrar para a Federação. O capitão não consegue, tampouco, fazer parte do mundo deste “outro”: ele aceita o convite bem-intencionado da entidade de energia para deixar a Enterprise e tornar-se um ser de energia, então tenta se transportar para a nebulosa. A combinação não dá certo, mas a Enterprise consegue resgatá-lo. O episódio termina com tenente Yar trazendo o comunicado de que um dos delegados selay sumiu, e que os anticanos pediram para o cozinheiro cozinhar algo que parece um

⁵⁷³ Este é um de muitos momentos que são exemplo de como há, em Nova Geração, uma ênfase na disciplina e no respeito à hierarquia da cadeia de comando.

selay. Em seu “atraso cultural” e belicosidade inconsequente, os *aliens* “eles” são incapazes de fazer a paz uns com os outros. Eles precisam da ajuda dos diplomatas da Federação, mas, ridiculamente, eles sequer chegarão todos a Parlamento para as negociações de paz.

Este episódio apresenta certos paralelos com o primeiro, *Encounter at Farpoint*. Novamente, o *alien* “isso” é vitimado, apesar de que neste episódio não intencionalmente. Também em *Encounter at Farpoint* são os *aliens* “eles” que possuem qualidades indesejadas para fazer alianças com a Federação.

III.3 Ardilosos orientais e inocentes ocidentais

Em diversos episódios o *alien* é detalhadamente caracterizado visualmente em sua diferença física, por meio de um trabalho de maquiagem e próstética, seus atributos faciais são transformados, de forma que os atores são visualmente convertidos em *aliens*. Algumas vezes essa próstética é bem pouca, consistindo, por exemplo, em uma pequena protuberância sobre a ponte do nariz, como no episódio *Symbiosis*. Em outros momentos, não há qualquer alteração e os atores aparecem apenas vestidos com roupas diferentes. Dois desses momentos são bastante inquietantes: no episódio *Code of Honor*, quarto episódio da série, os *aliens* são todos negros, vestidos e caracterizados por meio de motivos orientalistas. O oitavo episódio, *Justice*, é uma espécie de contrário especular em que todos os *aliens* são loiros, ingênuos e puros qual ‘bons selvagens’. Essa naturalização da diferença sem passar pela mediação ficticiamente construída pela maquiagem e próstética sobre a própria pele dos atores, que é tão singelamente posta em cena nestes dois episódios, não se repetirá ao longo dos sete anos da série, mas é significativa.

Code of Honor (00:00 a 03:35 min.) inicia-se com o motivo do militarismo benfazejo. No relatório de bordo, o capitão explica a missão enquanto a nave se aproxima do planeta Ligon II, onde há uma vacina que é rara e um planeta da Federação, acometido de uma epidemia, necessita da mesma. A missão é abrir negociações amigáveis para adquirir a substância medicinal. A Enterprise prepara-se para receber a visita de uma delegação ligoniana. No turbo-elevador, os oficiais informam o capitão sobre as características da sociedade ligoniana. Segundo Troi eles são “extremamente hierarquizada e imensamente altivos”.

Picard: Isto vai ser interessante.

Riker: Concorde. Eles não só são similarmente humanóides, como sua história também tem notáveis similaridades com a nossa.

Troi: Uma sociedade extremamente hierarquizada e eles são imensamente altivos.

Uma justificativa pouco convincente é dada pela tenente Yar para receber a comitiva ligoniana pelo que se poderia chamar as portas dos fundos, pois a recepção ocorre no compartimento de carga, primeiro sinal do lugar simbólico desse grupo que é recebido na Enterprise. É interessante notar que a Federação precisa de algo do Planeta, mas ao invés dos oficiais irem até eles, são eles que vêm até a Enterprise.

Na cena, os enquadramentos do grupo “nós” mostram o grupo de oficiais da Enterprise de perto, enquanto os ligonianos são enquadrados de longe (figura 53 a figura 56).

figura 53

figura 54

figura 55

figura 56

O enquadramento dos planos coloca uma distância entre o grupo “nós” e o grupo “eles”, ao mesmo tempo em que aproxima o ponto de vista do espectador do grupo “nós”. A angulação nesses enquadramentos também contribui para construir esse jogo de proximidade e distância, parecendo sugerir um posicionamento para o espectador como se este estivesse a observar os dois grupos da mesma posição proximal ao grupo “nós”; como

se o espectador, nesse posicionamento sugerido pela câmera, fosse situado como fazendo parte do grupo da Enterprise, o que parece ter como intenção aumentar a identificação com o grupo “nós”.

O grupo recém-chegado está vestido de uma forma que sugere orientalismo: suas calças largas e turbantes remetem a outras imagens fixadas pelas diversas filmagens existentes das histórias das mil e uma noites. Um dos personagens carrega um tapete vermelho enrolado, que ele põe ao chão e, em um só gesto, o desenrola com um chute (figura 54). O uso do tapete vermelho para receber pessoas de prestígio é uma simbologia existente na cultura desde a Grécia do quarto século AC⁵⁷⁴. Não se pode dizer que este seja outro símbolo do orientalismo, no entanto, deve-se notar que o tapete vermelho é normalmente colocado *pelo anfitrião*, no interesse da hospitalidade⁵⁷⁵. Aqui, são os hóspedes que estendem o tapete vermelho para si próprios no compartimento de cargas da Enterprise, denotando imporem para si um lugar que não lhes é dado pelos anfitriões que os recebem em um depósito de carga. Eles aceitam essa autodeferência com certa condescendência, já que sua aceitação não chega ao ponto deles participarem de seu ritual. Lutan, o líder de Ligon, chega vestido com uma túnica e um turbante, outros marcos de orientalismo que a narrativa vai depositando sobre o grupo “eles”.

Segundo Edward Said, o orientalismo é um complexo de construções simbólicas a respeito do “outro”, o “não ocidental”, que definem esse “outro” negativamente com respeito a outro complexo de construções simbólicas que descrevem uma “civilização ocidental”. Como campo de estudos eruditos, o orientalismo dividiu o mundo em dois, para estudar o que seria, assim, metade dele. Said usou o termo para descrever essa tradição intelectual moldada pelas atitudes do imperialismo europeu e bastante influente nos meios acadêmicos e artísticos. Para o orientalista “o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente”⁵⁷⁶. Longe de ser um discurso acadêmico neutro sobre uma cultura geograficamente demarcada, o “Oriente” é uma construção simbólica, um contrário complementar de outra construção simbólica chamada “Ocidente”. Apesar de ao longo do tempo essa construção passar por mudanças, assim como as sociedades das quais ela entende tratar, o orientalismo tende a descrever as sociedades e culturas “orientais” como

⁵⁷⁴ A mais antiga referência conhecida na literatura está na peça Agamemnon de Ésquilo, escrita em 458 aC. Quando Agamemnon retorna à Tróia, é saudado por sua esposa Clitemnestra que lhe oferece um caminho rubro sobre o qual caminhar.

⁵⁷⁵ Em inglês, as expressões “*give the red carpet treatment*” e “*roll out the red carpet*” têm o sentido de oferecer uma extrema hospitalidade.

⁵⁷⁶ Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 24.

rígidas, imutáveis. Moldado às exigências morais da cristandade ocidental, ele é circunscrito por uma série de atitudes e julgamentos que remetem não às fontes orientais, mas em vez disso a outras obras orientalistas.

O Oriente é assim orientalizado, um processo que não apenas o marca como a província do orientalista como também força o leitor ocidental não iniciado a aceitar as codificações orientalistas (...) como o verdadeiro Oriente. Em poucas palavras, a verdade toma-se uma função do julgamento culto, e não do próprio material⁵⁷⁷.

“O Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas”⁵⁷⁸. Estranho, diferente, sensual⁵⁷⁹, há, para o orientalista, nas sociedades que ele estuda, verdadeiros complexos de ideias “orientais”: o despotismo oriental, esplendor oriental, crueldade oriental⁵⁸⁰. De acordo com o orientalismo, o oriental é astuto, ardiloso, em sua sociedade tribal a norma é a disputa, não a paz⁵⁸¹.

Subjacente a todas as unidades do discurso orientalista (...) está um conjunto de figuras representativas, ou tropos. Essas figuras estão para o oriente real (...) assim como as roupas estilizadas estão para as personagens de uma peça (...) não precisamos procurar por uma correspondência entre a linguagem usada para descrever o oriente e o próprio oriente, não porque a linguagem seja imprecisa, mas por que ela não está nem sequer tentando ser precisa. O que ela está tentando fazer (...) é caracterizar o oriente como estrangeiro e, ao mesmo tempo, incorporá-lo esquematicamente a um palco teatral cujas audiência, administrador e atores são para a Europa, e só para ela. Daí a vacilação entre o familiar e o estrangeiro. Em vez de listar todas as figuras de linguagem associadas ao oriente – sua estranheza, sua diferença, sua sensualidade exótica e assim por diante –, podemos generalizar sobre elas do mesmo modo como nos foram transmitidas pela Renascença. Todas elas são declarativas e autoevidentes; o tempo do verbo que elas usam é o eterno intemporal; passam uma impressão de repetição e força; são sempre simétricas, e, contudo, diametralmente inferiores, a um equivalente europeu, que algumas vezes é especificado, outras não⁵⁸².

O mais importante a respeito dessa construção, diz Said, é que tais textos podem criar, não apenas o conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo o que se produziu foi uma tradição, ou o que Michel Foucault chama de discurso, cuja presença ou peso material é realmente responsável pelos textos aos quais essa tradição dá origem⁵⁸³. Esse discurso de verdade sobre o Oriente faz parte da relação de dominação deste, pois “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder”⁵⁸⁴.

⁵⁷⁷ Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 77.

⁵⁷⁸ Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 13.

⁵⁷⁹ Cf. Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 81.

⁵⁸⁰ Cf. Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 16.

⁵⁸¹ Cf. Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 59.

⁵⁸² Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* pp. 80-81.

⁵⁸³ Cf. Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 103.

⁵⁸⁴ Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 17.

O orientalismo foi formado, na academia e nas artes, a partir das atitudes imperialistas dos séculos XVIII e XIX. O livro de Said é uma das obras fundamentais na formação do que hoje se chama estudos pós-colonialistas. A atitude imperialista também esteve claramente presente na literatura de ficção científica. Segundo o especialista em literatura de ficção científica David Seed, alguns especialistas em ficção científica já haviam conectado a emergência desta literatura inglesa e americana no fim do século XIX com o auge do imperialismo. A *Journey in Other Worlds* (1894) de John Jacob Astor IV é, segundo Seed, um claro exemplo dessa conexão entre império e viagem espacial. A ficção é ambientada em 2088, em um tempo em que os Estados Unidos teriam alcançado a hegemonia mundial. A narrativa descreve como o viajante do espaço ao embarcar em uma viagem de exploração, se vê como um continuador do destino nacional de triunfos tecnológicos e territoriais. Seed comenta que o nacionalismo de Astor reflete uma característica geral das narrativas de exploração da virada do século: elas nunca são desinteressadas. Seja seu motivo ostensivo ciência ou aventura, o desejo por apropriação imperial raramente se encontra muito distante⁵⁸⁵. Pela lógica do império, escreve Seed,

os planetas se oferecem para a conquista, assim não há nenhuma coincidência de que os primeiros romances de guerras estelares na língua [inglesa] foram publicados durante o ápice do imperialismo. De fato, seu paradigma central da *space opera* foi descrito como uma “forma mítica de exploração e conquista colonial”. O livro *Man Abroad* (1887), de autor anônimo, descreve uma Terra já totalmente conquistada pelos EUA. Colonos haviam voado para a Lua, Vênus, Marte, Júpiter, Saturno e para os asteroides. O romance estabelece um padrão para muitas ficções científicas subsequentes no uso dos planetas como nações ou colônias hipotéticas, deslocando as disputas territoriais para o sistema solar... em *The Struggle for Empire* (1900), de Robert William Cole, (...) há uma *pax britanica* cósmica, ou seja, um mundo dominado pelos anglo-saxões, que inventaram um meio de viagem espacial em ‘naves interestelares’. A guerra irrompe entre a Terra e Sírius, cujos habitantes são similares a humanos em todos os aspectos, mas que possui uma tecnologia militar mais avançada. A massiva frota de Sírius faz o império recuar que volta a seu centro e Londres é bombardeada. Parece que o destino de Londres e de todo o império está fadado até que um cientista britânico inventa um aparelho que projeta ondas de força e que rápida e decisivamente reverte o curso da guerra. Os anglo-saxões que conquistam espaço e bombardeiam a capital siriana. (...) Essas primeiras projeções do império sobre o espaço estabelecem o padrão para as histórias de “*space opera*” que surgem nas publicações *pulp* entre as guerras⁵⁸⁶.

Não é, assim, de se espantar, que motivos próprios a uma figuração colonialista do outro estejam presentes, mesmo em uma ficção científica que se pretende, e até é, mais pacífica do que as do século XIX descritas acima. O que isso parece indicar é que o verniz de nova era se deposita sobre camadas mais antigas das quais a cultura expansionista estadunidense não se livrou. São motivos com os quais o “outro” é imaginado de forma a fazer o grupo

⁵⁸⁵ Cf. Seed, D. Chapter 5: Fictions of Time. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁵⁸⁶ Seed, D. Chapter 5: Fictions of Time. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

“nós” aparecer de forma positiva. Neste caso, não só os motivos orientalistas e mesmo racistas estão presentes (afinal, por que todos ligonianos são negros?), mas como essas formas de pensar são maleáveis, como apontou Said, elas aglutinam o que possa entrar nesse complexo simbólico que seja diametralmente inverso às qualidades do grupo “nós”.

No episódio *Code of Honor* de Nova Geração, Os *aliens* de Ligon são apresentados como machistas e insidiosos: Lutan apresenta seu imediato, Egon, e Picard apresenta seus oficiais. Eles demonstram surpresa ao saber que uma mulher é chefe da segurança. Lutan ordena que Egon entregue uma caixa contendo uma amostra da vacina, Yar se põe em seu caminho, dizendo que é seu dever inspecionar a caixa. Egon tenta empurrá-la, dizendo “Saia de minha frente, mulher”, mas em um só golpe Yar derruba-o ao chão e arranca-lhe a caixa das mãos (figura 57 e figura 58).

figura 57

figura 58

figura 59

figura 60

A cena não é só uma demonstração da proeza física da oficial de segurança e de que ela está à altura do seu posto, mas, além disso, ela irá servir para reenfatar o machismo dos ligonianos na medida em que o personagem Egon demonstra vergonha e pede desculpas por ter perdido em uma luta física para uma mulher (figura 60).

O grupo de oficiais agora é enquadrado de perto: enquanto Yar inspeciona a caixa, (em uma demonstração de desconfiança ostensiva que não pareceria muito apropriada ao recebimento de um favor) a conselheira Troi sugere que Picard não se desculpe, pois “na visão deles, isso iria enfraquecê-lo” (figura 59). Picard e Lutan trocam palavras cordiais e Picard convida Lutan para uma recepção a bordo da Enterprise. Lutan responde que em breve retornará para a recepção. Os oficiais então os deixam.

Lutan e Egon agora são enquadrados por trás, fazendo com que o ponto de vista se desloque para dentro do grupo “eles” e, com a ausência dos oficiais da Federação, é como se só o espectador pudesse agora estar a par de seus planos. Em *close*, Lutan se vira para Egon, que se desculpava por ser derrotado por uma fêmea, dizendo que não se preocupasse, pois “Ela pode ser exatamente aquilo que eu preciso”. Ao som de uma música dramática, a imagem se dissolve em *fade out*. Se já não fossem poucas as marcas orientalistas da sequência, ao estabelecer o grupo “eles” também como traiçoeiro, esta cena se inscreve definitivamente na tradição estereotípica à qual Said denominou orientalismo.

Na próxima sequência, Lutan é recebido a bordo da Enterprise, recebendo um presente do capitão Picard (05:19 a 05:50 min.). É interessante que agora não há um repeteco da cena de exame do presente do lado dos ligonianos, para ver se os representantes da Federação não esconderam nele alguma ameaça, como ocorreu do lado do grupo “nós” no recebimento da vacina, indicando que as ações dos representantes da Federação estão acima de qualquer suspeita. O capitão Picard entrega o presente dizendo:

Lutan, nós tivemos conhecimento de muitas realizações do seu planeta e suas extraordinárias similitudes com uma antiga cultura da Terra que todos admiramos. Em nome da Federação, portanto, eu gostaria de presentear-lo com este símbolo de nossa gratidão e amizade.

A escultura entregue pelo capitão pertenceria à China do século XIII. O discurso que acompanha o presente é um discurso de “entendimento” do “outro”, pelo qual se diz “nós entendemos vocês porque vocês são como nós já fomos no passado”. Esse discurso fantasia condescendência em “entendimento” ao mesmo passo em que reduz o “outro” a uma versão do “nós”, mas uma versão ultrapassada. Esse é um tema bastante recorrente na construção do “outro” na série: um tipo de triunfalismo em que o grupo “nós” aparece como “mais evoluído”, travestido em um discurso de respeito às diferenças, mas que as reduz a um evolucionismo cultural benevolente e compreensivo com o outro “atrasado”. Essa forma de evolucionismo sociocultural herda traços mais antigos da ideia de destino manifesto, que, como visto, é uma versão tipicamente estadunidense do discurso civilizatório. Entretanto,

no futuro idealizado por Nova Geração, ao invés de influenciar essas sociedades, a Federação deve ser paciente com a evolução das mesmas. Uma das funções da primeira diretiva seria a de não interferir em sociedades “menos evoluídas”. Assim, diferentemente de outras versões de discursos civilizatórios, os civilizados não teriam como missão educar, polir, policiar e, enfim, civilizar este “outro”.

Confirmando a ideia sugerida na primeira sequência de que Lutan seria traiçoeiro, nas cenas seguintes ele é mostrado ludibriando aos oficiais. Ao se despedir para retornar ao planeta, Lutan abraça a lugar-tenente Yar, levando-a consigo quando seu teletransporte é acionado. A figura 61 mostra o transporte já sendo feito: é interessante notar que o ângulo de enquadramento que pega a cena toda desde a despedida cordial até o rapto de Yar, de por de trás de contêineres, como se a indicar que algo, se não de ilícito, ao menos de estranho estaria a acontecer.

Após o rapto de Yar, Lutan submete a Enterprise a uma longa espera em órbita do planeta. Entrementes, a doutora entra no escritório de Picard. Ela lhe fala enfaticamente sobre a necessidade de conseguir a vacina e de como é horrível a morte em decorrência da praga que somente a vacina de Lutan pode curar, lembrando que por de trás de toda essa aventura está a necessidade de levar ajuda a necessitados da galáxia.

figura 61

figura 62

Um breve plano (aos 18 minutos e 57 segundos do episódio) mostra o que seria o palácio de Lutan: uma ilustração que faz as vezes de uma tomada de plano geral (figura 62). Apesar de o desenho ser de um estilo confuso (há colunas de mais, falta simetria aos elementos arquitetônicos), há nele elementos que novamente remetem a um orientalismo: jardins suspensos, estruturas longas e pontiagudas que lembram minaretes. Um oriente imaginado, mas deslocado para uma “cultura alienígena”, sendo que para isso os elementos orientalistas são ao mesmo tempo usados e disfarçados.

Ao chegar ao palácio, Lutan apresenta sua primeira esposa⁵⁸⁷, Yareena. Picard e Lutan trocam farpas com cordialidade, e Lutan diz que Picard terá que ser paciente e esperar até a noite, o momento da cerimônia. Porém, quando o momento chega, em uma elaborada cerimônia, Picard se levanta, e acompanhando toda a pompa da mesma, diz-se grato pela hospitalidade de Lutan e em seguida pede que Yar seja devolvida, Lutan volta atrás e diz que quer que ela fique e se torne sua primeira esposa. Yareena a desafia para uma luta até a morte. Picard se interpõe, recusando o desafio de Yareena, então Lutan diz que nesse caso ele não terá nenhum acordo, nenhuma vacina e não terá de volta a tenente Yar.

A bordo da Enterprise os oficiais recebem dados sobre o número de mortes devido ao alastro da epidemia, fazendo retornar a questão da ajuda de forma premente: isso faz com que Picard aceite que Yar enfrente Yareena. Picard descobrirá os reais interesses de Lutan: ele quer que Yareena seja morta para dispor de suas terras, mas mesmo que isso não ocorra, ele não tem nada a perder se quem for morta for Yar.

Um ponto importante que está sendo dramatizado é que, ao envolver-se em assuntos do grupo “eles”, o grupo “nós” se vê envolvido e espuriamente usado nos assuntos de sua política interna. Assim a missão da Enterprise não consiste em consertar o errado, ou de civilizar o incivilizado: o grupo “eles” aparece como uma espécie de quebra-cabeça que precisa ser resolvido e que deve ser deixado de lado para que a missão de ajuda possa prosseguir, sendo que sua missão é de ajudar um terceiro. Não há, entretanto, dúvida que o grupo “nós” é moralmente superior ao grupo “eles”: isso se “demonstra” reiteradamente ao longo do episódio, com a ajuda de estereótipos.

Starobinski aponta que nas transformações dos sentidos ligados ao complexo de conceitos civilizacionais não são apenas as noções positivas de civilização (e negativas do “outro” não civilizado) que são constantemente retrabalhadas e transformadas, mas as concepções em que a civilização é vista como problema, como desvantagem, falso avanço, ou seja, sob um ponto de vista negativo. Ele chama ambos esses pontos de vista derivados da ideia de civilização de antinomias, o que parece apropriado, já que a definição clássica de antinomia, que é a kantiana, é a dedução de conclusões contraditórias quando a razão funciona fora dos limites da experiência⁵⁸⁸. Segundo Starobinski, entre muitos dos viajantes

⁵⁸⁷ A poligamia é outra característica comumente ligada às fantasias orientalistas.

⁵⁸⁸ Cf. Instituto Antônio Houaiss. *Houaiss Dicionário Eletrônico. op. cit.* [Texto digital sem paginação]. Cf. Audi, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy (second edition)*. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 233 e 463. Cf. Scruton, Roger. *The Logic of Illusion*. In: Scruton, Roger. *Kant: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2001. pp. 54-72.

do Novo Mundo, considerou-se, desde cedo, que o conceito poderia constituir o objeto de um mal-entendido. Ele cita autores como Mirabeau, que falavam em “falsa civilização” e denunciaram “a barbárie de nossas civilizações”. A crítica do luxo, da polidez hipócrita já estava instalada antes mesmo que se formasse e difundidos a própria palavra civilização⁵⁸⁹. Se os “primitivos” e “bárbaros” eram considerados como crianças que, na concepção positiva de civilização, só tinham a se beneficiar com ela, para aqueles que a viam negativamente e recusavam, “a insipidez e a hipocrisia das convenções polidas, os argumentos da retórica ‘primitivista’ serviram para celebrar conjuntamente o ‘bom selvagem’, o povo rural, o gênio espontâneo da infância”⁵⁹⁰.

Em *Justice*, o oitavo episódio de Nova Geração, acontece uma espécie de contrário especular do que ocorre em *Code of Honor*. Em *Justice*, os *aliens* são construídos como loiros e puros, não vendo maldade em nada, inclusive no ato sexual que, nesta cultura ficcional, é como um evento lúdico. Nesse episódio, depois de ajudar a estabelecer uma colônia humana em um planeta próximo, a Enterprise descobre um novo planeta de classe M (o que, no jargão da série significa um planeta de condições similares às da Terra). Eles fazem primeiro contato e determinam que o planeta seria um bom lugar para um breve descanso. Assim, um grupo de oficiais e mais a criança, Wesley Crusher, descem ao planeta.

As primeiras imagens do planeta mostram um lugar iluminado de sol, repleto de áreas verdes jardinadas e lagos artificiais, onde só se vê pessoas loiras com poucas roupas brancas. Em quase todos os planos há gente loira correndo, e um plano mostra um casal na grama se beijando (figura 63). Ao serem recebidos por dois personagens locais, Rivan e Liator, que abraçam o grupo da Enterprise. A cena, apesar de toda sensualidade não muito implícita, ainda é capaz de sugerir a pureza e ingenuidade dos locais. Isso se dá, entre outras coisas, através da atuação dos atores, que remete a um misto de afeição, sensualidade e uma naturalidade sorridente e honesta, evidenciada pela forma como, na atuação, são os atores no papel de oficiais que demonstram certa vergonha, ainda que bem humorada, frente ao assunto sexo (figura 64), enquanto os personagens do planeta sorriem graciosamente, jamais desviando o olhar. Além disso, a conselheira Troi comenta que sente deles apenas “uma sensualidade saudável e felicidade” da parte dos locais. As imagens também evocam ideias de “natural” e “puro”: o ambiente com a alta luminosidade

⁵⁸⁹ Cf. Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. op. cit. pp. 18-19.

⁵⁹⁰ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. op. cit. pp. 28-29.

apresenta muito verde e muita presença de água, também amplamente associada com a ideia de pureza e natureza, em lagos e fontes (figura 65). Adiciona-se a isto que iluminação ampla, peles claras e roupas brancas tendem a botar em evidência a cor branca, amplamente associada em sociedades cristãs com a ideia de pureza, principalmente a pureza sexual. As peles e cabelos claros e roupas poucas e brancas dos personagens também produzem todo um visual que remete a imagens bucólicas dos *putti* (imagens de meninos jesus, querubins, anjinhos e cupidos, como exemplificado na figura 66) que povoam tantas das imagens cristãs e pagãs conhecidas de um grande público principalmente através de reproduções de obras de arte e da visitação de museus e igrejas. A associação dos *putti* com crianças e anjos remete à ideia de inocência, enquanto a associação com o cupido remete ao amor sexual. A noção de ingenuidade e a associação com o infantil também é remetido na fala da garota, Rivan, que pergunta (aos adultos, e apesar dela se mostrar indecisa sobre como se portar com Wesley, que é uma criança) se eles não gostariam de brincar/jogar (*play*). Frente à indecisão de Riker com respeito ao que ela queria dizer ela completa “brincar de amor” (com uma feição que parece dizer “é claro”).

figura 63

figura 64

figura 65

figura 66⁵⁹¹

Tudo parece estar correndo bem no planeta, ao passo que na Enterprise há a descoberta de que uma espécie de “sombra” nas leituras que Data descreve como não estando “nem dentro nem fora da nossa dimensão”. Eles tentam se comunicar com essa presença e ela se revela uma espécie de nave que segundo os oficiais os sensores detectam como estando “parcialmente presente”. Ela envia uma esfera de luz que se atrela à testa de Data, deixando-o fora de funcionamento: ao que parece ela troca dados com o androide. Enquanto isso, no planeta, a lugar-tenente Yar conversa com seus hóspedes Liator e Rivan, sobre a sociedade Edo. Eles explicam que não há crime em seu mundo e que ninguém quebra as leis. Há muito tempo, teria havido muita desordem, mas isso não ocorria mais. Eles explicam que eles não têm policiais, mas os chamados mediadores, que selecionavam uma área por um determinado período de tempo: a zona de punição. A seleção, completamente aleatória e secreta, coibiria as pessoas de quebrar as regras, pois a punição seria a morte. Bravos e assustados por não terem sido avisados disso, os oficiais vão

⁵⁹¹ Rubens, Peter Paul e Snyders, Frans (do estúdio de). *Uma Guirlanda de Frutas sobre Quatro Putti em uma Paisagem*. Óleo sobre Tela, 1620 – 1629. 1740 x 2457 mm. National Trust Collection, Kingston Lacy Estate, Dorset.

procurar Wesley que, brincando com outras crianças, cai em um canteiro de flores onde era proibido pisar. Os oficiais chegam quando os mediadores estão para lhe dar uma injeção letal e os impedem. Os mediadores apenas dispunham de suas seringas com veneno, ao passo que os oficiais tinham seus phasers, assim, os oficiais deixam, nas palavras de Riker, “de acordo com a primeira diretiva”, os Edos mantê-lo prisioneiro.

Em uma reunião que se segue no planeta com o capitão, os Edos parecem perplexos por não poderem executar suas leis.

Rivan: Capitão Picard... Eu não sei como vocês da Terra conduzem a lei e a justiça; nem se vocês respeitam essas coisas...

Picard: Nós respeitamos.

Liator: Bom, porque nós também. Nossos preceitos nos foram legados há muito tempo. A tranquilidade que você vê em nossas vidas tem sido possível graças às nossas leis.

Rivan: Somos um povo de lei. Ela às vezes nos traz tristeza, mas nós aprendemos a nos adaptar. Talvez as suas leis também funcionem tão bem.

Picard: Não desde sempre, mas agora sim.

Liator: Você executam criminosos?

Picard: Não, não mais.

Rivan: Mas vocês o faziam?

Picard: Infelizmente, sim. Mas desde então...

Rivan: Mas quando vocês o faziam, vocês acreditavam necessário fazê-lo?

Picard: Algumas pessoas acreditavam que era necessário. Mas nós aprendemos a detectar os sinais de comportamento criminal. A Pena Capital, em nosso mundo, já não é mais considerada um dissuasor justificável.

Liator: Então, nós ainda não somos tão avançados como eles. E já que vocês são mais avançados em outras coisas também, eu sugiro que vocês usem seus poderes superiores para resgatar o garoto Wesley. Vamos registrá-lo como um criminoso condenado fora do nosso alcance, uma pessoa avançada que afortunadamente escapou da barbárie deste pequeno mundo atrasado.

Picard: Infelizmente, nós temos uma lei conhecida como a Primeira Diretriz.

Rivan: Riker explicou para nós.

Picard: É o garoto em algum perigo neste momento?

Liator: (consultando Rivan) Até o anoitecer? (ela anui).

Rivan: Porque vocês são forasteiros, estamos atrasando o cumprimento da lei. Mas temos de agir até o pôr-do-sol.

Esse diálogo denota algumas coisas interessantes. Uma delas aparece na fala de Liator, quando ele diz com amargura “Então, nós ainda não somos tão avançados como eles”, essa

fala parece demonstrar certa consciência sobre o triunfalismo do discurso da Federação. Ao mesmo tempo, são os Edos que se aproximam do presente dos EUA, já que são eles que executam a pena capital. Assim, aqui é como se o futuro imaginado dos EUA estivesse discutindo com o presente dos mesmos EUA.

Picard pergunta sobre o objeto em órbita, se eles tinham ideia do que era, eles respondem que só poderia ser Deus. “Diz-se que Deus está em algum lugar lá em cima, nos protegendo”. Rivan concorda em acompanhá-los à Enterprise, de onde ela vê o objeto (figura 67) e, ao vê-lo ela se prostra de joelhos e desvia o olhar. Está tão comovida que mal consegue acenar com a cabeça para dar respostas às perguntas de Picard (figura 68).

figura 67

figura 68

A nave avança contra a Enterprise e esta começa a tremer enquanto uma voz potente, grave e profunda, acompanhada de um fundo sonoro que lembra trovões, demanda que os oficiais devolvam “sua criança”. Picard faz como a entidade demanda. Enquanto isso, Data se recobra e revela que a nave não é habitada por uma, mas um grupo de entidades multidimensionais que estão presentes em muitos lugares ao mesmo tempo. Eles sabem que os Edos os adoram como a um deus, mas consideram isso normal para o “estágio evolutivo” deles. Data revela mais uma coisa

Picard: Você aprendeu alguma coisa sobre a relação entre a entidade e os Edos? Por que eles estão tão certos de que é um deus?

Data: Qualquer forma de vida suficientemente avançada pode assim parecer a outros, senhor. Mas quando eles estavam sondando meus pensamentos, capitão, eu pude sentir que o que quer que eles sejam agora, eles já existiram nesta dimensão como nós. Talvez no mesmo tipo de forma orgânica. Desde então, no entanto, eles evoluíram consideravelmente. A sua presente existência em múltiplas dimensões, sem dúvida, tem vantagens que não entendemos.

Picard: Então, em uma forma orgânica preexistente eles poderiam ter compartilhado do nosso tipo de valores?

Data: Sabemos que os Edos os compartilham, senhor.

Picard: Por que uma existência tão avançada sentiria a obrigação de proteger os Edos?

Data: Talvez porque os Edos são uma raça infante, por comparação. Possivelmente uma raça que essas formas de vida teriam plantado aqui, como nós plantamos colônias humanas em planetas de classe M.

É interessante que a imagem do povo desse planeta seja tão angelical e inocente, principalmente porque se revela que uma entidade com enormes poderes zela por esse povo e lhes doa suas leis. Os Edos são como um jardim do Éden, mas eles são um retorno da corrupção ao Éden, pois pelas palavras de Liator eles foram uma sociedade com crimes antes de terem suas leis dadas a eles pela entidade. Ao mesmo tempo em que eles são uma espécie de povo escolhido, são, de certa forma um espelho do destino manifesto, um povo isolado não em outro continente, mas em um planeta, imaculado e virtuoso, como o povo que deixou para trás uma Europa corrompida, sob a tutela de Deus e da Lei. O povo fictício Edos se parece muito a um espelho mitologizado e superidealizado de um Estados Unidos imaginados em suas origens. Se este é o único “outro” que não é problemático de alguma maneira, o único povo *alien* completamente virtuoso, sem falhas de caráter, é porque este não é de fato um “outro”, mas o passado do grupo “nós”. O que Data revela, que os seres multidimensionais que os Edos adoram como a um Deus teriam sido há tempos atrás seres como eles, coloca a entidade protetora em um paralelo com o grupo “nós”. Da mesma maneira que eles plantam suas colônias, a Federação o faz, e de forma similar as protege. Então, se os Edos são um espelho passado do grupo “nós”, os seres multidimensionais que estão em muitos lugares ao mesmo tempo são o espelho futuro do grupo “nós”. Tanto é assim que entre eles é possível haver um entendimento: assim como o grupo “nós” só pode compreender os “outros” a base de similitudes com seu próprio passado, a entidade também poderá entendê-los a partir de seu próprio passado.

O episódio Justice revela uma falsa contestação tanto de Primeira Diretiva que é reafirmada como válida, mas não para casos como estes, como uma falsa contestação da justiça dos Edos, que é apenas muito rígida na aplicação do justo. Pelo que o episódio indica, os Edos vão aprender a ter uma maior flexibilidade com o avanço de sua evolução, já que tanto a Federação quanto a entidade, que são mais “avançados”, conseguem entender a necessidade da flexibilização das leis.

A relação entre as ideias de bom, belo, justo e loiro neste episódio sugere que uma genealogia ao estilo nietzschiano seria proveitosa. Nietzsche sugere que a associação entre

sentidos das palavras, sua transformação conceitual, pode ter como motivo um estabelecimento de relações de significados feitos a partir de uma posição de poder⁵⁹².

O juízo “bom” ou “mau” não provém daqueles aos quais se fez o “bem”! Foram os “bons” mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição em pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons⁵⁹³.

De modo análogo ao que fez Nietzsche com a genealogia do conceito de “bom” na língua alemã, pode-se chamar a atenção para a relação dos sentidos entre as acepções da palavra *fair* na língua inglesa, que pode significar, segundo o contexto, belo, claro ou loiro, bem como justo. Em *Justice*, os *aliens* loiros, ingênuos e puros também vão ter uma ligação com a ideia de justiça que, se bem que contestada pra esses *aliens* é somente contestada na rigidez da aplicação da lei, não na sua justiça.

III.4 O “outro” é o meu passado, o “outro” é imoral

Como foi visto no segundo capítulo, através das articulações de sentidos em torno do personagem Q, há um passado de belicosidade, totalitarismo, desigualdade entre os sexos e, inclusive, de exploração econômica capitalista que a utopia social de Nova Geração pretende deixar para trás. Isso se faz presente em diversos momentos, sendo que em um deles esse passado capitalista é incorporado nos ‘ferenguis’, que aparecem em *The Last Outpost*, sendo este um entre os vários momentos em que o “outro” é condescendentemente compreendido como uma versão do passado do grupo “nós”, como um “outro” que ainda pode aprender e evoluir.

Os ferenguis são apresentados como uma raça oportunista, interessada em ganhos pecuniários. Logo no início do episódio, a Enterprise persegue sua nave para recobrar um item tecnológico roubado. Ambas as naves param em órbita de um planeta. Percebendo que a Enterprise perdeu sua mobilidade, os membros da tripulação acreditam que sua nave foi capturada pelos ferenguis. Na tentativa de entender melhor seus oponentes, Picard pede informações à sua equipe. Esse é o primeiro contato da Federação com uma raça da qual pouco se sabe (06:33 a 07:40 min.).

Picard: Data, há alguma informação sobre eles em algum arquivo?

⁵⁹² Cf. Nietzsche F. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 19-21

⁵⁹³ Nietzsche F. *Genealogia da Moral*. op. cit. p. 19. O mesmo talvez possa ser dito para os significados de *fair*.

- Data: Nenhuma, senhor. Só boatos e relatos de terceiros, muitos dos quais são conflitantes.
- Riker: Quais são as informações não conflitantes?
- Data: Que os ferenguis são (...) bem, talvez a melhor descrição seja “negociantes”.
- Picard: Que tipo de negociantes?
- Data: Uma comparação feita por acadêmicos modernos com a história terrestre aproxima os ferenguis dos negociantes ultramarinos ianques americanos dos séculos XVIII e XIX, senhor.
- Riker: Da história dos meus antepassados (...) negociadores ianques.
- Data: Que neste caso navegam pela galáxia em busca de oportunidades mercantis e territoriais.
- Riker: E esses acadêmicos dizem que os ferenguis são similares a nós?
- Data: Não exatamente, senhor. Eu creio que a analogia se refere à pior qualidade dos capitalistas. Acredita-se que os ferenguis conduzem seus negócios com base no antigo princípio *caveat emptor*: ‘o risco é do comprador’.
- Riker: Negociadores ianques (...) parece interessante.
- Data: Bom, senhor, duvido que eles usem vermelho branco e azul ou se pareçam ao menos um pouco com o tio Sam.

A fala de Data traz um estilo de aparência científica, mas em essência etnocêntrico, no sentido de que o “outro” não é apreciado com base em características próprias, mas com base na comparação com aquele que compara. É uma comparação ambígua, que em um primeiro momento aproxima e em um segundo afasta. Essa ambiguidade corresponde às transformações que, a partir do século XIX, atingem o próprio conceito de civilização, que em sua perspectiva evolutiva, lança sobre o mundo um olhar que busca “não mais o *outro* da civilização, mas o *antes* da civilização”⁵⁹⁴.

A ganância e falsidade dos ferenguis são estabelecidas na sequência de 29:59 a 31:02 minutos. Ao descobrirem que havia algo no planeta (antigo posto de um império há muito extinto) que mantinha ambas as naves presas, os ferenguis concordaram em cooperar com os humanos, mas na superfície do planeta, eles atacam os oficiais. Um plano demora-se em mostrar uma mão cujos dedos nodosos, terminados em unhas azuladas, mexem-se como se,

⁵⁹⁴ Cf. Menezes, Paulo. A construção do “outro” como não civilizado em *Nanook of the North*. *op. cit.* p. 105. Deve-se notar que a teleologia presente na série não é específica desta, mas comum a todo um discurso civilizacional que olha o outro sob a ótica de um tipo de evolucionismo que é teleológico e que deu margem ao chamado evolucionismo social. Em defesa da biologia hodierna deve-se acrescentar que a teleologia não mais pertence à cladística e à filogenia atual, já que a evolução não mais é vista como uma tendência em um sentido definido, mas como o resultado de um imenso número de acidentes ao longo de bilhões de anos.

ansiosos, tateassem o ar, ansiando tocar aquilo que seus dedos buscam (figura 69). Segundo Balázs, o *close-up* é capaz de mostrar qualidades nos gestos que antes não eram possíveis de ser notadas (qualidades que são muitas vezes mais expressivas do que qualquer outra característica), como quando vemos uma mão acarinhar ou bater em algo. O *close* traz para os olhos do espectador uma vida presente nos detalhes que em sua ausência ele ignora, revelando o que ocorre sob a superfície das aparências⁵⁹⁵.

figura 69

figura 70

figura 71

Essa mão, ao que se conclui, ávida por tesouros, pois arrancará o broche comunicador do peito dos oficiais desacordados (figura 70), mostra sua corrupção na aparência e nos gestos. Após combinarem mentir sobre o incidente, os ferenguis passam a avaliar seu espólio: “tem a aparência de ouro”, um deles diz e, levando o broche à boca, “tem gosto de ouro” (figura 71). De forma até de certa maneira cômica, todos seus sentidos estão a serviço de sua usura. Os oficiais despertam e há novos embates. A inferioridade moral do “outro” já está traçada.

Que tipo de “capitalistas” são os ferenguis? Apesar do que Data diz, ele não fala do conceito marxista de capitalista, pois este é aquele que emprega dinheiro como capital na extração de mais-valia, ou seja, o que explora trabalhadores. Mas não há qualquer referência a trabalho quando o assunto são os ferenguis. Eles se aproximariam mais, na teoria marxista, de uma acumulação primitiva, do entesouramento por meios distintos da exploração propriamente capitalista. Marx usa da seguinte metáfora para introduzir o mito idílico do surgimento do capitalista e do exército de mão-de-obra: “essa acumulação primitiva desempenha na Economia Política um papel análogo ao pecado original na Teologia. Adão mordeu a maçã e, com isso, o pecado sobreveio à humanidade”⁵⁹⁶. Entretanto, é como se aquilo que em Marx é interpretado na chave metafórica, posto que

⁵⁹⁵ Cf. Balázs, B. The close-up. In: Balázs, Béla. *Theory of the film*. London: Dennis Dobson Ltd., 1952. pp. 55-56.

⁵⁹⁶ Marx, Karl. A Assim Chamada Acumulação Primitiva. In: Marx, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 339.

representa apenas o mito de origem, a historietta que se diz ter dado início a algo, fosse aqui entendido em uma chave mais literal, a do pecado. Os ferenguis são como complexos simbólicos que estão ligados a diversos pecados que surgem da cobiça. É como se seguissem mandamentos que fossem a inversão do que está escrito no livro do Êxodo 20:15-17:

Não furtarás. Não darás falso testemunho contra o teu próximo. Não cobiçarás a casa do teu próximo. Não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem seus servos ou servas, nem seu boi ou jumento, nem coisa alguma que lhe pertença⁵⁹⁷.

Os ferenguis estão ligados ao pecado da cobiça e a tudo o que o acompanha: latrocínio, corrupção, fraudes, usura, avareza, golpes sujos e trapanças. Acompanham seus pecados o falso perjuro, a mentira, e a cobiça das mulheres. Entretanto, quando Data chama isso de “o pior tipo de capitalismo”, não estaria ele implicando que há melhores, talvez até bons tipos de capitalismo?

De certa forma, os ferenguis também estão ligados a uma noção que não está muito longe da discutida acima, que é o estereótipo orientalista do semítico. Este estereótipo está menos ligado à noção de trabalho, do que do “desfrute”, e, portanto, da “preguiça”, da “avareza” e da “libertinagem”, como os descreve o orientalista e agente do império na Arábia, Thomas Edward Lawrence, no início do século XX:

O judeu na Metrópole em Brighton, o avarento, o adorador de Adônis e o libertino nos eflúvios de Damasco eram igualmente sinais da capacidade semítica para o desfrute (...). O semita pairava entre a luxúria e a autonegação⁵⁹⁸.

Como lembra Said, este estereótipo não condiz com uma realidade, mas com um complexo simbólico criado por aqueles que se entendiam como ocidentais. “O judeu, o adorador de Adônis e o libertino de Damasco não são tanto sinais de humanidade, digamos, quanto de um *campo semiótico chamado semítico*, cuja coerência provém do ramo semítico do orientalismo”⁵⁹⁹.

Na segunda subtrama, a situação na Enterprise está ficando crítica: o sistema de suporte de vida no espaço está falhando e toda a energia foi desviada para uma plataforma onde famílias se agregam para prolongar a sua sobrevivência. Na continuação da primeira subtrama na superfície do planeta (34:24 a 43:10 min.), surge um terceiro que mediará a

⁵⁹⁷ Bíblia. *Antigo Testamento*. Português. Êxodo. Nova Versão Internacional. [traduzida pela comissão da Sociedade Bíblica Internacional]. São Paulo: Editora Vida, 2000. Cap. 20, vers. 15 a 17.

⁵⁹⁸ Garnett, David (ed.) *The letters of T. E. Lawrence of Arabia*. Londres, Spring Books, 1964, p. 244. *apud*: Said, Edward. *Orientalismo*. *op. cit.* p. 247.

⁵⁹⁹ Said, Edward. *Orientalismo*. *op. cit.* p. 247. (grifos meus).

disputa entre ferenguis e oficiais da Federação. Em pleno ar, materializa-se a figura de um velho: o guardião do Império Tkon. Riker e Data revelam ao guardião que o império já não mais existe, mas os ferenguis os acusam de mentir e passam a denunciá-los por diversos crimes: primeiramente, de tê-los atacado sem provocação e de ter vindo saquear o império e de impedir o comércio legal. Sibilando, eles continuam com uma segunda linha de acusações: os humanos se recusam a compartilhar tecnologias vitais com mundos mais atrasados, com o que Riker concorda enfaticamente. Empolgando-se, os ferenguis continuam a listar um terceiro rol de crimes: os humanos se adornam com ouro e vestem suas fêmeas, eles dizem.

Sendo as primeiras acusações mentirosas e as terceiras destinadas a construir os ferenguis como ridículos e machistas, é interessante notar que as segundas (“os humanos se recusam a compartilhar tecnologias vitais com mundos mais atrasados”), ensanduichadas entre aquelas, estão colocadas de modo a parecerem acusações tão injustas dos (estabelecidos como) mentirosos machistas ferengui como as demais. Trata-se de um retorno ao ambíguo tema da interferência versus não interferência. Os oficiais admitem esse “crime” de cabeças erguidas, mas o status disso como crime está posto em dúvida, já que ele será julgado pelo guardião. Data adiciona a esse outros “crimes”:

Eles deveriam adicionar que a Frota Estelar já permitiu o ocaso de diversas civilizações. E, algumas vezes, nós permitimos que os fortes e violentos subjugassem os fracos.

O guardião então testa Riker com a frase “dele será a vitória, aquele que sabe quando lutar e quando não lutar”⁶⁰⁰ e, em um golpe, desce sua alabarda rente à orelha de Riker. Este, que se mantém firme em seu lugar, responde: “Medo é o verdadeiro inimigo; o único inimigo”. Baixando sua arma, o guardião passa a caminhar ao lado de Riker, dizendo-se interessado “nesse Sun Tzu” e seus pensamentos. Seu julgamento está feito: ele libera a Enterprise, restaurando a energia da nave.

A frase de Sun Tzu, que o próprio Riker havia citado anteriormente para o capitão (10:45 a 11:07 minutos), consta na primeira tradução anotada em inglês de *the Art of War* de Guiles e está aqui sendo interpretada, retirada de seu contexto, no sentido de uma sabedoria de “como evitar uma guerra” e não no sentido tático de “como ganhar uma guerra”, que é a discussão do livro⁶⁰¹. A resposta dada por Riker tem, portanto, mais a ver

⁶⁰⁰ Sun Tzu. *The Art of War*. Tradução de Guiles, L. New York: Barnes & Nobles. 1910. p. 17.

⁶⁰¹ Para constar, o verbete 18 conclui: “Daí o ditado: se você conhece o inimigo e também a si próprio, você não precisa temer o resultado nem mesmo de cem batalhas. Se você conhece a si mesmo mais não ao

com o contexto de fim da Guerra Fria e do militarismo benfazejo do seriado do que com a obra de Sun Tzu. O texto desta primeira tradução é bastante diferente da tradução de Griffith, vertida para o português por Gilson C. C. de Souza⁶⁰². A frase consta da parte III, Attack by Stratagem, verbete 17. O verbete vem logo em seguida de um comentário de Tu Mu, que termina com a frase “o homem estúpido não tem medo da morte”. Em comparação ao que ocorre no episódio, isso renderia a falta de reação de Riker ao ataque armado do guardião no mínimo risível, posto que se a sabedoria de Tu Mu fosse citada, ele se verteria em estúpido ao invés de sábio, que é o sentido proposto no episódio.

A referência a Sun Tzu e a aproximação com o guardião de um império muito antigo há muito findo, remete a outra versão mais recente do orientalismo, uma versão mais propriamente estadunidense. De acordo com Said, para os americanos a noção de Oriente estaria principalmente associado à ideia de Extremo Oriente: China e Japão, principalmente⁶⁰³, mas não chega a discutir as características específicas dessa imaginação estadunidense do oriente longínquo. Keith Aoki discorre sobre esses estereótipos americanos. Havia uma atitude xenofóbica com relação aos chineses, e mais tarde aos asiáticos em geral, em que se tendia ver estes imigrantes sob as metáforas da invasão de insetos, poluição, como um câncer moral e outras ideias horrendas⁶⁰⁴. Sobrepondo-se a esta, uma atitude contraditoriamente romântica com relação aos chineses teria emergido durante os séculos XVIII e XIX no orientalismo das elites estadunidenses e europeias, ligada ao seu gosto por porcelanas chinesas autênticas, sedas, chás e outros suntuosos objetos de arte como exemplos de beleza exótica, sofisticação e cultivo. Esse gosto teria se traduzido, ao longo da segunda metade do século XIX, em um apetite massificado por objetos “exóticos” imitativos dos estilos asiáticos fabricados no ocidente. A romantização, estetização e sentimentalidade associadas ao “oriental” estavam em completa contradição com os estereótipos anteriores⁶⁰⁵.

Essa bifurcação na imaginação estadunidense entre representações fetichizadas de aspectos “bons” ou desejáveis e estetizados e os temidos e intimidadores aspectos “maus” da cultura e

inimigo, para cada vitória ganha você também sofrerá uma derrota. Se você não conhece nem ao inimigo nem a si próprio, você sucumbirá a todas batalhas”. Sun Tzu, *The Art of War*. *op. cit.* p. 17.

⁶⁰² Cf. Sun Tzu, *A Arte da Guerra*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997. p. 37.

⁶⁰³ Cf. Said, Edward. *Orientalismo*. *op. cit.* p. 13.

⁶⁰⁴ Cf. Aoki, Keith. “Foreign-Ness” & Asian American Identities: Yellowface, World War II Propaganda, and Bifurcated Racial Stereotypes. *UCLA Asian Pacific American Law Journal*, vol 4, n. 1, 1996. pp. 18-34.

⁶⁰⁵ Cf. Aoki, Keith. “Foreign-Ness” & Asian American Identities. *op. cit.* p. 35.

povo chinês – e, mais tarde, dos asiáticos em geral – veio à tona e se cristalizou no começo do século XX⁶⁰⁶.

A bifurcação de “outros” orientalizados em seu aspecto peculiarmente estadunidense pode ser vista, aponta Aoki, através da lente dos personagens ficcionais criados nos EUA: personagens como Fu Manchu e Charlie Chan.

Esta bifurcação, longe de ser uma polarização, estava mais próxima de ser como a topologia paradoxal da fita de Moebius. Se pressionados, os chamados “bons” atributos de Charlie Chan (deferência às autoridades brancas, respeito pela sabedoria tradicional, o triunfo da razão dedutiva sobre a paixão, etc.) facilmente se transformam nos atributos “ruins” do Fu Manchu (traição, inescrutabilidade, ruptura entre razão e moralidade, etc.)⁶⁰⁷.

Para Betsy Huang, alguns dos estereótipos “positivados” do asiático também têm a ver com a emergência de uma contracultura que passou a se fascinar com o pensamento chinês como um possível antídoto ao pensamento ocidental. Ela trabalha com os autores de ficção científica Ursula Le Guin e Phillip Dick e seu uso ambíguo de motivos da cultura chinesa. Huang lembra que um dos tipos de imagem nostálgica de uma Ásia pré-moderna, romantizada, apesar de estereotípica, é “reminiscente da figura do sábio oriental que apoia e nutre o jovem herói ocidental em sua busca pela verdade e autoidentidade (os monges na série de televisão Kung Fu e o Senhor Miyagi no filme Karate Kid vêm à mente)”⁶⁰⁸.

Esse motivo liga o sábio asiático, velho, ao passado e uma sabedoria que é transmitida a uma nova geração, o jovem norte-americano habitando-o a cumprir sua missão. O motivo do sábio oriental é reverenciado neste episódio de Nova Geração, mas de maneira diferente. Aqui, o sábio irremediavelmente ligado ao passado nada tem a transmitir ao herói ocidental. Resta ao sábio não mais do que reconhecer que o herói já se encontrava pronto a cumprir sua missão.

Não é a primeira vez que a cultura chinesa é referenciada em Nova Geração como uma “grande civilização do passado”, pois no episódio *Code of Honor*, uma escultura entregue por Picard a Lutan como símbolo de gratidão pertenceria, na ficção, à China do século XIII. A escultura deu o ensejo ao entendimento evolucionista do “outro”, como similar a uma civilização do passado. Ao que parece, a construção simbólica chamada “milagre asiático”, em seu auge na década de 1980, e sua contraposição à China continental pode ajudar a desvendar os significados aqui implícitos.

⁶⁰⁶ Aoki, Keith. “Foreign-Ness” & Asian American Identities. *op. cit.* p. 35.

⁶⁰⁷ Aoki, Keith. “Foreign-Ness” & Asian American Identities. *op. cit.* p. 35.

⁶⁰⁸ Huang, Betsy. Premodern Orientalist Science Fictions. *MELUS*, vol. 33, n. 4, 2008. p. 30.

Segundo Thanh-Dam Truong, a emergência da metáfora “milagre” nos estudos de desenvolvimento encontra-se na encruzilhada do declínio de dois paradigmas dominantes: o fordismo e o socialismo de estado⁶⁰⁹. A autora chama a atenção para a ironia do termo: assume-se que aquelas sociedades são diferentes das ocidentais e é, portanto, um “milagre” que aquelas possam se desenvolver tão bem quanto estas. Inicialmente, o termo “milagre” foi usado no debate nos EUA sobre o desenvolvimento japonês pós-guerra. No início dos anos 1980 o empresariado passou a se interessar pelo estilo japonês de gerenciamento⁶¹⁰. Paralelamente a isso, no contexto de Guerra Fria, como aponta Laura Hyun Yi Kang, em termos ideológicos, o Japão era visto como um pupilo bem-sucedido dos EUA no caminho desenvolvimento capitalista, uma alternativa capitalista à China continental, um modelo daquilo que os asiáticos poderiam esperar se apostassem suas fichas no lado americano⁶¹¹. O termo “milagre japonês” foi expandido para “milagre asiático” na medida em que outros países – Coreia do sul, Taiwan, Hong Kong e Cingapura – passaram a exibir um rápido crescimento durante a década de 1970 e nos anos 1980 a eles se juntaram a Tailândia, Indonésia, Malásia e as Filipinas⁶¹². Os termos “tigres asiáticos” e “dragões asiáticos” vêm a se juntar a essa construção simbólica⁶¹³. Pode-se perceber que, enquanto o modelo dos “tigres asiáticos” é positivado, ele é, ao mesmo tempo, uma contraposição ao modelo chinês. Assim, não é de surpreender que as referências à China em Nova Geração remetam a ideias de passado, ou melhor, de uma grande civilização extinta, pois a lógica do discurso do milagre asiático implica que aqueles países que pularam no vagão capitalista estariam em grande desenvolvimento, e que, supostamente a China teria perdido o bonde da história.

Agora andando ao lado de Riker, o guardião diz que, ao ver suas naves em batalha, ele pensou em destruí-los a ambos, mas confessa que começou a ter as suas dúvidas quando eles resolveram cooperar uns com os outros. Então ele pergunta sobre os ferenguis “E

⁶⁰⁹ Cf. Truong, Thanh-Dam. *The Underbelly of the Tiger: Gender and the Demystification of the Asian Miracle. Working Papers Series 269*, The Hage, Institute of Social Studies. 1998. p. 2. [Trabalho posteriormente publicado como Truong, Thanh-Dam. *The Underbelly of the Tiger: Gender and the Demystification of the Asian Miracle. Review of International Political Economy*, vol. 6, n. 2, 1999. pp. 133-165].

⁶¹⁰ Cf. Truong, Thanh-Dam. *The Underbelly of the Tiger. op. cit.* p. 4.

⁶¹¹ Cf. Hyun Yi Kang, Laura. *The Uses of Asianization: Figuring Crises, 1997-98 and 2007-?. American Quarterly*, vol. 64, n. 3, 2012. p. 414.

⁶¹² Cf. Hyun Yi Kang, Laura. *The Uses of Asianization. op. cit.* p. 414-415. Segundo a autora, a “asianização” do milagre também deve ser entendida como uma disputa discursiva e ideológica. “Era o produto da escalada de uma complicada disputa dentro do Banco Mundial entre o Japão e os Estados Unidos sobre o papel da orientação e intervenções estatais no desenvolvimento econômico”. Hyun Yi Kang, Laura. *The Uses of Asianization. op. cit.* p. 415.

⁶¹³ Cf. Truong, Thanh-Dam. *The Underbelly of the Tiger. op. cit.* p. 6.

quanto a eles? Eu devo destruí-los?”, ao que Riker responde “assim eles não aprenderiam nada”, em seguida adiciona:

Eu os vejo como seres muito similares ao que nós éramos há muitas centenas de anos atrás. De posse da tecnologia que eles têm hoje, eles são bastante perigosos, mas dificilmente podemos execrar o que nós já fomos.

Há um jogo de aproximação e afastamento com o “outro” imaginado que se desenha a partir da análise desta primeira temporada de Nova Geração cujo principal articulador é uma noção de evolucionismo cultural. Essa noção parece substituir a simplificação moral extrema que Sontag descreve para o cinema de ficção científica no período auge da Guerra Fria por uma série de tensões, graduações e ambiguidades do discurso sobre o “outro” e sobre interferência e ajuda que indicam um possível conflito valorativo.

Uma graduação entre o passado que deve ser ultrapassado e um futuro luminoso perpassa os episódios, concorrendo na elaboração das noções de alteridade, de forma que o “outro” é um espelho onde se projeta um passado fictício que é presente e passado no contexto extraficcional, sendo tudo aquilo do que o grupo “nós” quer se livrar: a belicosidade, a falta de democracia, a ganância, a exploração. A sociedade ideada é militar-tecnológica, meritocrática e é uma sociedade de abundância, como se dá a entender. O triunfalismo de Nova geração não coloca simbolicamente como a cultura mais evoluída aquela que existe nos Estados Unidos naquele momento, mas o desloca para um futuro otimista. Dessa forma, ao mesmo tempo em que encontra elementos no então presente contexto político dos EUA e do mundo nos quais baseia seu otimismo, ainda não se coloca em total concordância com ele. Porém, a série evita um embate crítico direto com essas características que remetem ao presente da sociedade estadunidense, qualificando-as como “bobagens”. Assim, a ficção parece olhar para o seu presente contexto político também com certa condescendência, evitando a crítica direta pela projeção de características como avareza, da exploração e da especulação em um “outro”, quer esse “outro” seja um *alien*, quer ele seja um ser humano do século XX recuperado de seu sono criogênico, como em *Neutral Zone*, o episódio 26, último da temporada.

O “desterramento” e multiplicação das alteridades humanas que se evidencia na construção de diversas populações intergalácticas, tende ao relativo borramento das fronteiras entre as mesmas. Intermediadas pela ideia do evolucionismo cultural etnocêntrico, tende a desestruturar a possibilidade de uma distinção de contornos tão rigorosamente definidos entre um “nós” e um “eles”, ao mesmo tempo em que constrói a diferença em outros termos. Códigos anteriores antes isentos de ambiguidades são

permeados de possibilidades, tornando-se ambíguos. Isso acontece com a caracterização do *alien* através de sua animalização, que pode trabalhar em dois sentidos opostos, gerando uma graduação entre coisa e humano. No caso dos *selay* e *anticanos* do episódio *Lonely among Us*, por exemplo, a animalização trabalha contra os *aliens*, apesar de não defini-los como monstros, mas no caso de um episódio como *Encounter at Farpoint*, a animalização transforma o *alien* “isso” em um pobre animal em perigo que precisa ser salvo. Diferentemente dos códigos anteriores, a animalização, mesmo quando caracteriza o “outro” negativamente, quase nunca é intransponível. O fato de ele ser intransponível em dois episódios como *Conspiracy* e *The Skin of Evil* poderia ser interpretado como um revivescimento do discurso de Guerra Fria, mas também pode sugerir um aprofundamento da ambiguidade desse novo sistema relacional, fazendo com que nenhuma possibilidade aberta seja totalmente certa, já que todas são percorridas.

O fenômeno que aqui se buscou descrever, da multiplicação e gradação das diferenças, é bastante parecido com um fenômeno que ocorreu na reformulação do orientalismo moderno, como descrito por Edward Said. Segundo o autor, uma multiplicação e gradação das diferenças no orientalismo moderno se deveu à introdução de alguns elementos secularizantes próprios às correntes do pensamento do século XVIII, que tiveram o efeito de libertar a noção de Oriente da visão estreitamente religiosa mediante a qual haviam sido examinados (e julgados) até então pelo Ocidente cristão, participando da formulação do orientalismo moderno. A expansão do Oriente mais para o leste geograficamente, e mais para trás temporalmente, abalou, e até mesmo dissolveu, o antigo quadro do orientalismo bíblico. Uma identificação seletiva com regiões e culturas que não a própria desgastou a obstinação do si-mesmo e da identidade, que haviam sido polarizados em uma imagem da comunidade de crentes enfrentando hordas bárbaras. Adiciona-se a isso, segundo o autor, que as classificações da humanidade foram sistematicamente multiplicadas à medida que as possibilidades de designação e de derivação foram sendo multiplicadas para além das categorias binárias de nações pagãs e sagradas: as novas categorias de raça, cor, origem, temperamento, caráter e tipos soterraram as distinções entre cristãos e o resto⁶¹⁴.

No entanto, se esses elementos interligados representam uma tendência secularizante, isso não equivale a dizer que os velhos padrões religiosos da história e dos destinos humanos e os “paradigmas existenciais” tenham sido simplesmente removidos. Longe disso: foram reconstituídos, redistribuídos e redistribuídos nas estruturas seculares enumeradas acima⁶¹⁵.

⁶¹⁴ Cf. Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* pp. 129-130.

⁶¹⁵ Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 130.

A semelhança do que ocorreu na passagem para uma “nova ordem” imaginada sob a liderança estadunidense, como em Nova Geração, é flagrante. Entretanto, aqui a mudança não se deu pela introdução de elementos seculares, mas pelo enfraquecimento da antiga cisão do mundo (ou da galáxia) em dois, mais típica de Guerra Fria.

Com respeito às construções simbólicas de Nova Geração é possível notar que a diferença mais relevante é marcada em torno do que a série sugere ser um “atraso cultural”. Porém, é preciso notar que aquilo que se expressa como “atraso cultural” se trata, na verdade, mais do que se poderia chamar um “atraso moral” do ponto de vista dos valores com que a série se constrói. A maneira simplória que a linguagem pseudoetnológica e etnocêntrica da série trata como cultura das “raças” de outros planetas se centra em características morais projetadas no “outro” imaginado: os *aliens* podem ser avaros, mentirosos, manipuladores, exploradores de terceiros etc. Apesar de certa tolerância e relativismo serem postos em jogo, algo inexistente na separação estrita anterior entre humanos e invasores, é bem claro que os códigos de convivência corretos e a superioridade moral estão do lado do grupo “nós”. Entretanto, de intransponível, a diferença entre “nós” e “eles” tornou-se apenas difícil de transpor, mas não impossível. Por vezes, como ocorre no caso de alguns dos grupos “outros”, pode ser que a dificuldade se situe no terreno da animalidade, sendo a mais trabalhosa de transpor, o que contribui para localizar o grupo “nós” mais no terreno da cultura e os grupos “eles” mais no terreno da barbárie. Entretanto, como se viu neste e no capítulo anterior, a animalidade também é desdobrada em seu lado positivado, como nos *aliens* “isso” de *Encounter at Farpoint*, que figuram um lado mais recente da animalidade: a sua ingenuidade e simplicidade naturais, uma imagem mais ligada ao terreno da proteção da natureza, em que o ser humano é visto como aquele que pode fazer o mal ou salvar e o animal faz a parte de vítima.

O próximo capítulo irá tratar dos discursos utópicos e distópicos, categorias que ajudam a ampliar o quadro da novidade que Nova Geração representa com respeito aos discursos ficcionais nos EUA em sua época. O capítulo terá continuidade com a comparação entre Nova Geração e a primeira série Jornada nas Estrelas que permitirá o adensamento da análise do discurso de ajuda de Nova Geração e de seu militarismo benfazejo.

IV. Quarto Capítulo: a Utopia Militarista de Nova Geração

Este capítulo tem como objetivo colocar o discurso de guerra e paz de Nova Geração sob uma perspectiva mais generalizada da típica ficção científica estadunidense que abrange tanto as narrativas de desastre já discutidas quanto as *outópicas*. O primeiro tópico do capítulo caminha para a definição do conceito de outopia, discutindo a noção de mundo implícita e sua relação com valores. Para tanto, toma-se um episódio do seriado *Twilight Zone* de 1960 para se fazer um mergulho mais concreto a partir do ponto de vista teórico proposto e fornecer um ponto de apoio historicamente datado para a discussão sobre a emergência da diferença discursiva no campo.

Essa fase forneceu, juntamente com a discussão que a precede, a perspectiva necessária para uma comparação mais específica entre Nova Geração e a primeira série *Jornada nas Estrelas*. Com a ajuda de alguns autores que discutiram a série mais antiga, é possível localizar melhor o surgimento da nova diretiva, a forma como esta se articulava na primeira série, as ligações com seu momento histórico e as profundas diferenças com a forma como uma primeira diretiva é articulada em Nova Geração. Assim, a discussão sobre a questão humanitária que se apresenta no seriado de 1987-1988 é aprofundada na porção *benfazeja* do seu discurso de militarismo benfazejo.

O aprofundamento da porção *militar* desse discurso é desenvolvido nos últimos dois tópicos. A discussão que lá se faz visa ampliar a perspectiva sob a qual se possa avaliar o surgimento de discursos como o de Nova Geração em seu aspecto político na construção da nova ordem mundial de então.

IV.1 Discursos Utópicos e a Ficção Científica nos EUA

Viu-se com Weber que a questão da relação, seja de afinidade ou de tensão, entre religião e “mundo” é parte constituinte de um sistema de análise típico ideal no interior do qual Weber traçou uma bipolarização entre o *ser* e o *dever ser*, ou entre ordens instituídas e valores idealizados, mas não instituídos. Essa tipificação weberiana envolve o que se pode

entender como uma oposição entre “mundo” e “além-mundo”⁶¹⁶, pois nenhuma dessas duas categorias deve ser entendida de maneira “geográfica”. O que se põe em questão são valores implícitos nas ordens ou normatividades que governam a condução da vida em oposição a valores que, não estando presentes no “mundo”, podem ser entendidos como estando para além deste. Por isso, do ponto de vista deste trabalho, ao se discutir utopia o que se tem em vista são os valores ideados mais do que aonde eles se projetam.

Segundo o sociólogo Fred Polak, as raízes da utopia retrocedem à religião. Ele aponta que uma utopia já pode ser encontrada, ainda que de forma incipiente, na profecia judaica: está implícita na promessa no Livro de Isaías, contendo fragmentos de uma descrição de uma sociedade ideal, e no Livro de Ezequiel, aparece como uma descrição sistemática da cidade ideal sobre a montanha⁶¹⁷.

Já Darko Suvin, cuja principal preocupação é distinguir entre gêneros literários, estabelece uma distinção entre utopia e escatologia.

O que é literariamente ainda mais importante, tal construto é localizado neste mundo. Utopia é um Outro Mundo imanente no mundo, no domínio, do empreendimento humano, e uma possibilidade hipotética – e não transcendental no sentido religioso. É um país não existente no mapa deste globo, um “outro mundo deste mundo”⁶¹⁸.

É compreensível que se faça a distinção em termos literários, entretanto, em termos de uma sociologia compreensiva em moldes weberianos, mais importa a relação entre valores ideados e as ordens instituídas do “mundo” do que em qual modalidade de construto ficcional esses valores são projetados. Importa que a relação entre valores projetados em “outro mundo” e as ordens “deste mundo” podem ser de afinidade ou de tensão, dando impulso ou retardando mudanças. Do ponto de vista de uma sociologia dos valores, pouco importa se o “além-mundo” é projetado no passado, no futuro, no mundo espiritual, ou em uma ilha que supostamente existe no planeta Terra, cujas coordenadas se desconhece, ou se esse outro mundo desejável encontra-se em supostos planetas além do sistema solar. No entanto, vale a pena notar que o futuro, tal qual o pensamos, é um produto relativamente recente, ligando-se a conceitos como progresso e história. Ele se transforma, em suas possibilidades de alteridade, em mais um terreno para ser colonizado pela utopia.

Em concordância com esse princípio weberiano de que valores são projetados em um “outro mundo” ideado, Polak rejeita a distinção entre utopia e escatologia. Mesmo em

⁶¹⁶ Cf. Weber, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. *op. cit.* pp. 157-189. Cf. Weber, Max. Ética religiosa e “mundo”. *op. cit.* pp. 385-404.

⁶¹⁷ Cf. Polak, Fred. *The Image of the Future*. Amsterdam: Elsevier, 1973. pp. 44-45.

⁶¹⁸ Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. *op. cit.* p. 42.

termos históricos, segundo o autor, esse tipo de distinção se torna relativa. Um exemplo é o que teria ocorrido com a utopia/escatologia judaica ao longo de seu desenvolvimento e de sua história. Originalmente, os judeus esperavam o paraíso na própria terra: a Cidade de Deus seria construída, de acordo com a visão de Ezequiel, sobre uma montanha muito alta na terra prometida de Israel.

A Terra Prometida podia ser geograficamente localizada e descrita (...). Não só a salvação deveria ocorrer na terra, mas a terra deveria se renovar. A imagem do futuro de fato continha um conceito de um outro mundo, um mundo notavelmente semelhante ao paraíso original – restituído por Israel. (...) A casa de Jacó e a casa de Davi seriam restauradas, Judá e Israel reunidos, Sião e Jerusalém restabelecidos. Mas isso não é tudo; a Nação Escolhida de Israel se tornaria o centro do universo⁶¹⁹.

Segundo Polak, teria sido com o passar dos tempos que a salvação iria adquirir um caráter de além-mundo. Na medida em que o judaísmo deixa de ser uma religião tribal para dar origem a uma religião mundial, a terra prometida vai adquirir um caráter extramundano e suas recompensas, antes bastante terrenas, adquirem um caráter mais espiritual⁶²⁰.

O que se conclui é que a distinção formal de Suvin entre utopia e escatologia pode ser uma boa forma de distinguir os escritos religiosos hoje dos gêneros literários mais recentes, mas é preciso que, em termos sociológicos, se faça tal distinção de forma relativa, principalmente tendo em vista que é a relação weberiana entre valores e ordens instituídas que se quer abordar.

A palavra utopia é considerada uma construção ambígua, tendo em sua raiz (*topos*) a indicação de um lugar e um prefixo grego incompleto ou abreviado (*u*) que pode ser entendido tanto como lugar não existente (*ou-topos*) bem como lugar bom ou feliz (*eu-topos*)⁶²¹. Thomas More foi o inventor do novo termo, mas não foi o primeiro a inventar um lugar melhor. Como aponta Marilena Chauí, surgida a palavra, esta “passou a ser empregada para designar narrativas e discursos muito anteriores, como, por exemplo, a cidade ideal na República de Platão”⁶²².

A ideia de utopia se tornou um terreno fortemente politizado no século XX. Ao trabalhar o conceito, como aqui se pretende, é preciso ter em mente as disputas que tendem a se dar num terreno como esse, atentando para os efeitos de seu uso e a disputa política no terreno do discurso utópico. No final da década de 1970, Darko Suvin escreveu:

⁶¹⁹ Polak, Fred. *The Image of the Future*. op. cit. pp. 44-45.

⁶²⁰ Cf. Polak, Fred. *The Image of the Future*. op. cit. pp. 45-46.

⁶²¹ Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. op. cit. p. 37.

⁶²² Chauí, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura*, v. 60, n. spec.1, Julho 2008. p. 7.

“Utopia”, o neologismo de Thomas More, tem uma rica carreira semântica em nossos tempos. (...) Ela se tornou um território marginal às estradas que cruzam todos os viajantes que perseguem as implicações da questão formulada por Platão de ‘qual é a melhor forma de organização para uma comunidade’. E não seria verdadeiro que as urgências da situação em que a comunidade humana se encontra fizeram de todos nós tais viajantes? Utopias operam por exemplo e demonstração, deitivamente. (...) A utopia é uma testemunha vívida das possibilidades alternativas das quais a vida humana desesperadamente precisa. Não surpreende que tenha se acendido o debate de se alguma alternativa específica é viável ou se ela já foi encontrada, especialmente nas várias tentativas socialistas de fundar um sistema social radicalmente diferente. No calor do debate, detratores de um tipo de alternativa particular, muitas vezes refugiados traumatizados desta, tentam negar a possibilidade e/ou a humanidade do conceito utópico enquanto tal. Outros apologistas imprudentes (...) proclamam que a *Civitas Dei* já se realizou sobre a terra por meio da sua seita ou nação particular⁶²³.

Assim como o fez Darko Suvin, também Marilena Chauí chama a atenção para a forma como a noção de utopia foi carregada de sentidos políticos de forma que, apesar da crítica de Marx e Engels ao utopismo, o marxismo é interpretado hoje como utopia. Essa ligação diz respeito, segundo a autora, a eventos recentes. Ela

nos concerne diretamente, refere-se à afirmação, hoje corriqueira, sobre o declínio ou o fim da utopia, decorrente do fracasso das revoluções socialistas, do refluxo do movimento operário mundial e do descrédito que pesa sobre o marxismo. Isso é curioso porque, como sabemos, Marx criticou as utopias e Engels escreveu uma pequena obra intitulada socialismo utópico e socialismo científico⁶²⁴.

A noção de utopia, como a própria autora aponta, não é de uma natureza imutável, mas, associada aos movimentos da história, modifica-se com ela. A forma como pensamos utopia hoje é resultado de diversos fenômenos, entre os quais figuram disputas sobre o significado político do conceito. Assim, mesmo quando é necessário delimitar um campo de estudos, não se deve confundir definições com essências. Sobre isso, escreve Suvin:

Definições válidas em estudos literários, assim como em outras áreas, são históricas e não transcendentais, ou “contextualistas” e não “essencialistas”. Indo mais longe, é preciso adicionar que a forma diacrônica básica para se definir o contexto de uma obra de arte é inseri-la na tradição e sistema de seu gênero (o que quer dizer uma entidade socioestética com uma vida interna própria, e que, ainda assim, está em uma osmose constante com outros gêneros literários, com as ciências, filosofia, o dia-a-dia da vida socioeconômica, e assim por diante)⁶²⁵.

Suvin propõe pensar os gêneros literários dentro de um espectro que se estende de um extremo ideal ao qual ele chama *naturalista*, até um outro extremo ao qual ele chama de literatura *de estranhamento*, onde ele situa o gênero utopia e ficção científica.

As principais correntes literárias de uma era individualista se esforçam por reproduzir fielmente texturas empíricas, superfícies e relações confirmadas pelos nossos sentidos e pelo senso comum. A utopia, pelo contrário, esforça-se em iluminar as relações dos homens com outros

⁶²³ Cf. Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. op. cit.* pp. 37-38.

⁶²⁴ Chauí, Marilena. Notas sobre Utopia. *op. cit.* p. 7.

⁶²⁵ Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. op. cit.* p. 53.

homens e com seu ambiente pelo dispositivo básico de um posicionamento radicalmente diferente para as novas relações humanas postuladas em sua fábula⁶²⁶.

Tal análise, como aponta o autor, de uma forma muito aparentada à proposição típico ideal weberiana, é

conduzida em um nível que, certamente, provém de uma abstração a partir de gêneros literários históricos, mas esforça-se em tratá-los como tipos ideais ou modelos puros heurísticos. Na verdade, uma obra específica (...) quase nunca é inteiramente pura. Gêneros literários existem em curiosas unidades historicamente precisas, interagindo e misturando-se, imitando e canibalizando outras⁶²⁷.

Muniz Sodré chama a atenção para a ambiguidade que em sua avaliação representaria a definição de um estilo literário, como a ficção científica, através de seu conteúdo, posto que a literatura se definiria como uma forma, não como conteúdo⁶²⁸. Entretanto, ele também aponta que sob a linha de análise que considera a ficção científica a partir de seu conteúdo, “chega-se à conclusão de que a FC é uma literatura irrealista, já que o seu conteúdo é *escandaloso* diante do nosso mundo cotidiano”⁶²⁹. Ele aponta que ao dirigir-se para a linguagem, a literatura, mesmo a chamada “realista” é irrealista. Apoiando sua reflexão em Barthes, Sodré aponta que “para o leitor o texto literário se apresenta como um sistema ambíguo (aberto), porque finge significar (denotar) o mundo sem consegui-lo. Nessa impotência, para Barthes, está o irrealismo (...) de toda linguagem literária”⁶³⁰, não somente da ficção científica. Partindo, entretanto, da ideia de que a verdade, e, portanto, o realismo, encontra-se do lado da “Ciência”, Sodré estabelece um corte talvez demasiado distinto entre ciência e ficção. Para Sodré,

A ciência de que fala a ficção científica não passa de uma alucinação ideológica. É uma espécie de reencaminhamento mental no qual se julga o objeto técnico-científico a partir de seus usos ou suas consequências, operando-se uma conversão do *logos* ao *mythos*⁶³¹.

⁶²⁶ Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. op. cit.* p. 53.

⁶²⁷ Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. op. cit.* p. 21.

⁶²⁸ Cf. Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo. op. cit.* pp. 7-8.

⁶²⁹ Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo. op. cit.* p. 8. A posição de Sodré é, entretanto, um pouco divergente daquela que este trabalho expressa, pois o autor quer uma maior autonomia para a literatura. Para o autor, a forma apenas referencia a forma e nada mais, de modo que qualquer referenciamento ao mundo como a relação entre obra e valores como faz Lucacks, representaria para ele a perda de autonomia do discurso literário, posto que este passaria a ser julgado a partir do mundo e não de suas próprias formas. Cf. Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo. op. cit.* p. 13 nota 3.

⁶³⁰ Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo. op. cit.* p. 10.

⁶³¹ Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo. op. cit.* p. 38. A ciência, que o autor parece ver como um monobloco, é composta de áreas e grupos discordantes, certas áreas são consideradas mais *hard science* que outras, é claro, com discordâncias entre os próprios especialistas. Há uma gradação entre publicações especializadíssimas, especializadas, de âmbito geral e a chamada divulgação científica, entre livros de instrução básica, do ensino médio, livros de instrução para a graduação, materiais produzidos pelas próprias instituições pedagógicas, livros dirigidos a especialistas e livros com temas mais abertos e temas

Como visto, para Foucault seria necessário romper com cortes familiares, como os discursos que organizam as divisões entre ficção e ciência, para melhor entender o que é *possível* ser dito, ao invés de admitir sem crítica, as distinções familiares que são elas mesmas parte da ordem do discurso e sua orientação segundo uma vontade de verdade. Para Foucault,

Essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos (...) uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro⁶³².

A literatura de estranhamento, segundo Suvin, funciona por referência explícita ou implícita ao ambiente empírico do autor e dos leitores. Sem essa referência, os leitores não teriam base de comparação e não seriam capazes de entender o universo ficcional como alternativo. Da mesma forma, sem essa referência não haveria função para as utopias e a outros gêneros de estranhamento, já que a função do estranhamento é fornecer uma espécie de espelho distorcido, que produza distanciamento e sobressalto onde normalmente há familiaridade e aceitação. Segundo Suvin, a utopia toma para si o antigo *topos* de *mundus inversus*, que é uma forma de inversão de aspectos significativos que tem como fim o reconhecimento de que na verdade seriam ambos o autor e o leitor que viveriam em um mundo axiologicamente invertido com respeito a um ideal⁶³³. Assim, para Darko Suvin, o artifício narrativo da utopia é fundamentalmente valorativo, já que põe em foco a inversão axiológica entre as ordens mundanas e os valores extramundanos nela expressados. Lendo Suvin ao modo weberiano, é possível dizer que a inversão da utopia insere valores em tensão com o mundo na ordem social da utopia.

Em concordância com Suvin, o utopólogo Steven Hutchinson aponta um problema que ele evidencia entre os especialistas em estudos utópicos concernente a uma falta de reconhecimento das qualidades utópicas em discursos quando o “bom mundo” que estes descrevem não coincide com os valores subjetivos dos mesmos pesquisadores. Para contornar esse problema, Hutchinson propõe o que ele chama de “conceito neutro analítico

muito específicos, lidos por um restrito número de especialistas. Assim, a “divulgação” da informação produzida em locais específicos das instituições científicas mundiais é sempre desigual e heterogênea e nem sempre um cientista em uma especialização está atualizado com respeito ao restante dos ramos da ciência, orientando-se muitas vezes no que toca a esses campos, por ideias que já seriam *passé* e até de senso comum quando considerando fatores que estão no foco de outros campos científicos.

⁶³² Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso*. op. cit. p. 18.

⁶³³ Cf. Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. op. cit. pp. 53-54.

de utopia”⁶³⁴. Na pesquisa sociológica, particularmente do ponto de vista de uma sociologia compreensiva, que tenta compreender os sentidos culturais que motivam as ações sociais, o problema apontado por Hutchinson concerne ao que Weber chamou de “premissa transcendental” necessária aos estudos da cultura⁶³⁵.

Weber reconhece que um posicionamento valorativo está sempre presente desde o início de uma pesquisa. Segundo ele,

todo o conhecimento da realidade cultural é sempre um conhecimento subordinado a pontos de vista especificamente particulares. (...) E se é frequente a opinião de que tais pontos de vista poderão ser “deduzidos da própria matéria”, isto apenas se deve à ingênua ilusão do especialista que não se dá conta de que – desde o início e em virtude das ideias de valor com que inconscientemente abordou o tema – destacou da imensidade absoluta [da cultura] um fragmento ínfimo, e particularmente aquele cujo exame lhe importa⁶³⁶.

Assim, para Weber, o pesquisador não pode apagar seus valores: sem ideias de valor não existiria pesquisa porque não haveria nenhum *princípio de seleção* com o qual se pudesse fazer o recorte de pesquisa. É por meio de seus valores que o pesquisador seleciona os problemas que lhe importam⁶³⁷. Isso não tem qualquer caráter negativo para Weber, desde que o pesquisador saiba que mesmo quando ele não reconhece em seu objeto os seus próprios valores pessoais, ele reconheça que “todo o indivíduo histórico está arraigado (...) em ideias de valor”⁶³⁸, de forma que

a premissa transcendental de qualquer ciência da cultura reside, não no fato de considerarmos valiosa uma “cultura” determinada ou qualquer, mas na circunstância de sermos homens de cultura, dotados da capacidade e da vontade de assumirmos uma posição consciente face ao mundo, e de lhe conferirmos um sentido. *Qualquer que seja este sentido*, influirá para que, no decurso da nossa vida, extraíamos dele nossas avaliações de determinados fenômenos da convivência humana e assumamos perante eles, considerados significativos, uma posição (positiva ou negativa). *Qualquer que seja o conteúdo dessa tomada de posição, esses*

⁶³⁴ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *Modern Philology*, vol. 85, n. 2, Nov., 1987. pp. 170-185.

⁶³⁵ O que se convencionou chamar “problema da neutralidade axiológica” remete ao papel e postura do professor e do cientista na sociedade e na universidade discutido por Weber no ensaio traduzido como “O sentido da neutralidade axiológica nas ciências políticas e sociais”. A postura do professor, na sociedade e frente a seus alunos em sala de aula é identificada por Weber como problemática, especialmente dada a estruturação da universidade na Alemanha de sua época. Diferentemente do que parece ser o entendimento comum, a questão da neutralidade axiológica é muito mais complexa e contextual do que se supõe e “não deve em hipótese nenhuma ser confundido com a discussão puramente lógica da relação entre julgamentos de valor e as disciplinas empíricas”. Weber, Max. The Meaning of “Ethical Neutrality” in Sociology and Economics. In: Weber, Max. *The Methodology of Social Sciences*. Illinois, the Free Press of Glencoe, 1949. p. 8. Preferiu-se, ao invés de fazer referência ao “problema da neutralidade axiológica”, simplesmente fazer uma discussão mais pontual da “premissa transcendental” tal como se encontra formulada no texto: Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* pp. 96-98.

⁶³⁶ Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 97.

⁶³⁷ Cf. Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 98.

⁶³⁸ Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 96.

*fenômenos possuem para nós uma significação cultural, que constitui a base única do seu interesse científico*⁶³⁹.

Em outras palavras, Weber sugere que o pesquisador deve reconhecer que toda cultura é um sistema valorativo, mesmo quando o próprio pesquisador não se identifica com os valores daquela cultura, princípio também válido para o fragmento de cultura selecionado, como, neste caso, as utopias. Dessa maneira, faz todo o sentido para uma pesquisa com estas premissas, que o problema apontado por Hutchinson, de utopólogos que apenas considerem como utopia a versão de “boa sociedade” que cabe na sua própria valoração do que seria uma sociedade desejável, seja contornado por uma formulação mais abstrata.

Hutchinson sugere que se parta de um conceito analiticamente neutro de utopia, ou seja, que o termo “não pressupõe absolutamente nada a respeito dos valores ou da ideologia que pode ser encontrada no texto, exceto que valores serão encontrados nele”⁶⁴⁰.

Utopias podem ser entendidas, em primeiro lugar, como *outopias*, literalmente lugar nenhum (não existente no mapa), ou para fins analíticos, um “lugar outro”. Apesar de a utopia poder ser comparada com histórias de viajantes, e poder ser tão inventada como essas últimas, ela está localizada em um lugar nenhum, em um vazio cosmológico. Entendida como “lugar outro”, o gênero outopia englobaria tanto *eutopias*, lugares bons ou perfeitos, bem como *distopias*, os lugares ruins, de forma que eutopias e distopias, enquanto mundos imaginários são igualmente outópicos, já que no não espaço de lugar nenhum um mundo inteiro é projetado pela imaginação. Assim, o *topos* que denotaria “lugar”, no contexto do utopismo não designa simplesmente um local identificável no mapa, real ou irreal: o autor aponta que é importante entender que esse *topos* projetado pelas utopias é mais do que um simples lugar, constituindo, acima de tudo, um “mundo”⁶⁴¹.

No seu sentido mais elementar, [a ideia de] “mundo” evoca uma comunidade ou uma sociedade autônoma complexa de seres com sua própria cultura e economia, seus próprios padrões de comportamento e interação, seu *modus vivendi*, distribuída em um domínio espacial de maior ou menor extensão. Conceber o mundo ou um mundo necessariamente envolve pensar em termos de território, tempo, natureza, vida e *ordem social*, insuflando-os com características e princípios específicos. A noção de “mundo”, portanto, compreende qualquer ambiente isolável em que se concebe que cultura, sociedade, economia, política e história (...) lhe foram incorporadas. Essa noção não necessariamente implica em habitantes humanos, já que pode se tratar de mundos de deidades, ou mesmo de cães, ou de qualquer outra espécie real ou imaginária, desde que antropomorfizada⁶⁴².

⁶³⁹ Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* p. 97. (grifos meus).

⁶⁴⁰ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 184.

⁶⁴¹ Cf. Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* pp. 170-174.

⁶⁴² Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 174.

Claro é, aponta Hutchinson, que como nem um texto é construído em um vazio, todo texto traz consigo algum sentido de “mundo”, mesmo que fragmentário ou difuso. Tanto no texto “factual” naturalista quanto no ficcional, o conceito “mundo” é um construto ficcional. Mas o mundo da utopia depende, em sua construção, de que “este mundo”, o mundo entendido como o mundo real, seja ideado, mesmo que implicitamente. Em termos lógicos, é preciso conceber *o* mundo para que se possa conceber *um* (outro) mundo⁶⁴³. Ele lembra que isso é sugerido mesmo na literatura de viajantes, como no diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan, de Italo Calvino.

O sol havia acabado de nascer quando ele [Marco Polo] disse:

“Sua majestade, agora eu já vos disse sobre todas as cidades que eu conheço”.

“Ainda há uma da qual você nunca fala”. Marco Polo inclinou a cabeça.

“Veneza”, disse Khan.

Marco sorriu. “O que mais acreditais que eu tenho falado à vossa majestade?”

O imperador não se alterou. “E ainda assim eu nunca ouvi você mencionar esse nome.”

E Polo disse: “Toda vez que eu descrevo uma cidade, estou dizendo algo sobre Veneza”.

“Quando eu lhe pergunto acerca de outras cidades, eu quero ouvir sobre elas. E quando pergunto de Veneza, quero ouvir sobre Veneza.”

“Para distinguir as qualidades das outras cidades, é preciso falar de uma primeira cidade que permanece implícita. Para mim é Veneza”⁶⁴⁴.

Hutchinson está em concordância com Calvino de que é preciso que haja uma ideiação implícita, uma concepção “deste” mundo, para que o “outro” mundo possa ser concebido. Seguindo a proposta de Suvin, ele formula o mundo utópico como um mundo de estranhamento do familiar. A formulação de uma utopia envolve a noção de um mundo – seja um enclave subterrâneo, uma ilha, um país, um planeta, etc. – que, como uma tela branca, aceita projeções isoladas que descontextualizadas de elementos “deste mundo” tal como ele é pensado. O familiar passa por um processo de estranhamento em que ingredientes que frequentemente têm a ver com aspectos emocionalmente, intelectualmente ou ideologicamente carregados deste mundo são isolados, incluindo-se relações, instituições, crenças, práticas, esperanças e medos. Às vezes esses elementos são difíceis de identificar, mas algo “deste mundo” é sempre reconhecível nas utopias. Algumas vezes

⁶⁴³ Hutchinson, Steven. *Mapping Utopias. op. cit.* p. 175.

⁶⁴⁴ Calvino, Italo. *Invisible Cities*. San Diego: Harcourt Brace & Company. 1974. p. 86.

“este mundo” é tão aparente que tais utopias poderiam ser intituladas, como fez um autor, *mundus alter et idem* (mundo diferente, porém igual)⁶⁴⁵. Esses elementos são distanciados e alienados do seu contexto original, passando por vários processos de transformação, entre os quais se pode citar o “exageramento, redução, alegorização, simbolização, diferenciação hierárquica ou reversa, síntese, naturalização, negação, inversão, perversão, idealização, deificação, animalização, incorporação, desmembramento, degradação, condensação, distorção, sublimação, e assim por diante, *ad infinitum*”⁶⁴⁶. Esses elementos, características da forma como “este mundo” é entendido, uma vez alienados e distanciados do seu contexto original são recontextualizados nesse novo ambiente ficcional.

O utopismo é essencialmente uma criação artística por um modo indireto, sendo mais uma reconstrução metafórica de alguns aspectos da experiência do que a transposição de materiais de um contexto ao outro. Enquanto o modo direto envolve pensar algo em seu contexto, o utopismo envolve pensar fora do contexto a partir da perspectiva de um “transcontexto” criado. Seu método é implicitamente comparativo, não é entre dois contextos existentes, mas entre um que em certo sentido é existente e outro que é o deslocamento imaginário com relação ao primeiro⁶⁴⁷.

O pensamento utópico vai além da simples referencialidade ao advogar sistemas axiológicos⁶⁴⁸. Segundo Raymond Williams, a referencialidade das suas figuras metafóricas é relativamente fácil de discernir. Para o autor, o mais interessante das ficções científicas, e isso também pode se estender para as utopias, é o sentimento de época que elas ajudam a construir⁶⁴⁹. A “fantasmagoria” da utopia, sua capacidade simbólica de fazer surgir uma noção a partir de outra, de insuflar o inerte com vida e de tornar o ausente presente a partir de semelhanças, remete, novamente, àquilo que o historiador da arte Ernst Gombrich chamou de poder de Pigmalião da arte. Seu poder não é o da transformação entre coisas, mas da fluidez entre categorias do pensamento. A criação da noção de uma “coisa” a partir da de “outra” só é possível porque o ser humano tem a “tendência de estender as classes das coisas para além de seus grupos racionais”⁶⁵⁰.

Darko Suvin acaba por aproximar utopia e ficção científica, mas nem toda utopia é ficção científica assim como nem toda ficção científica é utópica. Tal aproximação tem a ver com o problema de Suvin que é o de traçar uma separação analítica entre gêneros

⁶⁴⁵ Cf. Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* pp. 178-181.

⁶⁴⁶ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 181.

⁶⁴⁷ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 182.

⁶⁴⁸ Cf. Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 182.

⁶⁴⁹ Williams, Raymond. Science Fiction. *op. cit.* p. 14.

⁶⁵⁰ Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. *op. cit.* p. 82. Vide discussão completa a partir da página 23 deste texto.

“naturalista” e gêneros “de estranhamento”. A ligação entre ficção científica e a literatura utópica tem, entretanto, sua história e remonta, segundo Rabkin e Scholes, à virada do século XIX para o século XX. Com *Looking Backward* de Edward Bellamy, publicado em 1888, os novos sentidos de tempo histórico desenvolvidos ao longo do século XIX e do início do século XX vieram a fazer parte da ficção utópica⁶⁵¹.

A tradição das ficções utópicas, de mundos ideais inventados para ilustrar teorias políticas, é tão antiga quanto Platão. Mas a tradição utópica até o século XVIII teve seus mundos perfeitos sempre localizados em “outro lugar”, na lua, no interior da terra, ao redor do globo. Bellamy localizou o seu em Boston, Massachusetts, um pouco mais de um século após a data da publicação do seu livro⁶⁵².

Segundo os autores, “Bellamy escreveu um único livro de influência incalculável, surgido do tipo de preocupação política que gerou os movimentos socialistas e comunistas do século XIX”⁶⁵³.

Ao confiar seu conto a um herói viajante do tempo, nascido em 1857 e hipnotizado por um doutor charlatão em 30 de maio de 1887 para encontrar-se vivo em 10 de setembro de 2000, Bellamy revolucionou a ficção utópica. Após o seu chocante início, o livro tornou-se mais uma visita guiada do que uma história, como é comum com ficções utópicas, em sua maior parte, mas no decorrer da visita, o próprio mundo de Bellamy era julgado e considerado insuficiente quando medido pelos padrões do ano 2000. A fórmula provou ser irresistível e viajantes do tempo passaram a pulular no universo literário com uma frequência surpreendente. Mark Twain enviou seu ianque de Connecticut de volta para Camelot. E mesmo Henry James, em seu leito de morte, estava em processo de formulação de um viajante mais modesto do século XVIII em *Sense of the Past* (1917). William Morris enviou um homem em *News from Nowhere* (1890) para um futuro em que os melhores recursos da idade média apareciam combinados com máquinas que poupavam o esforço humano. Bellamy trouxe a visão de um mundo melhor em estreita proximidade com a noção cada vez mais dominante de um tempo que agora era entendido como uma viagem inexorável em direção ao desconhecido⁶⁵⁴.

Os autores relatam que o impacto do livro foi extraordinário: em popularidade (suas vendas só foram ultrapassadas por *A cabana do Pai Tomás* e *Ben Hur*), em número de traduções (o livro foi traduzido para mais de 20 línguas). Nos Estados Unidos, nos 12 anos que se seguiram entre a publicação do livro e a virada do século, 46 outros trabalhos de ficção científica utópica foram publicados. Entre 1890 e 1891, foram fundados 165 Bellamy Clubs nos EUA. Analistas sociais como John Dewey, William Allen White, Eugene V. Debs, Norman Thomas e Thorstein Veblen teriam, segundo os autores, reconhecido a influência do livro⁶⁵⁵.

⁶⁵¹ Cf. Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 10.

⁶⁵² Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 10.

⁶⁵³ Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 10.

⁶⁵⁴ Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 11.

⁶⁵⁵ Cf. Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction. op. cit.* p. 10. Para o leitor que desconhece a obra de Bellamy, os autores apontam que “a visão social foi extremamente estimulante em 1888, quando a visão

Há autores que tentam definir gêneros ficcionais como algo anistórico e isolado do restante da cultura e da sociedade, mas nenhum gênero é uma entidade em separado. Como indicou Suvin, há uma troca constante com outros gêneros literários, com as ciências, o dia-a-dia da vida e com a política⁶⁵⁶. O gênero ficcional pode aparecer como algo estático e cujas características poderiam até ser definidas para todo lugar e época, o que significaria dizer que os gêneros seriam estanques, tendo uma natureza própria que seria entendida como estável. Tais definições estáticas somente podem ser forçadas a partir do solapamento das diferenças discursivas, o que constitui, para Foucault, um problema do próprio discurso acadêmico a ser ultrapassado pelo reconhecimento de que certos recortes ou agrupamentos familiares, e de laços cuja validade é reconhecida desde o início, devem ser eles mesmos interrogados enquanto problemas. Essas categorias ou princípios de classificação são elas mesmas regras normativas institucionalizadas através dos princípios de organização, rarefação e de exclusão que ordenam os discursos. Assim, longe de constituírem características intrínsecas, autóctones e universais, são resultado dos controles impostos à produção dos discursos⁶⁵⁷. Como indicou Darko Suvin, definições válidas dos gêneros ficcionais são históricas e não “essencialistas”, sendo preciso compreender o contexto de uma obra de arte para inseri-la na tradição e sistema de seu gênero.

Como apontam os autores aqui tratados, a noção de utopia não é de uma natureza imutável, mas, acompanha os movimentos da história, modificando-se junto a ela. Darko Suvin e também Marilena Chauí chamam atenção para a forma como a noção de utopia foi carregada de sentidos políticos que no século XX aproximaram a noção de utopia da de marxismo. Agora será mais bem discutido como essa aproximação ocorreu e qual sua influência na ficção científica.

Segundo Rabkin e Sholes, mesmo *Looking Backward*, inspirou críticas. Ele e suas imitações, também inspiraram uma série de reações em que o futuro foi apresentado como sujeito a se tornar terrível.

Estas visões distópicas seguiram os contornos naturais do território literário (...) e também extrapolaram a partir do aspecto mais ameaçador da história contemporânea, o crescente totalitarismo nos sistemas políticos. Onde o falecido Wells via o Planejamento como saída desejosa para o Pandemônio, esses escritores viam a tirania do Estado destruindo a Liberdade e a

perdeu um pouco da sua frescura, o trabalho teve pouco em termos de qualidade ficcional para preservá-lo e ele submergiu até um quase esquecimento: imensamente influente, mas datado, morto”. Ibidem, p. 11.

⁶⁵⁶ Cf. Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. op. cit.* p. 53.

⁶⁵⁷ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* pp. 24-25.

Individualidade. A tradição da escrita distópica é derivada, portanto, em reação à Bellamy, tanto na emulação de Wells como na crítica a ele⁶⁵⁸.

Em *Archaeologies of the Future*, Frederic Jameson afirma que, “por razões óbvias”, as ficções científicas estadunidenses têm “mais afinidades com a distopia do que com a utopia, com fantasias de regressão cíclica ou impérios totalitários do futuro”⁶⁵⁹. Por “óbvio”, Jameson se refere à tradição de equacionar utopia social com comunismo e com totalitarismo na cultura estadunidense da Guerra Fria. Anteriormente, em um artigo de 1977, Jameson se pergunta sobre qual seria de fato a posição política das utopias gestadas após maio de 1968. Ele avalia que

o que ao menos é certo – como quer que decidamos avaliar o impulso utópico – é que o antiutopismo constitui uma posição política muito mais facilmente decodificada e inequívoca: de argumentos religiosos sobre a arrogância pecaminosa de uma ordem social antropocêntrica até as vívidas distopias “totalitárias” da tradição contrarrevolucionária contemporânea (Dostoiévski, Orwell, etc.), utopia é um sinônimo transparente para o próprio socialismo, e os inimigos da utopia, mais cedo ou mais tarde revelam ser os inimigos do socialismo⁶⁶⁰.

Jameson tem, ele próprio, um posicionamento político bastante específico e que deve ser levado em consideração ao se avaliar as afirmações acima. O autor ainda parecia estar bastante ligado à posição de um marxismo que era crítico ao utopismo, mas ao mesmo tempo, em 1977 quando escreve o artigo, parece pressentir que as ficções distópicas tinham um posicionamento à direita do espectro político por construírem uma imagem do “socialismo” como sinônimo de “totalitarismo”. Mais tarde, em *Archaeologies*, ele escreve:

Durante a Guerra Fria (e no Leste Europeu imediatamente depois de seu fim), utopia se tornou um sinônimo de stalinismo, vindo a designar um programa que negligenciava a fragilidade humana (...) e demonstrava uma vontade de uniformidade e de um ideal puro de um sistema perfeito que sempre precisava ser imposto à força⁶⁶¹.

Jameson acusou as novas esquerdas surgidas no rastro do desmantelamento da União Soviética de adotarem esse discurso distópico de direita⁶⁶². Contudo, uma leitura da história das utopias e distopias que ele mesmo apresenta em seu livro pode sugerir que também a distopia anticomunista pode ter nascido de críticas da esquerda ao regime soviético, como será discutido.

⁶⁵⁸ Rabkin, E. S. e Scholes, R. *Science Fiction. op. cit.* p. 27.

⁶⁵⁹ Jameson, Fredrik. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. p. 289.

⁶⁶⁰ Jameson, Frederic. Of Islands and Trenches: Naturalization and the Production of Utopian Discourse Utopiques: Jeux D’Espaces by Louis Marin. *Diacritics*, vol. 7, n. 2, Summer, 1977. p. 3.

⁶⁶¹ Jameson, Fredrik. *Archaeologies of the Future. op. cit.* p. xi.

⁶⁶² Cf. Jameson, Fredrik. *Archaeologies of the Future. op. cit.* pp. xi-xii.

Para Jameson, as utopias comunistas formariam um subgrupo no grupo mais amplo das utopias. Nestas, o socialismo figura positivamente, com exemplos russos, como Bogdanov e Efremov, assim como exemplos nos países capitalistas, como Edward Bellamy⁶⁶³. Além das utopias que aliam utopia a socialismo de forma positiva, Jameson escreve que há também distopias que expressam um profundo desencanto com a interrupção ou a desnaturação da utopia original de Lênin, como a ambígua obra *Mii (Nós)*, de Yevgeny Zamyatin, iniciadora de um estilo distópico de obras que aliam utopia a socialismo de forma negativamente valorada.

Segundo Rabkin e Scholes, a publicação do livro de Zamyatin foi negada na Rússia em 1923. Quando uma versão em inglês apareceu em 1924, *We (Nós)* entrou para a literatura de língua inglesa, onde sua influência é visível em obras desde *Admirável Mundo Novo* de Huxley (1932) e 1984 de Orwell (1949) até *Revolução no Futuro* (Player Piano) de Vonnegut (1952) e *Laranja Mecânica* de Burgess (1962). No futuro arregimentado de Zamyatin os aspectos mais pessoais da vida e do pensamento são controlados pelo Estado, e os indivíduos são “números”, cujas vidas são moldadas por todas as formas de pressão social e biológica que a mente fértil de Zamyatin pôde conceber⁶⁶⁴.

Analisando as figurações, típicas de Guerra Fria, do estado totalitário de vigilância em romances e filmes estadunidenses, David Seed comenta que “1984 forneceu imagens que reforçaram a hostilidade popular ao stalinismo nos EUA e ajudaram a definir um paradigma narrativo para as distopias americanas pós-guerra”⁶⁶⁵. Segundo Sorlin, a manutenção do clima de terror orweliano resultou de uma densa elaboração cultural que teve a participação do cinema e da televisão como instrumentos ideológicos fundamentais⁶⁶⁶. Em seu estudo sobre o cinema realista italiano, o autor formulara uma generalização sociológica de acordo com a qual princípios comuns regeriam os sistemas de percepção próprios a uma sociedade em uma dada época, ressurgindo de filme a filme⁶⁶⁷ e isto é algo que parece ocorrer com as distopias e outras formas de figuração do estado totalitário no período de Guerra Fria, tanto em filmes como em romances e na televisão. Uma relativa minoria das ficções mais à esquerda no espectro político equalizavam um estado de terror e vigilância mais ao

⁶⁶³ Jameson, Fredrik. *Archaeologies of the Future. op. cit.*, p. 20.

⁶⁶⁴ Rabkin, E. S. e Scholes, R. *Science Fiction. op. cit.* p. 28.

⁶⁶⁵ Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. p. 70.

⁶⁶⁶ Cf. Sorlin, Pierre. *The Cinema: American Weapon for the Cold War. op. cit.* pp. 375-381.

⁶⁶⁷ Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 157.

macarthismo e a um sistema figurado como capitalista. Entretanto, estas tendiam a compartilhar dos mesmos esquemas com a grande maioria das ficções, descritas por Seed como paradigmáticas, que equacionavam a figuração ficcional de estado totalitário a signos culturalmente ligados à ideia de comunismo, utilizando um mesmo código comum. Seed conta que algumas distopias baseavam-se na ideia de uma forma comercial de expansionismo imperialista, como *The Space Merchants* (1953) de Frederick Pohl e C. M. Kornbluth, que o autor descreve como uma apropriação comercial do discurso de fronteira⁶⁶⁸. O mais significativo dessas narrativas formuladas no período é que

repetidas vezes durante a Guerra Fria nos deparamos com um princípio de reversibilidade, em que características de um bloco são atribuídas ao outro como em uma imagem especular. As narrativas de Pohl sobre o expansionismo americano em parte refletem o [discurso narrativo] mais melodramático sobre o plano mestre para a conquista do mundo atribuído à União Soviética. Muito antes que eles possuíssem os meios técnicos para tanto, ataques soviéticos aos EUA foram imaginados, e a popularidade de distopias com complexos sistemas de vigilância coincidiram com o fortalecimento de um consenso sobre a ameaça soviética. Por volta de 1950, essa percepção se cristalizou como política do governo na atribuição [pelo NSC-68⁶⁶⁹] de um projeto conspiratório do Kremlin que preconizaria “a subversão completa ou destruição violenta da máquina do governo e da estrutura da sociedade, nos países do mundo não soviético e sua substituição por um aparelho e estrutura subservientes e controlados a partir do Kremlin”. O ex-trotskista James Burnham já havia identificado este “movimento conspiratório mundial” que culminaria na derrota americana: [segundo Burnham], “a queda dos Estados Unidos irá remover o último grande obstáculo. O Império comunista Mundial terá início”. Em *Tyrannopolis*, [romance] de A. E. Van Vogt (1973), ele se estende por toda a Terra. Este, [que segundo Van Vogt seria um] “paralelo do século XXIII da carreira e do caráter do déspota russo Joseph Stalin”, mostra um ditador paranoico, com longevidade artificialmente estendida, presidindo um complexo aparelho de Estado⁶⁷⁰.

Escapando à armadilha que o discurso estruturalista lhe armou (segundo o qual a literatura é forma e somente a forma deve ser a fonte do discurso sobre a literatura), Muniz Sodré sugere que

na antiutopia 1984, de Georges Orwell, os personagens Grande Irmão e Goldenstein poderiam indicar, respectivamente, Stalin e Trotsky. (...) Mas nada existe de real (com relação às

⁶⁶⁸ Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. op. cit. p. 94. Encontram-se inseridos entre colchetes a quem referem as frases que Seed coloca entre aspas, que no texto original aparecem sob a forma de citações.

⁶⁶⁹ Seed cita aqui um trecho do Relatório do Conselho Nacional de Segurança 68, o conhecido NSC-68 (National Security Council Report 68). Elaborado em abril de 1950, o relatório foi um documento político emitido pelo Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos em 14 de abril de 1950, durante a presidência de Harry S. Truman. Foi uma das declarações mais significativas da política norte-americana na Guerra Fria. O NSC-68 deu crédito a uma imagem de “plano do Kremlin para a dominação do mundo” que em grande parte moldou a política externa dos EUA durante a Guerra Fria. Cf. Hixson, Walter L. What was the Cold War and How did We Win it? *Reviews in American History*, vol. 22, n. 3, September, 1994, pp. 507-511.

⁶⁷⁰ Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. op. cit. p. 94.

personalidades históricas de Stalin e Trotsky) nesses personagens: ambos só têm sentido no conjunto do texto de 1984⁶⁷¹.

Faltava talvez entre as duras noções de “ficção” e “realidade” um entendimento de que a “realidade” é a forma como entendemos o nosso entorno. A noção do poder de Pigmalião de Gombrich sugere um entendimento de que por meio da capacidade simbólica de fazer surgir uma noção a partir de outra, tornando o ausente presente a partir de semelhanças, o ser humano tem a “tendência de estender as classes das coisas para além de seus grupos”⁶⁷² mesmo quando as está pensando de uma forma que se considera “realista”. A forma como a imaginação estadunidense da época da Guerra Fria considerava personalidades como Stalin e Trotsky tem muito mais a ver com a forma como essas personalidades e suas obras eram valoradas na cultura estadunidense do que com as pessoas de Stalin e Trotsky, mesmo quando essa imaginação se entendia por “real” por parte dos que assim julgavam o mundo a sua volta.

Levando em conta um panorama mundialmente mais extenso da ficção científica no cinema, Alfredo Suppia traça uma breve, porém ampla discussão, indo de 1895 ao final dos anos 1960. Analisando exemplos da ficção fílmica mundial, Suppia lembra que as ideologias coloniais ou imperialistas da virada do século XIX para o XX afetaram o cinema nascente como um todo, e não só a ficção científica⁶⁷³. A forma como certos discursos têm uma penetração ampla é extraordinária: poucos discursos tiveram tal amplitude de penetração e circulação como os discursos coloniais, como visto com Edward Said sobre o orientalismo, por exemplo. Outros discursos talvez tenham uma especificidade mais local, como parece ser o caso na ficção científica estadunidense do período de Guerra Fria. Segundo Suppia, apesar da ficção científica transnacional ter preservado sua vocação universalista,

na década de 1920, o cinema de ficção científica começa a encontrar a sua identidade através da ficção utópica/distópica politicamente engajada, em paralelo com a expansão do cinema de Hollywood. Na década de 1950, o cinema de ficção científica se consolida como um gênero, especialmente nos Estados Unidos. Este cinema de ficção científica estadunidense de alguma forma eclipsou por muitos anos a produção de ficção científica fílmica transnacional⁶⁷⁴.

O autor também faz menção que “na década de 1960, a ascensão do cinema de ficção científica na Europa, tornada possível principalmente através do cinema de autoria,

⁶⁷¹ Sodré, Muniz. *A Ficção do Tempo*. op. cit. p. 13.

⁶⁷² Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. op. cit. p. 82. Vide discussão completa a partir da página 23 deste texto.

⁶⁷³ Cf. Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. op. cit. p. 16.

⁶⁷⁴ Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. op. cit. p. 16.

contribuiu para uma “nova onda” de internacionalização para o gênero⁶⁷⁵. A nova onda, ou *new wave*, surge na literatura não só na Europa, mas também nos EUA na passagem da segunda metade dos anos 1960 para os 1970, com grande experimentação modernista e uma nova sensibilidade para questões sociais⁶⁷⁶. Ela parece, contudo, ter tido uma maior participação no cinema europeu da época do que no cinema estadunidense, e foi, apenas por isso, deixada de lado nesta pesquisa.

O cinema de Guerra Fria parece ter continuado a ser a grande referência do gênero nos Estados Unidos. Segundo Alfredo Suppia,

A década de 1950 definiu o cenário para o famoso *boom* de filmes de ficção científica nos EUA, provocado por filmes como *Rocketship XM* de Kurt Neumann (1950), mas especialmente *Destination Moon* de Irving Pichel (1950), uma produção ambiciosa por George Pal baseada no romance *Rocketship Galileo* de Robert A. Heinlein (1947) – ambos lançados nos Estados Unidos em 1950. (...) Na esteira de *Destination Moon*, motivos de Guerra Fria, holocausto nuclear e invasão alienígena tornaram-se dominantes no cinema de ficção científica estadunidense do período. Isto pode ser visto em títulos como: *The Thing from Another World* (1951), produção de Howard Hawks inspirado pelo conto de John Campbell Jr.; “*Who Goes There?*”; *The Day the Earth Stood Still* de Robert Wise (1951), em que os alienígenas dão um ultimato à humanidade; *This Island Earth* de Joseph Newman (1955) em que cientistas nucleares da Terra estão envolvidos em uma guerra atômica entre os Planetas Metaluna e Zaghon; *The Invasion of the Body Snatchers* de Don Siegel (1956), um filme sobre uma invasão alienígena silenciosa que tanto pode ser lido como uma alegoria anticomunista quanto como “uma crítica à plácida conformidade com a ideologia americana da Guerra Fria”⁶⁷⁷.

Suppia também chama a atenção para o fato de que, de acordo com Warren Buckland, “o filme de ficção científica dos anos 1950 compartilha algo da paranoia e insegurança do filme *noir*”⁶⁷⁸, o que pode indicar que a paranoia do cinema de ficção científica de Guerra Fria não era simplesmente algo próprio ao gênero, mas um sentimento de época que perpassava gêneros. Viu-se que essa paranoia também estava presentes nos filmes oficiais de propaganda anticomunista e sobre a ameaça da bomba nuclear, mas é hipoteticamente razoável que uma pesquisa talvez indicasse mais gêneros, como o documentário e o de terror como exemplos dessa tendência paranoica do cinema estadunidense da época.

O cinema típico de Guerra Fria não produziu muitas obras primas, por isso é hoje pouco conhecido, ao menos fora dos EUA. Todavia, de acordo com Phil Hardy, sua influência foi e continua sendo grande nesse país.

Os anos cinquenta foram a década em que a ansiedade, paranoia e complacência marcharam lado a lado. No limiar do espaço, o homem havia descoberto e usado uma força tão assustadora

⁶⁷⁵ Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. *op. cit.* p. 16

⁶⁷⁶ Cf. Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert. *Science Fiction*. *op. cit.* pp. 87-88.

⁶⁷⁷ Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. *op. cit.* p. 9.

⁶⁷⁸ Buckland, Warren. *Film Studies*. London: Hodder & Stoughton, 1998. p. 87, *apud*: Suppia, Alfredo. *SF as Film Genre (1895-1960s)*. *op. cit.* p. 9.

que poderia significar a extinção da espécie. O mundo só muito recentemente salvo para a democracia foi mais uma vez dividido, desta vez por uma Cortina de Ferro e na América a subversão vinda de dentro tornou-se um medo prevalente. Essas ansiedades, expressas e exploradas em uma variedade de maneiras criaram o gênero fílmico da ficção científica. Poucos desses filmes eram obras-primas, mas um número surpreendente de filmes de ficção científica dos anos cinquenta mantêm seu poder e ressonância até hoje, por mais banais que eles se revelem em retrospecto⁶⁷⁹.

Um episódio do seriado de televisão Além da Imaginação (Twilight Zone) é um exemplar do código distópico do estado totalitário em ação. O episódio, Eye of the Beholder⁶⁸⁰, cujo nome vem de um antigo provérbio segundo o qual a beleza não está no que achamos belo, mas em nossos olhos (beauty is in the eye of the beholder). Nele, acompanha-se o drama de uma mulher cujo rosto encontra-se enfaixado após ela ter passado por uma cirurgia devido a “terríveis deformidades” que ela teria no rosto. Ela é cuidada por médicos, psicólogos e enfermeiros cujas faces não são mostradas.

figura 72

figura 73

Ela conversa com sua enfermeira e pergunta se ela viu a luz do dia, como estava a vida fora do hospital, e também sobre sua operação, ela pergunta se a enfermeira vê alguma esperança para ela (figura 72). A enfermeira é sempre ambígua em suas respostas, como a não querer dizer que há pouca esperança. Quando o médico aparece (figura 73), ela também pergunta sobre sua condição, e sobre a sua possibilidade de poder retornar ao mundo “normal”. A situação vai adquirindo cada vez mais ares claustrofóbicos, enquanto os diálogos dela com o pessoal do hospital parecem indicar que seu tratamento é condição para que ela possa conviver em sociedade e essa é sua última chance, o último dos tratamentos a que ela foi submetida. O doutor, tentando ser delicado, sugere que se este

⁶⁷⁹ Hardy, Phil, Ed. The Overlook Film Encyclopedia: Science Fiction. 3rd Ed. New York: Over-look, 1995. p. 124, *apud*: Suppia, Alfredo. SF as Film Genre (1895-1960s). *op. cit.* p. 8.

⁶⁸⁰ Eye of the Beholder (1960), episódio do seriado televisivo Além da Imaginação (Twilight Zone, 1959 a 1964).

último tratamento não funcionar ela pode ir para uma zona reservada para gente como ela. Ela teme que isso seja mentira, que ela seja enviada a algum lugar para ser morta. Ao longo da conversa ela vai se revelando mais e mais ansiosa. Ela implora para ir “lá fora” (figura 74). Sentindo falta de ar, corre até a janela e tenta arrancar as ataduras. Os médicos e enfermeiros a colocam de volta na cama (figura 75).

figura 74

figura 75

O médico e sua enfermeira conversam em outra sala. Eles se mostram pouco esperançosos e se perguntam por que haveria gente assim, com esse tipo de problema. Finalmente chega o dia de retirar as ataduras e dar a conhecer o resultado da intervenção cirúrgica. O médico vai retirando as ataduras aos poucos, enquanto conversa calmamente com a paciente sobre aquela última opção, em que ela iria viver em um local recluso, uma zona reservada apenas para pessoas como ela. Ela parece resignada.

figura 76

figura 77

Quando a última das ataduras cai, ela vê a reação de horror dos outros à sua feição (figura 76). Finalmente as imagens mostram as feições daqueles que são considerados normais (figura 77). As imagens revelam que os “normais” é que têm o rosto deformado para os padrões da audiência. Como visto com Darko Suvin e também com Hutchinson, a

ficção outópica constrói um ambiente que pode ser de inversão e também constrói um estranhamento, descontextualizando e deslocando o que é familiar, no caso, as ideias de beleza e de normalidade.

Como comenta Luiz Nazário, esse episódio de além da imaginação é bastante interessante, pois inverte o código do monstro, revelando assim sua relatividade. De acordo com o autor, sendo o monstro a forma extrema da alteridade, ele é sempre definido a partir da comunidade de “não monstros”, já que não há monstros entre iguais⁶⁸¹. Como de resto sugere o próprio nome do episódio, a beleza é relativa, e aquilo que para a audiência é uma bonita mocinha, pode parecer àqueles que têm outros padrões algo feio e repugnante. Essa poderia ser a conclusão da análise desse episódio. Entretanto, o episódio não para nessa inversão.

Como visto, para Merleau-Ponty, no complexo fílmico, o sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. A seleção de planos, sua ordenação e sua duração, a seleção de cenas ou sequências e junto com a seleção e ordenação das imagens está não a simples adição do som, mas o vínculo estreito entre o som e a imagem que faz emergir o filme como uma forma altamente complexa, em cujo interior ações e reações atuam a cada momento⁶⁸².

A continuação das imagens apresenta a mocinha correndo pelos corredores do hospital, tentando escapar daqueles que agora parecem ser seus captores. À medida que ela foge apavorada pelos corredores, tendo em seu encalço enfermeiros com rostos similarmente estranhos, telas são baixadas nos corredores e em cada uma delas aparece uma figura que começa a fazer um discurso bastante peculiar (figura 78 e figura 79).

⁶⁸¹ Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros. op. cit.* p. 29.

⁶⁸² Cf. Merleau-Ponty, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia. op. cit.* pp. 111-112.

figura 78

figura 79

A figura na tela acena vigorosamente enquanto diz:

Sabemos agora que deve haver um único propósito! Uma única norma! Uma abordagem única! Um único povo! Uma única virtude! Uma única moralidade! Um único quadro de referência! Uma única filosofia de governo! Devemos cortar tudo o que é diferente, como se fosse um crescimento canceroso! É essencial que nesta sociedade não somente que tenhamos uma norma, mas que todos estejam em conformidade com essa norma! Diferenças nos enfraquecem! Variações nos destroem! Uma incrível permissividade para o desvio da norma é o que acabou com nações e as trouxe à ruína! Devemos adorar a conformidade como a algo sagrado! Conformidade é a chave para a sobrevivência!

Assim, o episódio não escapa aos códigos típicos da Guerra Fria: a mocinha “diferente” deve ser adaptada à força a uma sociedade que porta as marcas do totalitarismo, já que não aceita sua “individualidade” e é encabeçada por um líder tirânico de cuja boca jorram jargões que reforçam essa figura da homogeneidade e da conversão forçosa. Como visto, tais ideias são bastante conhecidas do público estadunidense, estando ligadas à ideia do que seria uma sociedade comunista, um tipo de sociedade entendida naquela cultura como totalitária especialmente na medida em que as diferenças individuais não são respeitadas. A narrativa se converte em uma perseguição enquanto telas mostram essa espécie de Big Brother. Sua fala expande essa desindividuação da mera aparência para o restante da vida social, abrangendo os costumes e crenças. O código da “sociedade comunista totalitária” acaba, assim, remetendo novamente os “normais” ao lugar de um “outro” cujas qualidades monstruosas agora se revelam como as qualidades de toda uma sociedade monstruosamente tirânica. O final do episódio mostra que a mocinha realmente irá viver com aqueles que se lhe assemelham e não será morta.

figura 80

figura 81

Ao ser finalmente capturada pelo médico, ela é conduzida a um mocinho com feições de galã (figura 80). Ele galantemente lhe toma as mãos e lhe assevera que ela irá com ele para um lugar onde ela será, finalmente, muito amada e lhe sugere que ela tenha em mente que a beleza é relativa (figura 81). E com esse fechamento *à la* Esopo, o episódio apresenta uma “moral” que é a da desinversão da inversão do código do monstro. Apesar de algum relativismo se encontrar presente, a construção do episódio devolve os monstros ao seu lugar monstruoso ao ligá-los a uma sociedade distópica. A mocinha tem seu final feliz, pois o que parecia poder ser seu lugar de confinamento é convertido em um lugar melhor, onde ela será amada, e assim a mocinha tem garantido seu direito à sua individualidade negada pela sociedade distópica.

Hutchinson faz notar que a noção de *mundo* é uma noção sintética por demais familiar e que, no entanto, se apoia em pressuposições que nunca são pensadas de forma crítica. O conceito de mundo é uma construção simbólica, uma ficção prática, assim como o é o conceito de sociedade⁶⁸³. E, no entanto,

complexo como o conceito de “mundo” é, não é preciso mais do que uma sentença ou duas para delineá-lo em seus aspectos essenciais (...) às vezes só é preciso evocar a noção de um mundo e introduzir um princípio característico dele⁶⁸⁴.

Um exemplo citado pelo autor é o discurso de Panurgo a Pantagruel em que aquele diz

Represente em seu espírito, sem qualquer preconceito, de uma maneira clara e serena, o conceito e a forma de algum outro mundo diferente deste – tome, se quiser, treze avos daqueles

⁶⁸³ Cf. Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* pp. 174-176.

⁶⁸⁴ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 177.

mundos imaginados pelo filósofo Metrodus, ou setenta e oito avos do de Petrônio – em que não existem devedores nem credores. Um mundo sem débitos⁶⁸⁵.

Hutchinson comenta que o princípio introduzido nesse outro mundo, o débito, é implicitamente estendido por Panurgo para incluir toda uma ordem social e natural: sem ele, todas as relações de troca, de dever, obrigação e interdependência, toda a ordem cósmica, se desintegrariam⁶⁸⁶.

O conceito de mundo é um conceito sugerido pelas relações montadas pela ficção e não necessariamente descrito ou apresentado pelas imagens em todos os seus elementos. No episódio Eye of the Beholder, de Além da Imaginação, ele também é sugerido pelas imagens e falas: a instituição hospitalar onde a protagonista se encontra é parte desse mundo “outro”, mas ao mesmo tempo, ela é uma instituição que isola a protagonista desse “mundo” que está “lá fora”, onde se pode tomar sol e respirar ar livre, o “mundo” em que a protagonista tem esperanças de ser socialmente aceita como uma pessoa “normal”. Ele é também o “mundo” de onde discursa o ditador que aparece no hospital através das telas de transmissão, um “mundo” distópico, que não aceita o diferente.

Essa sugestão de um mundo a partir de algumas poucas falas e imagens acontece, por um lado, porque, como sugere Béla Balázs, todo espectador tem a capacidade de realizar uma síntese a partir dos fragmentos que são a ele dados, compondo uma continuidade a partir de fragmentos descontínuos⁶⁸⁷. Por outro lado, isso também ocorre por causa da especificidade da forma como se pensa uma ideia como a de “mundo”, ocorre porque o “mundo” é a um só tempo nossa experiência mais concreta e mais abstrata.

O mundo é, por um lado, o mundo da experiência e da percepção que é dado fenomenologicamente a todo corpo humano que existe em contato com ele e o percebe. Segundo Merleau-Ponty o mundo “natural”, inseparável do mundo organizado socialmente,

⁶⁸⁵ Este trecho de Gargantua e Pantagruel foi traduzido tendo como base o texto em inglês citado em Hutchinson [Cf. Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 177] e o mesmo trecho na versão de Jim Manis, professor do departamento de Inglês da Pennsylvania State University. [Rabelais, Francis. *Five Books of the Lives and Heroic Deeds and Sayings of Gargantua and his Son Pantagruel*. Book III. Hazleton: PSU Hazleton, The Electronic Classics Series. 2013. p. 31].

⁶⁸⁶ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 177. Literalmente, os corpos celestes caem do firmamento, já que uma esfera depende ou se apoia na outra, o que seria, literalmente, um desastre (do italiano *disastro*, a palavra forma-se do prefixo negativo ‘dis’ e da raiz ‘astro’, que se refere à falta da boa influência dos astros ou corpos celestes, da qual Panurgo fala a Pantagruel). Cf. Rabelais, Francis. *Five Books of the Lives and Heroic Deeds and Sayings of Gargantua and his Son Pantagruel*. *op. cit.* p. 31-32. Para a etimologia da palavra, consultar o verbete em Cf. Instituto Antônio Houaiss. *Houaiss Dicionário Eletrônico*. *op. cit.* [Texto digital sem paginação] e Cf. Online Etymology Dictionary. Online Etymology Dictionary. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁶⁸⁷ Cf. Balaz, Béla. A Face das Coisas. *op. cit.* p. 87.

é o mundo concreto da percepção, sendo pré-conceitual⁶⁸⁸. No nível perceptivo, o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável⁶⁸⁹. Merleau-Ponty aponta que é da percepção de um mundo socialmente organizado que caminhamos aos conceitos, e não o contrário, como supunha a filosofia cartesiana. As representações mentais, ideias ou conceitos têm, para Merleau-Ponty “como fonte, ao menos parcial, as percepções visuais”⁶⁹⁰, mas não derivam diretamente destas. Já a ideia de “mundo” enquanto conceito é naturalizada e não é igual ao mundo concreto percebido, mas se apoia parcialmente no “mundo” fenomenológico, sempre “ali”, sempre subentendido como dado. O fato das utopias serem um “outro” mundo que só precisa ser sugerido se apoia nessa noção pré-conceitual de que um mundo está sempre dado antes de qualquer ato perceptivo. Por isso é preciso pouco para sugeri-lo.

O cinema, a televisão e outras narrativas e imagens fazem parte de nosso mundo perceptivo e não podem ser separados de um “primeiro mundo natural”. Mesmo quando entendido como ficção, o mundo outópico é um “mundo” cujo sentido axiológico está ligado às formas como “este” mundo é pensado e organizado. Segundo Sorlin, ao ver um filme que seus contemporâneos consideravam realista, ou fantástico, ou poético, seria preciso compreender, em primeiro lugar, que princípios regiam seu sistema de percepção⁶⁹¹.

Segundo Hutchinson, o reconhecimento por parte do leitor do caráter ficcional da história é essencial para seu entendimento. Se os lugares (*topos*) descritos pelas utopias fossem visitáveis, eles se tornariam exemplos de “algum lugar”, ao invés de serem “lugar nenhum”. As histórias de viajante têm certa pretensão a ser informação e sendo, ao mesmo tempo, invenções, teriam um caráter nesse sentido mais contraditório do que as utopias. Estas últimas seriam, neste sentido, menos contraditórias em seu caráter ficcional em comparação com as primeiras, permitindo amplo espaço a hipóteses e fantasias⁶⁹². Essa divisão pareceria bem estabelecida, mas, na verdade, essa é somente uma tipologia, uma ideação exagerada, pois na realidade há uma zona de penumbra entre os dois gêneros.

O que pensar, então, nas utopias (...) que são entendidas por pelo menos parte de sua audiência e às vezes mesmo por seu autor – seja este individual ou coletivo – como existentes, como talvez tenha sido o caso com os estranhos mundos que formam o itinerário de retorno de

⁶⁸⁸ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 257.

⁶⁸⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. *op. cit.* pp. 1-3. (grifos meus).

⁶⁹⁰ Sorlin, P. *Sociología del Cine*. *op. cit.* p. 28.

⁶⁹¹ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine*. *op. cit.* p. 157.

⁶⁹² Cf. Hutchinson, Steven. *Mapping Utopias*. *op. cit.* p. 175.

Odisseu à sua pátria? Outros exemplos poderiam incluir todos os tipos de submundos, paraísos terrenos ou celestiais e eras de ouro, as fantásticas regiões nos relatos de Heródoto e de seus sucessores gregos e romanos, assim como aqueles fielmente transmitidos por séculos de geógrafos medievais e enciclopedistas de Isidoro de Sevilha a Albertus Magnus, Roger Bacon e Pierre d'Ailly. Também figurando na lista estariam Atlantis, noções de “Etiópia” e “Índia” (...) as Antípodas, o país das amazonas (...). Quando tais mundos são vistos como dados, como invenções humanas, eles perdem qualquer transparência ou reflexividade que eles podem ter tido como ficção (...). A lógica implícita em seus processos de formação – através das fantasias de “autores” individuais ou múltiplos – simplesmente se torna opaca, assim como seus referentes: daí a confusão do bispo que supostamente teria comunicado à persona More seu desejo de evangelizar em Utopia⁶⁹³.

Como visto a partir das discussões sobre a teoria weberiana no primeiro capítulo, esperar que absolutamente todas as pessoas ajam com respeito à ficção tendo exatamente o mesmo sentido subjetivo é pensar a sociedade como uma espécie de totalidade em que os indivíduos não fazem mais do que agir segundo um comando⁶⁹⁴. Se assim fosse, os códigos linguísticos dessa sociedade seriam aparentados a um programa de computador com orientações que são seguidas. Por outro lado, esperar uma leitura “puramente subjetiva” é não pensar a leitura ou a interpretação como uma ação social⁶⁹⁵, ou seja, orientada pelas expectativas de que outros levem em conta um sentido subjetivo que o agente considera provável, inclusive quando o agente age de forma a contradizê-las. Weber leva em consideração, também, que há diversas gradações no nível de consciência que cada agente tem do sentido da ação, podendo agir racionalmente, tradicionalmente, ou não ter qualquer consciência subjetiva e, neste caso, o sujeito deixa de ter ações para ter simplesmente comportamentos⁶⁹⁶. Além disso, a análise weberiana não impede que se considere que os agentes erram, ou que códigos diversos, como o da ficção e da informação não possam entrar em conflito. A sociologia tenta alcançar a dimensão coletiva, por isso ela só pode construir tipos médios⁶⁹⁷ que, aplicados ao comportamento de leitores e espectadores individuais só podem ter uma validade hipotética, pois o que a sociologia compreensiva

⁶⁹³ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 176.

⁶⁹⁴ Cf. Cohn, Gabriel. Introdução. *op. cit.* p. 26. Nesse texto, Gabriel Cohn discute o esforço weberiano contra os atalhos das concepções sociológicas coletivas em que as variações individuais não são consideradas.

⁶⁹⁵ Quer-se aqui novamente lembrar que, para Weber, por ação entende-se um comportamento humano em que os agentes o relacionem com um sentido “tanto faz tratar-se de um fazer externo ou interno”. Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 3. As interpretações dadas aos escritos bíblicos por cada seita religiosa cristã são também exemplos de que interpretações não são puramente subjetivas, mas socialmente compartilhadas. Cf. Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. *op. cit.*

⁶⁹⁶ Cf. Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 14.

⁶⁹⁷ Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 13.

chama de sentido subjetivo é sempre um sentido provável, mesmo que este sentido não se encontre de fato claro na mente dos agentes⁶⁹⁸.

Hutchinson sugere que para serem entendidas, as utopias na verdade dependem da descrença, já que elas dependem de serem entendidas como ficção. Essa descrença é complementada pela incursão voluntária em domínios imaginários.

As anedotas sobre o bispo que dizia que as Viagens de Gulliver eram “repletas de mentiras improváveis e, de sua parte, ele não acreditava em nada daquilo” e do cavalheiro que, segundo se diz, foi imediatamente a buscar seu mapa para nele localizar Lilliput, revelam duas formas de má compreensão da textualidade utópica⁶⁹⁹.

Para Hutchinson, mesmo quando os leitores são infinitamente diferentes em termos de suas próprias visões de mundo,

em seu encontro com o texto eles entram na utopia, por assim dizer (...). Enquanto o texto como comunicação é recriado de uma forma nova por cada ato de leitura, como expressão ele guarda uma imutabilidade, qual as palavras congeladas encontradas por Pantagruel e seus companheiros, que se desfazem ao calor do contato depois de uma era de preservação silenciosa⁷⁰⁰.

Essa zona de negociação formada, na metáfora de Hutchinson, entre o “calor dinâmico do leitor” e a “frieza estática do texto”, remete a dois pontos de vista diferentes de análise que estão sempre em jogo: por um lado, o da construção da ficção, as formas como ela, por meio de suas seleções e encadeamentos, impõe uma relação entre seus elementos, e por outro o da leitura, em que o leitor faz suas escolhas. Uma forma de olhar essa relação entre texto e leitor e entre filme e espectador é sugerida por Paulo Menezes em seu conceito de *representificação*. Estendendo o que diz o autor com respeito a cinema para a ficção em geral (no próprio sentido sugerido por Menezes, de ficção como construção⁷⁰¹), a representificação é algo que *torna presente* e coloca *em presença* não de “fatos” e “coisas”, mas de *relações* que a ficção constrói. A relação da ficção com o leitor/ouvinte/espectador, doravante agente interpretativo⁷⁰², “provoca reação e exige a tomada de posição valorativa, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária”⁷⁰³.

⁶⁹⁸ Cf. Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 13.

⁶⁹⁹ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 183.

⁷⁰⁰ Hutchinson, Steven. Mapping Utopias. *op. cit.* p. 182.

⁷⁰¹ Como aponta Paulo Menezes, “todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas por ser um *fictio*, que, além de significar invenção, significa também ato de modelar, formar, criar. *Fictiones* que possuem, em relação àquilo que se convencionou chamar de real e realidade, relações diferenciais. Relações estas que são a matéria-prima de uma investigação sociológica sobre cinema em geral e sobre os filmes documentários, sociológicos e etnográficos, em particular”. Cf. Menezes, Paulo. O Cinema Documental como Representificação. *op. cit.* p. 45.

⁷⁰² A palavra agente está sendo usada para, por um lado, evitar termos por demais passivos como “receptor”, evitar a imposição de um sentido visual, como nos termos leitor e espectador, ou de um sentido auditivo

Se representificação é a relação constituída no agente entre a ficção que ele presencia (e que o põe em presença de relações e escolhas valorativas) e sua própria memória voluntária e involuntária, então a ideia de representificação propõe uma relação específica entre ficção e história. A memória desse agente, entendida no sentido de uma percepção cultural datada, é o que se forma a partir do adensamento de sentidos, sistemas relacionais e formas de ver o mundo aos quais o agente tem acesso como uma pessoa que vive em seu próprio tempo e lugar. Assim, se por um lado a construção de uma ficção em um sentido sorliniano – as relações específicas que ela estabelece entre os elementos que apresenta – é um elemento que restringe as possibilidades de interpretação de cada elemento (pois os elementos adquirem sentido *nas relações* estabelecidas pela ficção), por outro lado, a memória histórica e culturalmente formada e datada dos agentes interpretativos de uma dada época constitui o horizonte de possibilidades interpretação. Estas, não sendo únicas, não são, no entanto, ilimitadas, tendo uma ancoragem histórica e cultural. Essa memória culturalmente datada também fornece os materiais de construção da ficção ou, em um sentido sorliniano, os sistemas relacionais que informam a própria construção da ficção. Como visto a partir dos estudos de Gombrich, a arte formula padrões reconhecíveis que servem para organizar aquilo que se vê⁷⁰⁴. Assim, é preciso ter no horizonte de interpretação de uma obra, como é o caso para Nova Geração, quais são os sistemas relacionais que podem ser considerados dominantes na época. Esses são os sistemas de relações de onde o discurso novo retira materiais e com os quais ele dialoga. Esses sistemas devem ser levados em conta na avaliação sobre o discurso constituído pela série ser diverso e novo ou não.

Segundo Foucault, “uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo”⁷⁰⁵. A estratégia de investigação da arqueologia baseia-se na tentativa de definir sistemas de simultaneidade a fim de fazer emergir contra o fundo dos códigos fundamentais de uma cultura, as mutações que circunscrevem o limiar de uma positividade nova, de novos quadros de similitude e diferença⁷⁰⁶.

como em audiência e ouvinte. Levando-se em conta que a interpretação dada por um agente pode ser entendida em termos weberianos como ação, ou seja, um comportamento humano em que os agentes o relacionem com um sentido “tanto faz tratar-se de um fazer externo ou interno”. Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 3.

⁷⁰³ Menezes, Paulo. *O Cinema Documental como Representificação*. *op. cit.* pp. 44-45.

⁷⁰⁴ Cf. Gombrich, Ernst. H. *Art and Illusion*. *op. cit.* pp. 14-42.

⁷⁰⁵ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. *op. cit.* p. xx.

⁷⁰⁶ Cf. Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. *op. cit.* p. xx-xvi.

Como se viu pela a descrição que Sontag faz do cinema de ficção científica da Guerra Fria, este costuma apresentar um “outro” que é uma monstruosidade, uma aberração, uma máquina sem sentimentos, gerando uma simplificação moral que ajudava dar vazão a sentimentos belicosos e gerar um sentimento de superioridade sobre o grotesco⁷⁰⁷. O seriado Além da Imaginação abrangia mais do que o gênero de ficção científica, como se viu no episódio Eye of the Beholder, analisado acima, que pode mais facilmente ser entendido como uma ficção distópica e como uma fábula. Entretanto, nesse episódio o código de um monstro bem específico, o historicamente datado “monstro comunista”, traz à tona características comuns com a monstruosidade da ficção científica de Guerra Fria, pela via da perda da individualidade e da despersonalização: na sociedade distópica de Eye of the Beholder, todos têm o dever de serem iguais não só na aparência, mas nas ações e formas de pensar. O grande perigo sugerido por esse monstro e sua dominação é o da perda da individualidade, tomada como o valor positivo do modo de vida estadunidense contra o valor negativo da homogeneidade desse “outro” modo de vida.

No ensaio The Imagination of Disaster, Susan Sontag analisa a ficção científica fílmica dos anos 50 e 60, que, segundo a autora, trazia uma elaboração sensual da *destruição*, uma estetização do *desastre*. Analisando filmes de ficção científica da época, Sontag afirma que estes são mais sobre desastres do que sobre ciência, utilizando-se dos recursos do cinema para a catarse de destruição espetacular que, para a autora, sugere uma tentativa de banalização e neutralização dos terrores e ansiedades sob as quais se vivia na Guerra Fria. Deve-se aqui atentar para as semelhanças e diferenças entre a ficção científica descrita por Sontag e o subgrupo da ficção científica distópica que neste trabalho tem sido discutida. Sontag falava em *desastre*, o que não deve ser confundido com *distopia*. Os filmes nos quais a autora concentrou sua descrição não são distópicos, se se levar em conta a definição aqui usada, dada por Hutchinson. Segundo o autor, o que a outopia constrói é um *mundo* “outro”, o que significa um mundo cuja *ordem social* é diversa da “deste” mundo, seja esta uma ordem eutópica ou distópica. A descrição de Sontag aborda ficções em que o mundo é, para usar os termos de Darko Suvin, “naturalista”, um mundo ficcional que tenta ser a aproximação ou uma espécie de extensão “deste” mundo. Nos filmes discutidos por Sontag (isso pode ser inclusive avaliado pela tipologia que ela constrói) o mundo construído pela ficção é a figuração “deste” mundo e nele surge o invasor alienígena que o ameaça ou com destruição ou com a dominação. Essa dominação pode até indicar uma possível distopia

⁷⁰⁷ Cf. Sontag, S. The Imagination of Disaster. *op. cit.* p. 221.

futura no sentido que se o invasor tiver sucesso, “este” mundo (“tal como ele é”) é ameaçado de se tornar um mundo “outro”, sem individualidade, onde todos agirão eficiente e mecanicamente, à imagem do invasor. Esta possibilidade distópica aparece apenas como ameaça que normalmente não se cumpre, pois o protagonista na maioria dos casos consegue salvar o mundo.

Assim, tem-se três mundos na ficção científica que aqui interessa distinguir, dentre os quais duas variações de outopia (que são a eutopia e a distopia), ou mundos “outros” e, adicionalmente, temos o mundo naturalista, ou (idealmente) “o mundo como ele é”. Nos dois primeiros o mundo ficcional inteiro, com seus habitantes e sua ordem social e até sua natureza, são “outros” e neles se projetam valores positivos ou negativos, como é exemplo *Eye of the Beholder*. No segundo caso, o mundo é naturalista, com seus habitantes e sua ordem “deste” mundo que é positivamente valorado, sendo o valor a ser salvo pelos protagonistas. “Este” mundo seria ameaçado por um “outro” que o quer destruir ou converter⁷⁰⁸. Claro que como qualquer tipologia pura, deve-se levar em conta que sendo esta uma construção exagerada de características, nos termos weberianos, é possível encontrar graduações entre os tipos. Além de facilitar a avaliação de qual tipo é predominante em uma dada época, a tipologia permite perceber o quão próximo ou distante do tipo puro uma ficção específica se encontra. Duas possibilidades, como atestado pelos autores discutidos (Sontag, Seed e Jameson), são dominantes durante a Guerra Fria nas ficções estadunidenses, revelando o quanto a “alteridade” é, em geral, negatizada. São elas: a distopia, em que o mundo “outro” é negativamente valorado (e “este” mundo é, implicitamente, positivamente valorado); e as ficções de desastre, em que “este” mundo, que é implicitamente valorado de forma positiva, é ameaçado pelo “outro” negativamente valorado.

O seriado *Jornada nas Estrelas* e, mais expressivamente, *Nova Geração* são exceções dentro desse quadro geral, por tratarem de ficções eutópicas. No primeiro seriado, como se verá, ainda há alguma ambiguidade quanto a isso, já que a ordem social da Federação está sob constante ameaça de um inimigo. Geralmente os mundos eutópicos são mundos onde a boa ordem social impera. Na fórmula tradicional a ficção eutópica é “mais uma visita

⁷⁰⁸ Um estruturalista mais tradicional talvez gastasse tempo procurando a versão estruturalmente possível que estaria faltando neste quadro: o mundo naturalista negativamente valorado convertido por um “outro” positivamente valorado, mas se tal ficção existe, ela é rara e para os propósitos desta discussão, descartável, já que o que se procura discutir aqui são os códigos dominantes. Talvez *It Came from Outer Space* (1953; *A Ameaça Veio do Espaço*), se aproxime, se bem que timidamente, desse quarto modelo, mostrando um “outro” que não é positivamente valorado, mas que também não é ruim.

guiada do que uma história”⁷⁰⁹, pois nenhum evento ocorre para desestabilizar a boa ordem de eutopia. A narrativa tende a ser a de uma visita em que o viajante é diretamente apresentado às boas instituições e ao modo de vida e bons costumes dos habitantes da eutopia, ou ao retornar a “este” mundo o viajante que passou alguns anos vivendo entre os habitantes da eutopia discorre sobre as instituições e modo de vida desta. Isso faz com que a ficção se concentre mais na descrição da ordem social que toma quase toda a extensão da ficção, deixando pouco ou nenhum espaço à narrativa de ação.

Apesar de haver alguma ação em Nova Geração, a ficção destaca, como visto ao longo do item II.2, uma situação que no fundo é estável e boa: uma situação base da narração que pode muito bem ser descrita como eutópica no sentido que é a narrativa da manutenção de uma ordem social valorada positivamente. Se a comparamos com o que foi descrito como dominante na ficção científica, tanto a de desastre como a distópica, que foram os principais códigos da ficção científica do período de Guerra Fria, essa manutenção de uma situação eutópica que nenhum desastre pode realmente afetar é uma novidade. Talvez outras ficções com características similares a tenham acompanhado ou até precedido, mas mais importante do que localizar a origem, como disse Foucault, que é sempre mais e mais remota, é localizar a presença de mudanças, das diferenças. O fato de que essa ficção eutópica tenha tido um razoável sucesso de público parece ser indicativo de uma mudança do discurso de guerra e paz na ficção científica no final da década de 1980. Talvez seja razoável, como sugere Jameson, que isso só tenha ocorrido porque também houve mudança da disposição do público: se em certos momentos os leitores de utopias “se tornam extintos porque o nível de tolerância à fantasia é repentinamente modificado por mudanças nas relações sociais”⁷¹⁰, em outros, o oposto pode estar ocorrendo, já que um globalismo otimista também estava em circulação como um discurso sobre um futuro até mais imediato do que o de Nova Geração.

IV.2 Uma comparação entre Série Original e Nova Geração

Como visto ao longo do item II.2 desta dissertação, para que a ação ocorra na narrativa é preciso que algum evento desestabilize a situação basal desta. A ordem dá lugar a uma

⁷⁰⁹ Rabkin, E. S. e Scholes, R. *Science Fiction. op. cit.* p. 11.

⁷¹⁰ Jameson, Frederic. *Of Islands and Trenches. op. cit.* p. 2.

situação de desequilíbrio e este deve ser corrigido por um protagonista, ou um grupo de protagonistas, que, ao final de suas ações, reestabelece a ordem social que havia sido desestabilizada. A desestabilização da ordem mantém o suspense, como se viu com Barthes, oferecendo a ameaça de um paradigma aberto que não se fecha isto é, de uma perturbação lógica da situação basal da história. Este distúrbio é consumido com ansiedade e prazer na medida em que é retificado⁷¹¹. Essa é uma das diferenças entre a narrativa de aventuras e a ficção utópica mais ao estilo de Platão, More e Bacon (que muitos leitores consideram tediosas por não conter ação). Elas descrevem mundos ficcionais em que a ordem é enfatizada sobre a desestabilidade no sentido narrativo, a partir de sua fórmula tradicional de “visita guiada”⁷¹², tendendo a ser a descrição de/a um viajante das boas instituições e dos bons costumes dos habitantes da eutopia e concentrando-se mais na descrição e discussão das boas características da ordem social, sem eventos que desestabilizem a boa ordem de eutopia ou a narrativa.

Viu-se, com Mittell, que nas narrativas seriadas televisivas, há dois tipos de estruturação: a episódica e a serial. A serial tende a ser o oposto da forma tradicional da eutopia, sendo a narrativa de ação por excelência. Ela preserva sempre o desequilíbrio, de episódio em episódio há sempre uma desestabilização que se mantém, sempre um problema que demanda ação, nunca termina com uma resolução, mas com *cliffhangers*: metaforicamente ou literalmente alguém sempre termina o episódio a um triz de cair no penhasco, demandando que no próximo episódio alguém lhe venha salvar e mantendo o suspense enquanto isso não ocorre. Esse tipo narrativo é caracterizado por um desequilíbrio constante com relação ao que seria a situação ideal ou harmônica que talvez possa ser alcançada ao fim do seriado, mantendo suspense ao longo de toda a série. Já a narrativa episódica, por sua vez, retorna de episódio em episódio a uma situação em que a ordem é restabelecida, enfatizando essa ordem e garantindo que todas as tensões serão resolvidas e assegurando que a ordem daquele universo narrativo será mantida ao findar de cada episódio.

No seriado Nova Geração a narrativa do tipo episódico (como na primeira série) faz com que toda desestabilização seja momentânea: a cada episódio, um novo problema surge, desestabilizando temporariamente sua situação harmoniosa, e, tendo o problema sido resolvido, retorna-se ao fim de cada episódio à mesma situação inicial, sendo assim

⁷¹¹ Cf. Barthes, R. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. *op. cit.* p. 119.

⁷¹² Rabkin, E. S. e Scholes, R. *Science Fiction*. *op. cit.* p. 11.

restabelecida a ordem. Como visto, há, além disso, diversos elementos que vão do esquema de cores à atuação calma e técnica dos atores em momentos de crise que diferenciam Nova Geração do primeiro seriado *Jornada nas Estrelas*, enfatizando ainda mais a ordem e controle. Em Nova Geração não há tremores de câmera, nem os atores simulando perder o equilíbrio ou serem jogados longe, nem flashes de luz colorida como ocorre em *Jornada na Estrelas*, sugerindo que nenhum problema na verdade chega a ser tão desestabilizador nem mesmo para a *Enterprise*. A manutenção e ênfase na disciplina sugere que a maioria dos problemas ao invés de serem desestabilizadores da ordem, são resolvidos dentro dessa ordem, aproximando o discurso de Nova Geração daquilo que Weber descreveu como a idealização própria a uma burocracia dominante, que “é sempre portadora, por um lado, de um racionalismo prosaico muito extenso e, por outro, do ideal da ‘ordem’ e tranquilidade disciplinadas, como padrão de valor absoluto”⁷¹³.

Mais do que isso, em Nova Geração quase nenhuma desestabilização da ordem ameaça o mundo eutópico da Federação, o mundo “outro” sugerido para além da *Enterprise*. Os eventos que ocorrem em diversos episódios podem até ser uma ameaça à segurança da nave *Enterprise* e sua tripulação, podem dissolver a formação de uma aliança comercial ou o processo de entrada de outros planetas na Federação, pode por em perigo a vida de algum membro da tripulação, mas quase nunca é uma ameaça à ordem do mundo eutópico. Este “mundo” sugerido por algumas poucas evidências, assim como visto para *Eye of the Beholder*, é um mundo existente para além da microssociedade da *Enterprise* e do qual a *Enterprise* é parte representante. É um mundo de tecnologia, prosperidade material e bonança, um mundo idealizado como sendo pós-escassez, pós-guerra, um mundo que teria resolvido seus conflitos, fez e continua a fazer a paz pela galáxia.

Quase nunca o mundo da Federação de Nova Geração é ameaçado, e quando surge uma ameaça, em um caso que é exceção e não regra, ela é prontamente resolvida. No único episódio em que isso poderia ocorrer, esta ameaça é pontual e é resolvida nesse único episódio para jamais ressurgir, como no episódio *Conspiracy*, em que a narrativa remete a um motivo que, na década de 50, estava ligado ao perigo da posse por um “outro”. Os alienígenas infiltrados nos altos postos são eliminados em *Conspiracy*, bem como sua fonte, a parasita-mãe, o que põe fim ao perigo que ameaçava a ordem da Federação. Em *The Neutral Zone*, o último episódio do primeiro ano, há uma tentativa de formar um *cliffhanger* entre temporadas, com o “ressurgimento” da “ameaça romulana” que nem ao

⁷¹³ Weber, Max. *Sociologia da Religião*. *op. cit.* p. 326.

menos tem continuidade e não faz retornar essa ameaça sempiterna de inversão distópica da ordem. Além de funcionar como um *cliffhanger* mal formulado, já que a formulação de um suspense entre temporadas é deixado de lado como se nem houvesse existido, a “volta dos romulanos” tem como função no episódio manter o capitão e oficiais ocupados enquanto o segundo arco de história que parece de maior relevância se desenvolve.

Ver-se-á que no primeiro seriado Jornada nas Estrelas, a constante sombra de um “outro”, klingon ou romulano, está sempre presente como uma ameaça de inversão da eutopia em distopia, um perigo estável. A ordem da Federação é, por isso, uma ordem sempre tensa, já que esta “*pax estelar*” está sob a indelével ameaça de se transformar em uma guerra aberta. Em Nova Geração, ao contrário, mesmo os mais dramáticos problemas encontrados pela Enterprise são muito pontuais para ameaçar a ordem social da Federação, e o perigo mais frequente é sempre relacionado a dois valores ambíguos e contraditórios: o da não intervenção e o da ajuda humanitária.

Segundo Starobinski, a civilização pode ser vista com um valor positivo ou negativo, e ela pode ser vista como ameaçadora ou como ameaçada. Segundo o autor, em uma imagem presente na cultura francesa do final do século XX, a civilização é pensada como ameaçada, sendo que a ameaça se origina interna e não externamente.

Sem dúvida, é então mais do interior mesmo da civilização que a ameaça nos parece provir, já que a civilização industrial cobre a terra inteira e já não tem um *outro* exterior a que se opor. Experimentamos uma inquietude diante do desenvolvimento das subculturas selvagens, das retomadas do pensamento mágico, dos fenômenos de regressão intelectual e moral que colocam os instrumentos da civilização (e suas armas) entre as mãos de indivíduos incapazes de dominá-los⁷¹⁴.

Assim, Starobinski sugere que “já não basta que uma civilização seja uma civilização, é preciso ainda que seja uma *verdadeira* civilização”⁷¹⁵. E é possível, nestes termos, para o homem dos séculos XIX e XX, considerar a antinomia de que uma civilização seja bárbara.

No caso estadunidense há, ao que parece, uma inversão dessa antinomia no período da Guerra Fria, quando as “outras civilizações” são suspeitas de não serem *verdadeiras* civilizações. A oposição entre civilização e seus “outros” parece se encontrar presente na retórica estadunidense da ajuda de um modo específico na cultura estadunidense. Segundo o especialista em retórica presidencial, Jason Edwards,

Há mais de quarenta anos, a Guerra Fria estruturou o universo da política externa da América como uma disputa entre os Estados Unidos e a União Soviética, caracterizado tanto por uma

⁷¹⁴ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. *op. cit.* p. 50. (grifo do autor).

⁷¹⁵ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. *op. cit.* p. 52. (grifo do autor).

guerra de palavras, como por confronto físico. Durante essa época, os presidentes americanos apresentaram uma imagem clara dos Estados Unidos como líder do mundo livre e defensor da civilização; enquanto que a União Soviética foi retratada como um bastião do mal que tinha de ser detida através de uma grande estratégia de contenção. A ameaça soviética era o princípio organizador principal para a política externa dos EUA durante esta época⁷¹⁶.

De acordo com Edwards, os presidentes estadunidenses do período de Guerra Fria confeccionavam imagens do inimigo como selvagem e dos Estados Unidos como civilização para justificar a intervenção militar⁷¹⁷. Edwards chama a construção desse “outro” de “selvagem moderno”. Para o autor, uma característica desse tipo de construção simbólica é que esse inimigo é imaginado como sendo um “agente do mal centralizado”: um governo, ou um líder, que seria visto como perseguindo egoisticamente seus objetivos sem nenhuma consideração para com a própria população da nação que ele domina, ou seja, uma espécie de tirano selvagem. Entretanto, ainda de acordo com a figura retórica do período de Guerra Fria, este “agente do mal” teria um nível de sofisticação cultural que estaria ameaçando a cultura ocidental: o “selvagem moderno” teria alguma aparência de civilização, mas estaria determinado a subjugar os seus inimigos pela força das armas. O movimento retórico chave na construção do “selvagem moderno” seria fazer com que este, que outrora fora considerado membro racional da civilização, passasse a parecer irracional, pois, se o inimigo é irracional, então tem a propensão para uma agressão sem limites contra a ordem civilizada e deve ser derrotado⁷¹⁸.

Fica evidente que essa retórica segue uma lógica da ameaça à civilização. Starobinski descreve para a França do período revolucionário uma imagem da ameaça de uma falsa civilização como uma ameaça interna classista – a imaginação de que a plebe rude, não polida nem policiada, tendo acesso aos instrumentos da civilização, incluindo-se os de poder bélico, ameaçaria a civilização por dentro. A imagem estadunidense da ameaça da falsa civilização nos tempos de Guerra Fria é deslocada para o exterior. Vinda de um inimigo que já não mais representa as camadas baixas da população, mas ao invés disso, se origina em uma elite irracional que a domina, sedenta de sangue. Assim como na imagem francesa da população inculta, essa elite teria acesso aos bens materiais da civilização, mas seria irracional e alheia ao “desenvolvimento moral” que a ideia de civilização implicaria.

Viu-se que alguns episódios de Nova Geração trazem uma visão que parece similar sobre o “outro”. Esse tipo de visão de uma cultura (ou “raça”, no vocabulário de Nova

⁷¹⁶ Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. xi.

⁷¹⁷ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. 11.

⁷¹⁸ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. 12.

Geração) que é perigosa por não ter um desenvolvimento moral compatível com seu acesso a armamentos é bastante evidente no caso dos ferenguis que aparecem no episódio *The Last Outpost*. Em *Code of Honor*, a cultura do planeta visitado não é “avançada” em termos bélicos e seus costumes são repletos de rituais e preocupações com honras, mas quem mostra falta de escrúpulos no terreno moral é o chefe tribal, assim como o administrador da base espacial no primeiro episódio, *Encounter at Farpoint*. Viu-se que em *Code of Honor* um ponto importante dramatizado pelo episódio é que, ao envolver-se em assuntos do grupo “eles”, o grupo “nós” se vê envolvido e espuriamente usado nos assuntos complexos de sua política interna. Algo de similar ocorre em *Encounter at Farpoint*, em que a Federação quase faz uma aliança com uma sociedade que vitima e explora uma entidade. Ainda assim, há uma diferença com respeito à figura retórica de Edwards, pois os intentos desses maus governantes se voltam à exploração interna, não constituindo uma ameaça à ordem da Federação. Sua ameaça é moral, não bélica nem desestabilizadora da paz, na medida em que o perigo é de que a Federação quase faça uma aliança com vilões, governantes injustos com os seus e com “outros” que ele vitima.

Uma segunda imagem de um agente selvagem que Edwards propõe a partir de estudos da retórica de discursos presidenciais é a que ele chama de “primitivo colonial”. O primitivo colonial seria, segundo o autor,

uma sociedade primitiva, uma imagem de um inimigo descentralizado, toda uma cultura em vez de um indivíduo ou do governo mau. (...) Como o selvagem moderno, esta imagem de selvageria tem raízes profundas na história americana. Especificamente, a imagem do selvagem primitivo com que se costumava retratar os índios americanos. (...) De acordo com este argumento, os índios americanos eram desprovidos de qualquer aparência de civilização e não conseguiam lidar com os costumes e as responsabilidades da vida moderna. (...) Esta crença na natureza incivilizada dos índios norte-americanos levou à criação de políticas que os tomava em “custódia”, com o governo como seu “guardião”, um discurso que estabeleceu uma relação paternal entre o governo e os índios norte-americanos. Esta relação era justificada através de argumentos de que o governo pretendia ajudar os índios americanos a sair da barbárie, adquirindo os hábitos da civilização. Os índios americanos eram descritos como sendo semelhantes a crianças que precisavam ser tuteladas de forma adequada para que também eles pudessem um dia se juntar à sociedade civilizada⁷¹⁹.

Apesar das colorações locais, como visto no item II.2 desta dissertação, com Starobinski, essa infantilização do “outro” já está presente há tempos no discurso civilizatório. Segundo o autor, esse discurso coloca em pé de igualdade tudo o que é suscetível de ser polido e policiado: bárbaros, selvagens, camponeses e crianças se apresentam como paradigmas substituíveis⁷²⁰. Entretanto, as colorações com que o esquema

⁷¹⁹ Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. op. cit. p. 12.

⁷²⁰ Cf. Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. op. cit. p. 28.

geral da ideia de civilização é preenchido na sua forma mais específica e datada da retórica estadunidense sobre um “outro” tem como base a figura do “outro” indígena e traz para o discurso civilizacional estadunidense as imagens de um discurso de fronteira.

O episódio que mais se aproxima dessa infantilização do “outro” em Nova Geração é, como visto, *Justice*, em que os *aliens* são cuidados por uma entidade. Entretanto, esse *alien* não é tanto um “outro” quanto uma versão “menos evoluída” do grupo “nós”, ao passo que o guardião é uma versão “mais evoluída” do mesmo. Em outros episódios os *aliens* “menos evoluídos” são tratados com condescendência, mas não são tutelados. Há diferenças entre o discurso sobre o “outro menos evoluído” de Nova Geração e o discurso que Edwards chama de “primitivo colonial”, havendo, como se verá, maiores aproximações dessa figura retórica com o “outro” “menos avançado” mais típico da primeira série Jornada nas Estrelas.

A fim de perscrutar as diferenças no discurso de guerra e paz entre o primeiro seriado Jornada nas Estrelas e Nova Geração, este capítulo seguirá de perto as análises de dois analistas da primeira série, H. Bruce Franklin e Keith Booker, que discutiram questões ligadas ao discurso de guerra e paz desta. Alguns dos episódios que estes especialistas apontaram como relevantes nessa problemática foram analisados tendo em vista um maior aprofundamento da comparação entre os seriados. As análises também se beneficiaram da distinção entre “selvagem moderno” e “primitivo colonial” de Edwards, como, espera-se, ficará mais claro ao longo do desenvolvimento deste e do próximo tópico, e de Rick Worland, que se dedica à análise do subtexto de Guerra Fria na primeira série.

Edwards chama as figuras retóricas negativas sobre o “outro” de “veículos de incivilização” da retórica estadunidense. Estes, segundo o autor, contêm duas linhas argumentativas: a primeira é a referência ao adversário através de uma variedade de termos depreciativos, tais como ditador, bárbaro, assassino; a segunda consiste em acusar o adversário de fatos específicos de agressão e atrocidades⁷²¹. Uma segunda figura retórica é o que Edwards denomina “veículos de civilização”, que também se baseariam em duas ideias: a primeira, derivada da lógica do excepcionalismo estadunidense, com a qual presidentes constroem sua própria imagem como a de defensores do modo de vida americano e, em segundo lugar, invoca-se uma missão intervencionista, expandindo o argumento da defesa

⁷²¹ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. 14.

da repulsão a ataques contra os Estados Unidos à proteção de interesses americanos, à prevenção de uma ameaça futura, ou à intervenção por razões humanitárias: todas estas razões fazem com que as ações dos EUA apareçam como virtuosas. Ao mesmo tempo, estas justificativas claramente constituídas para a intervenção militar fazem das acusações de opositores que questionam o mérito das decisões do presidente em intervir parecerem antipatrióticas⁷²².

Pareceria, portanto, que o discurso presidencial mais típico do período de Guerra Fria é totalmente incompatível com a ideia de não interferência que estaria presente no discurso do seriado *Jornada nas Estrelas* desde a década de 1960. Segundo o site de fãs *Memory Alpha*,

a Primeira Diretiva, também conhecida como Primeira Ordem Geral da Frota ou como Diretiva de Não-Interferência, é a encarnação de um dos princípios éticos mais importantes da Frota Estelar: a não interferência com outras culturas e civilizações. Sua essência é a filosofia segundo a qual aqueles a quem esta regra abrange deverão se abster de interferir no desenvolvimento natural autônomo das sociedades, mesmo quando a interferência é bem-intencionada. A primeira diretiva era vista como sendo tão fundamental para a Frota Estelar que seus oficiais juravam defender a Primeira Diretiva, mesmo ao custo de suas próprias vidas ou das vidas de seus tripulantes⁷²³.

Como visto, fãs tem um modo bastante específico de construção de uma coerência entre narrativas. Através de uma atividade de reconstrução textual, que foi chamada de grilagem textual, uma espécie de apossamento e uso do terreno narrativo alheio, os fãs de séries constroem um discurso baseado, porém diferente, do próprio discurso das séries e que a ele se adiciona, procurando forjar uma lógica interna, uma coerência e uma continuidade que podem não estar presentes nas próprias séries⁷²⁴. Em sua continuação, o texto sobre a primeira diretiva do site de fãs *Memory Alpha* constrói toda uma jurisprudência de interpretação da primeira diretiva a partir das formas como, ao longo das séries, esta foi interpretada e “flexibilizada”, fornecendo justificativas consideradas “legítimas” para a quebra desta que, supostamente, seria a mais importante e inevitável lei da Federação e interpretando os episódios desde o início da série *a posteriori*, como se a primeira diretiva existisse desde o início da série⁷²⁵.

A fim de captar a historicidade desse que, à primeira vista, pode parecer um fundamento tão abstrato quanto anistórico, é preciso retorná-lo ao seu contexto. A primeira menção a uma primeira diretiva é bastante interessante apesar de não ter nada a ver com a primeira diretiva. Ela ocorre mais próximo ao fim da primeira temporada da primeira série, no

⁷²² Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. *op. cit.* p. 15.

⁷²³ *Memory Alpha*. Prime Directive. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁷²⁴ Cf. Jenkins, H. e Tulloch, J. *Textual Poachers*. *op. cit.* p. 40. Para a discussão do conceito de grilagem, vide página 96 deste texto.

⁷²⁵ Cf. *Memory Alpha*. Prime Directive. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

episódio *The Return of the Archons*. No episódio, a Enterprise chega ao planeta Beta III à procura da nave Archon desaparecida cem anos antes. Eles transportam um grupo de oficiais incógnitos à superfície. No grupo, vestidos em uma indumentária “à moda sulista da fronteira do século XIX”⁷²⁶, além de três extras⁷²⁷, está o trio Kirk, Spock e McCoy. Eles notam que os habitantes, movendo-se calmamente pela rua, parecem estar em uma espécie de transe. Uma impressão que parece comprovada pela “hora vermelha”. Na sequência de imagens da cena, o plano se desloca, ao som de uma música de suspense e das badaladas do relógio, para o topo do relógio em um edifício. O plano seguinte retorna ao nível do chão onde o grupo se encontra e mostra as pessoas que antes se moviam vagarosa e ritmadamente pela rua, agora a gritar, a se descabelar, arrancando seus chapéus e gravatas violentamente e correndo pela cidade, destruindo coisas e atacando umas às outras (figura 82). Ao decorrer de exatamente uma hora dessa espécie de saturnália, aquelas pessoas que se comportavam como “selvagens” voltam, ao som de uma música monótona, a andar em passos lentos e ritmados, como se em transe, novamente.

⁷²⁶ A indumentária é reconhecível pelo estilo da gravata, que apenas os oficiais da Enterprise usam, como se pode ver na figura 83. A chamada “ribbon tie” é reconhecidamente de estilo estadunidense sulista do século XIX. Um exemplo desse reconhecimento encontra-se em um blog de um especialista em vestimentas e estilista de uma marca de ternos e roupas formais finas que assina com o nome “Mr. Thompson”. Cf. Mr. Thompson. Win, Lose, or Tie. In: *Dress Like a Grownup!* [Texto digital sem paginação].

⁷²⁷ As missões do trio Kirk, Spock e McCoy algumas vezes envolvem outros personagens conhecidos da série: em geral também fazem parte dos grupos transportados para a superfície dos planetas alguns outros atores com personagens indefinidos ou de ocasião. Estes últimos são comumente referidos por fãs como “redshirts”, pois, muitas das vezes, ao que parece, são personagens de camisa de uniforme vermelha que estão no grupo para serem mortos. Cf. Memory Alpha. Redshirt. In: *Memory Alpha* [Texto digital sem paginação]. Aqui serão referidos como “extras”.

figura 82

figura 83

figura 84

figura 85

Este uso das imagens traz um paralelo com o comentário de Sorlin sobre a construção de ideias mais complexas por meio da articulação de elementos significativos. Ele constrói esse conceito por meio da análise de como a ideia de cidade é construída no filme *Europa 51*. Nele, algumas imagens de certos prédios de linhas modernas retilíneas em campos desolados são parte do percurso da protagonista no filme. Na decodificação de seus sentidos no filme, Sorlin faz referência à mentalidade própria do lugar e época para os quais estas imagens foram feitas. Esses prédios de *Europa 51* não foram simplesmente lidos como “prédios”, mas como muito mais que isso, como condição social e classe econômica, como estilo de vida. Entretanto, esses não são significados intrínsecos de “prédio”, nem as imagens de prédios como aqueles teriam sempre e em qualquer contexto esse mesmo significado. A própria construção fílmica da qual essas imagens fazem parte se constitui

pela seleção e recorte de simples imagens sem sentido em si, colocando-as, no filme, em uma relação significativa entre elas e com outros elementos⁷²⁸.

Embora os edifícios isolados no plano formem um único objeto, ele não é um signo; o espectador é forçado a interpretar, não lê “propriedade”, mas sim “propriedade coletiva de qualidade medíocre destinada à habitação em uma região periférica”; ou seja, entrou profundamente no significado. Estamos na presença de um elemento significativo de um sema, cuja intervenção une, retrospectivamente, os planos anteriores, e deles seleciona uma sucessão de indícios que revelam um bairro de periferia. Posteriormente, Ingrid Bergman retorna para o mesmo lugar; desta vez só vemos o grande conjunto, e esta imagem repetida torna-se signo: perfeitamente reconhecível, liberada de sua indeterminação inicial. (...) Pode-se ver, neste pequeno fragmento do filme, que o estado semiótico dos elementos envolvidos num plano nunca é fixada previamente: cada um deles seguindo uma posição na sequência, será índice, sinal ou sema; o filme, pelos sistemas relacionais dos quais é portador, organiza os seus próprios códigos, cria signos, transforma em índices ou em semas dados *a priori* indeterminados⁷²⁹.

Ao transformar uma imagem em sema (elemento significativo articulado a um conjunto de significados) e daí em signo (elemento que sozinho já indica aquele conjunto de articulações), o filme integra este novo sistema de percepção por ele construída ao que Sorlin chama de visível ou panorama iconográfico de uma época⁷³⁰.

O “visível” de uma época é o que os fabricantes de imagens tratam de capturar para transmitir, e o que os espectadores aceitam sem assombro. Os dois códigos icônicos que evocamos abrem percepções sobre o visível. O cinema italiano, depois de 1945, passa a empregar como signo certos imóveis construídos antes da guerra, mas até então excluídos da tela: (...) o surgimento de um signo; a gênese do signo (suas primeiras manifestações, seu desenvolvimento) nos interessa pouco; O fato notável é que o “visível” alargou-se em uma nova direção, o público integrou ao seu panorama iconográfico um setor que antes desconhecia⁷³¹.

No caso da população em transe do episódio *the Return of the Archons*, o signo do visível está mais na forma de se portar do que em o quê aparece na imagem. O que aparece são pessoas, mas a forma que elas agem, o modo como andam, até a forma como falam implicam no que segundo Susan Sontag é uma apresentação do “outro” como uma “despessoa”, uma figura humana na forma, mas cuja individualidade foi obliterada. O transe, o movimento mecânico, o “azumbizamento” fazem parte de um mesmo código cinemático da ficção científica da época da Guerra Fria. “Os invasores planetários são geralmente similares a zumbis. Seus movimentos são ou frios, mecânicos, ou desajeitados, malformados. Mas isso vem a ser a mesma coisa”⁷³². É um código que, segundo Sontag,

⁷²⁸ A noção de signo de Sorlin concorda com a de Saussure, de acordo com a qual signo é uma *relação* e não uma referência a um “objeto real”. Na língua não há conteúdos positivos (ou essências), mas apenas relações diferenciais Cf. Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. op. cit. pp. 64-78.

⁷²⁹ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine*. op. cit. p. 57.

⁷³⁰ Gombrich, E.H. *Art and Illusion*. op. cit. pp. 20-71.

⁷³¹ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine*. op. cit. p. 58.

⁷³² Cf. Sontag, S. *The Imagination of Disaster*. op. cit. p. 221.

apesar de suas variações, era amplamente reutilizado durante a época, podendo ser considerado parte do panorama iconográfico da época.

Os oficiais da Enterprise não participam do “festival” e são percebidos como não fazendo “parte do corpo”. “Corpo”, na linguagem usada pelos habitantes de Beta III se refere a algo como o “corpo social”, ou “o coletivo”, em decorrência, refere-se à perda da individualidade e despersonalização em mais esta versão da fantasia de possessão já discutida no subitem III.2. Como visto com Sontag, nas fantasias de possessão as pessoas são obliteradas em sua individualidade: seu corpo é preservado, mas a pessoa passa a ser um servo automatizado ou agente das forças alienígenas, perdendo sua personalidade e sua individualidade, tornando-se uma “despessoa” tranquila e obediente, purgada de emoções e sem vontade própria⁷³³. Em *Return of the Archons*, a maioria das pessoas age como se estivessem em transe, parecendo estar sob o poder de uma espécie de entidade à qual todos se referem como sendo a lei, chamada Landru.

O capitão chama a um dos personagens extras, um sociólogo, e lhe dá a tarefa de encontrar paralelos sociológicos com essa sociedade. Ele não espera pela resposta, pois a pergunta na verdade foi feita à audiência e é, na verdade, uma sugestão para que a audiência não deixe de notar os paralelos com um certo regime que, como disse Seed, “nunca é nomeado porque sua identidade é autoevidente”⁷³⁴. Mais tarde, em outra sequência, o capitão tem a seguinte conversa com Spock que diz estar formulando uma teoria sobre o que está ocorrendo no planeta:

Kirk: Qual é a sua teoria, Sr. Spock?

Spock: Esta é uma sociedade sem alma, capitão. Não tem nenhum espírito, nenhuma faísca. Tudo é paz e tranquilidade: a paz da fábrica, a tranquilidade da máquina, todas as partes que trabalham em uníssono.

Kirk: E quando algo inexplicável acontece... Sua rotina é interrompida?

Spock: Até que novas ordens são dadas. A questão é: quem dá essas ordens?

Kirk: Landru.

Spock: Não há Landru, capitão, não em um sentido humano.

Kirk: Você está pensando a mesma coisa que eu.

(Spock meneia a cabeça).

⁷³³ Cf. Sontag, S. *The Imagination of Disaster*. *op. cit.* p. 221-222. Para a discussão sobre a fantasia de possessão, vide página 187 desta dissertação.

⁷³⁴ Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. *op. cit.* p. 95.

Kirk: Sr. Spock, O plugue deve ser desligado.

O grupo vai perceber que a sociedade “harmoniosa” e sem conflitos está parada no tempo e não se desenvolve. Quando os oficiais são percebidos como não pertencentes ao “corpo”, a entidade Landru comunica telepaticamente a toda população que eles devem ser detidos. Eles estão sendo ajudados por um insurrecto (figura 83), quando todos pegam em pedras e porretes e vêm em direção do grupo de forma mecanicamente coordenada (figura 84). Os oficiais usam seus phasers para imobilizá-los e fogem com a ajuda do insurreto que ao chegar ao esconderijo tira de uma sacola que lá se encontrava escondida o que Kirk chama de “painel de luz” (que aparece ao fundo, na figura 85). Spock comenta que uma peça com esse tipo de tecnologia é inconsistente com o que eles encontraram até então: a única fonte de iluminação, de fato, que a narrativa visual mostra são candeias. O personagem que os ajuda comenta que essa peça é de um tempo anterior a Landru: a sociedade de Beta III não só está estancada, não “progride”, como parece ter regredido tecnologicamente.

Ao final do episódio, Kirk e Spock descobrem o computador que define como sua “primeira diretiva” o bem do “corpo”. Não se trata da primeira diretiva da Federação, mas da primeira linha de programa de um computador, escrita pelo verdadeiro Landru há 6000 anos. A primeira diretiva da Federação encontra-se completamente ausente, e o capitão Kirk não hesita em ordenar a Spock que desligue o computador, e quando isso se mostra impossível, o capitão entra em um “duelo de lógica” com o computador.

Spock: Esta sociedade inteira é o conceito de perfeição de uma máquina... paz, harmonia...

Kirk: Mas sem alma.

Comp.: Eu sou Landru. Você interferiu.

Kirk: Desligue o plugue, o Sr. Spock. (Spock pega seu phaser).

Comp.: Seus dispositivos foram neutralizados. O mesmo acontecerá com vocês. Eu sou Landru.

Kirk: Landru morreu há 6.000 anos.

Comp.: Eu sou Landru. Eu sou ele. Tudo o que ele era eu sou: sua experiência, seu conhecimento.

Kirk: Mas não a sua sabedoria. Ele pode ter te programado, mas ele não poderia ter dado a você uma alma. Você é uma máquina.

Comp.: Sua declaração é irrelevante. Você vai... ser... obliterado.

Kirk: O que é o bem?

Comp.: Eu sou Landru.

Kirk: Landru está morto. Você é uma máquina. Uma pergunta foi feita: responda.

Comp.: O bem é a continuação harmoniosa do corpo. O bem é paz, tranquilidade. O bem do corpo é a diretiva.

Kirk: Então eu pergunto a você se você tem desobedecido a primeira diretiva. Você é prejudicial para o organismo.

Comp.: O corpo é... Ele existe... Ele é saudável.

Kirk: O corpo está morrendo. Você o está destruindo.

Comp.: Você faz uma pergunta?

Kirk: O que você fez para fazer justiça a todo o potencial de cada indivíduo pertencente ao corpo?

Comp.: Dados insuficientes.

Kirk: Sem liberdade de escolha não há criatividade. Sem criatividade, não há vida. O corpo morre. A culpa é sua.

Spock: Você está ajudando o corpo, ou você o está destruindo?

Comp.: Não estou programado para responder esta questão.

O “embate lógico” de lógica não tem nada, mas de ideológico tudo. O computador vai respondendo com uma voz “mecânica” que se mostra cada vez mais ansiosa até que afinal ele passa a repetir “socorro!” “socorro!” “socorro!”. O embate (ideo)lógico resulta no colapso do computador: um pufe de fumaça e faíscas e ele parece ter “queimado os fusíveis”.

Como visto, a fantasia de possessão remetia à imaginação de que em um regime “comunista” as decisões seriam tomadas por um poder central que obliteraria a individualidade e liberdade de cada um. A fantasia que articula ideias ligadas à imaginação estadunidense de comunismo também está ligada a uma imagem da eficiência soviética. Segundo David Seed,

dos anos 1950 aos 1980 a convicção da intenção maligna soviética produziu uma série de narrativas que tratam da tomada comunista dos EUA. Estas obras incorporam não só medos ligados à época, mas também investigavam retrospectivamente se a falta de coragem nacional teria tornado possível a invasão. Um dos primeiros destes filmes de propaganda oficial foi elaborado pelo Departamento de Defesa. *Face to Face with Communism* (1951), assim como *Invasion USA* (1952) e *Red Nightmare* (1962), descrevem a transformação da vida americana quando uma cidade se torna uma “unidade ativa na Internacional Comunista”. Telefones são controlados e um comissário local proclama o novo credo de devoção abnegada ao Estado⁷³⁵.

⁷³⁵ Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. op. cit. p. 95.

Seed aponta que a essas ficções produzidas pelo Departamento de Defesa, seguiu-se o romance de Theodora Dubois, de 1951, chamado *Solution T-25*. Este descreve ataques nucleares aos EUA, seguido de escravização da população. Seed aponta que “o inimigo nunca é nomeado porque sua identidade é autoevidente”⁷³⁶. Importante ressaltar, todavia, que uma das razões porque esse romance é importante é que ele anteciparia uma série de outros romances em que a União Soviética é vista como um exemplo de eficiência enquanto os Estados Unidos não são páreo, demonstrando ter uma reação débil⁷³⁷. Essa fantasia de uma eficiência mecânica, sem vontade própria, despersonalizada, está ligada às fantasias de possessão discutidas por Sontag assim como à ideia de invasores robôs ou andróides. Neste episódio de *Jornada nas Estrelas* ela está ligada à ideia de um computador que mesmeriza as pessoas, transformando-as em organismos mecanicamente obedientes, uma mistura entre o robô e a possessão que tem seu sentido dentro desse sistema relacional.

Finalmente a bordo da *Enterprise* o capitão Kirk faz piadas e relata que a nave está se preparando para deixar Beta III e “o sociólogo Lindstrom ficará para trás com um grupo de peritos que irão restaurar a cultura do planeta a uma forma *humana*”. Ele relata pelo comunicador ao capitão que a situação promete melhoras, pois “já houve duas brigas hoje”. No ponto de vista da primeira série, “harmonia” é uma má ideia, pois está ligada à falta de conflitos que não ocorre em uma sociedade “humana”, apenas em uma sociedade “mecânica”. Pode-se ler nessas entrelinhas, somente em uma sociedade que tenta acabar artificialmente com conflitos, ou “comunista”, isso ocorreria. Uma sociedade onde há individualidade, liberdade e criatividade, também haverá de ter, “naturalmente”, conflitos.

O episódio é o vigésimo primeiro nos 29 episódios do primeiro ano da série. Ele é interessante por mostrar que quase um ano inteiro de série se passou e não há nenhuma preocupação com a interferência em outras sociedades. O termo “primeira diretiva” é usado com um significado totalmente diferente e que não tem nenhuma ligação com a primeira diretiva da Federação. No episódio não há, além disso, qualquer explicação do porquê os oficiais aparecem no planeta incógnitos. Em *Nova Geração* normalmente se dá uma explicação para essa ação de espionagem, que é “para não interferir com uma cultura menos avançada”, que seria parte daquilo que se veio aglutinar sob a chamada “primeira diretiva”, mas neste episódio nenhuma explicação é dada para esse comportamento dos oficiais da *Enterprise*. Ela é simplesmente espionagem que aparece de forma naturalizada em uma

⁷³⁶ Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. op. cit. p. 95.

⁷³⁷ Cf. Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. op. cit. p. 95.

cultura de Guerra Fria e não se levanta qualquer questão nem se demonstra quaisquer escrúpulos a respeito dela. A interferência com a sociedade também é conduzida de forma bastante naturalizada e nenhuma discussão ocorre sobre se isso é ou não certo, se é bom ou ruim, ou se é permitido pela Federação ou contrário a algum princípio.

Um segundo ponto interessante desse episódio é essa aglutinação entre as ideias de falta de liberdade, mecanicismo, eficiência, máquina, despersonalização e centralização de decisões, a ausência de conflitos ou “harmonia” de um lado e de outro a forma “humana” de ser, com livre arbítrio, individualidade, conflitos e criatividade. “Individualidade” é um valor ao redor do qual essas ideias vinculadas ao “mundo livre” se vinculam, enquanto o seu oposto define o “mundo não livre”, ao qual a ideia de uma estranha “harmonia” se vincula. Esta é seguramente uma noção de “harmonia” pela supressão totalitária de conflitos bastante diferente da noção de “harmonia” por uma sociedade disciplinada qual uma corporação militar que ocorre em Nova Geração.

Paulo Menezes indica que o conceito de civilização é bipolar, pois exige a definição de um par antitético que ajuda a construir essa identidade “civilizada” pela sua negação no “outro”, assumindo diversas acepções negativas, a começar, “variando segundo quem fala, três acepções iniciais: primitivo, selvagem e bárbaro”⁷³⁸. Starobinski já discutia que as acepções que um termo toma não são estáticas, como ele vai trabalhosamente demonstrando ao longo de seu livro. Um simples termo léxico como “civilização” adensa toda uma pletora de ideias que vão se aglutinando, se articulando, segundo o sabor, neste caso, das preocupações, intensões e interesses políticos das épocas que se seguem, em que um longo trabalho de deposição (e também de perda) de sentidos e desdobramentos se faz com a ajuda de inúmeras mãos. Assim, Starobinski, com respeito a etimologias, diz que

longe de mim a convicção de que a palavra arcaica diz a verdade, e de que a nós cabe a ela retornar (...) para descobrir os segredos permanentes do “coração humano”, da “natureza humana”, do “estar-no-mundo”. (...) O valor etimológico que se tem o direito de atribuir à palavra arcaica não implica mais do que uma relação de derivação: para atribuir-lhe uma autoridade superior, seria preciso admitir, por princípio, que tudo que foi enunciado no começo conservou a mais alta validade possível. O que foi proferido, imaginado, narrado na mais distante profundidade temporal a que possamos remontar, não faz parte, por isso, das bases mais “profundas” do indivíduo. Aplicadas à duração histórica, à vida dos sentimentos, as metáforas espaciais valem apenas de maneira aproximativa. No entanto, a imagem do passado conservado interiormente é sedutora. Essa imagem não cessou de nos manter sob seu encanto. (...) Que o mais distante passado corresponda à nossa mais profunda intimidade: essa é uma maneira de recusar a perda (...). Quando uma teoria desse tipo, longe de limitar-se à história do indivíduo, reimplica a história inteira da espécie na da pessoa, encontramos-nos diante de um sistema extraordinariamente tranquilizador: não há nada do passado humano que não seja meu, não há nenhuma palavra, na profundidade dos tempos, que não me diga respeito e não me esclareça.

⁷³⁸ Menezes, Paulo. A construção do “outro” como não civilizado em Nanook of the North. *op. cit.* p. 104.

Nada está fora, nada deve ser considerado como estranho (*Nihil humani...*). Tudo, na história, estende-nos nosso espelho... Mas a dúvida sobrevém logo que se abandona a imagem de uma evolução que conservava as experiências que supera. A dúvida se reforça, ademais, logo que a imagem de uma história universal global e única é substituída pela de uma história plural, à qual nada permite atribuir a figura de um organismo em devir⁷³⁹.

O autor também sugere que se não é certo que conservamos todo o passado em nós acumulado, sem perder dele nenhum pedaço, também a ideia inversa de que o passado estaria totalmente perdido para nós, representando apenas as ideias e ações de outras pessoas, não pode ser tomada como certa.

É lícito ver na palavra arcaica e no mito um modo de expressão que, sem ter perdido toda possibilidade de reaparecimento, foi suplantado por outros tipos de discurso: sua antecendência não implica sua permanência oculta (...). A palavra arcaica pertence a um momento findo: a nós cabe medir a distância que dela nos separa, o desvio que tomamos, a diferença de que vive a nossa curiosidade⁷⁴⁰.

De forma similar ao que acontece à noção de civilização, a noção de “mundo livre” e do seu par antitético, o “mundo não livre” varia nas suas articulações, orbitando, ao menos por um tempo, em torno do que na cultura estadunidense da época era a ideia – e o valor – da individualidade. Claro que generalizações são, como os tipos puros, puros exageros que pretendem abarcar toda uma época. Ao se olhar de perto, ao tratar de casos individuais, sempre haverá flutuações e também pontos fora da curva. Apesar disso, às vezes aquilo que parece ser um ponto fora da curva é a simples inversão de um mesmo código. Em seu estudo, Starobinski apontou diversas vezes como as mesmas articulações sofriam uma inversão de sinais, ao que ele chamou de antinomias. Assim, quando o código dominante colocava em vantagem o civilizado sobre o selvagem, era possível encontrar posições, entre alguns autores críticos da “civilização”, que invertiam a polaridade, mantendo a mesma articulação (civilizado-selvagem), dando a vantagem ao selvagem⁷⁴¹.

A reversibilidade do código não significa uma mudança do discurso, mas provavelmente significa que é provável que o “código mestre” seja tão forte que muitos que têm uma posição política diferente acabam usando esse mesmo código, porém invertido. Assim, segundo David Seed, por exemplo, em *Player Piano* (1952) de Kurt Vonnegut, a sociedade tecnocrática e mecanizada parece não ter alternativa, pois tanto o governo quanto os dissidentes são burocráticos, ritualistas, ambos usam camisas como símbolos de pertencimento ao grupo (o que parece um signo de “despersonalização” e “submissão ao

⁷³⁹ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização. op. cit.* pp. 261-263.

⁷⁴⁰ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização. op. cit.* p. 264.

⁷⁴¹ Isso é posto em diversos momentos do segundo capítulo, por exemplo, Cf. Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização. op. cit.* p. 18.

coletivo”), ambos têm um discurso de eficiência, e ambos fazem vigilância e interrogam suspeitos. Isso impede, segundo o autor, qualquer possibilidade de reversão utópica na distopia de Vonnegut⁷⁴².

As tipologias nunca são, segundo Weber, a mais pura verdade, ou o que se pode de fato observar em cem por cento dos casos, mas a exageração de traços observáveis. Uma tipologia fornece uma posição contra a qual se pode medir o quanto os casos reais se aproximam ou distanciam daquele traço que foi exagerado no tipo⁷⁴³. Uma tipologia não é, assim, uma resposta, mas uma ferramenta para ajudar a responder questões, por isso toda tipologia dependerá da questão feita. Há muito mais a respeito das ficções do período de Guerra Fria do que é acentuado pelas tipologias aqui traçadas, por que estas selecionam apenas alguns traços observados, nunca a completa multiplicidade do existente⁷⁴⁴, mesmo no campo da ficção. Assim, as articulações que orbitam a noção de “mundo livre” e do seu par antitético, o “mundo não livre” são selecionadas segundo possam responder à questão de se houve mudança no discurso relativo à política externa quando se mede Nova Geração contra a tipologia de uma época que a precede.

Sobre o discurso de guerra e paz da primeira série, H. Bruce Franklin lembra que Jornada nas Estrelas emergiu de uma matriz cultural bastante específica, sendo produzida durante uma das crises mais profundas na história dos Estados Unidos, “em meio a uma guerra desastrosa, internamente uma guerra virtual nas próprias cidades do país, um aumento crescente da criminalidade, da inflação e da dívida, rebeliões nos campus universitários”⁷⁴⁵. No centro desse turbilhão estava a Guerra do Vietnã, que foi responsável por um remodelamento radical da consciência estadunidense, segundo o autor. Ele sugere que certas mudanças de discurso podem ocorrer em um curto espaço de tempo.

Franklin aponta que com respeito à Guerra do Vietnã o seriado inicialmente se mostrava alinhado à posição oficial do governo estadunidense: em um período em que a imprensa estadunidense publicitava uma visão triunfalista sobre o andamento da guerra, episódios como *The City on the Edge of Forever* e *A Private Little War* “sugeriam que a guerra do Vietnã era um mal necessário, formando a base fundamental para o caminho que conduziria

⁷⁴² Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. *op. cit.* pp. 76-77. Este é um dentre muitos exemplos do que se pode denominar “reversão” do código dominante citados pelo autor.

⁷⁴³ Cf. Weber, Max. Os Tipos de Dominação. *op. cit.* p. 141.

⁷⁴⁴ Cf. Weber, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. *op. cit.* pp. 87-88.

⁷⁴⁵ Franklin, H. Bruce. Star Trek in the Vietnam Era. *Science Fiction Studies*. n. 62. vol. 21, part 1, March 1994. [Texto digital sem paginação].

ao glorioso século XXIII das viagens espaciais e do universo Jornada nas Estrelas”⁷⁴⁶. O episódio

The City on the Edge of Forever abre com a Enterprise sendo fustigada por estranhas ondulações no tempo. McCoy acidentalmente se injeta com uma droga potente, e, em delírio paranoico, lança-se através de um portal do tempo para a Nova York de 1930. Evidentemente algo que ele faz aniquila o futuro em que a Enterprise existe, por isso Kirk e Spock o seguem pelo portal para impedi-lo e restabelecer o curso normal da história. Enquanto procurava por McCoy, Kirk se apaixona pela assistente social Edith Keeler, um anjo da guarda dos pobres. Ele e Spock descobrem que para o seu futuro vir a existir, Edith Keeler deve morrer muito em breve, em um acidente de trânsito. Se não fosse morta em breve, ela se tornaria a fundadora de um movimento pacifista que iria desviar o curso da história⁷⁴⁷.

Spock descobre que o gigantesco movimento pacifista fundado por Edith Keeler nos anos 1930 iria gerar todo um desvio da história, ao manter os Estados Unidos tempo o suficiente fora da II Guerra Mundial para que a Alemanha nazista desenvolvesse a bomba atômica, ganhando a guerra, e passando a dominar o mundo. Assim o pacifismo teria aniquilado o magnífico futuro em que a USS Enterprise existe. Spock dá o veredito “Jim, Edith Keeler precisa morrer” e Kirk impede que McCoy a salve no acidente de trânsito.

Como a encarnação de um movimento pacifista perigosamente equivocado, Edith não é retratada como merecedora de desprezo, desdém ou ridículo. Seus motivos são os mais admiráveis e dignos. Na verdade, ela é uma verdadeira visionária, que, em meio às misérias da Depressão, oferece uma magnífica profecia de um futuro inspirador para os sem-teto e desempregados. O futuro que ela descreve, na verdade, é o mesmo dramatizado pela série (...). Mas esta apóstola da paz, progresso tecnológico, prosperidade, e da exploração do espaço tem a infelicidade de viver no tempo histórico e lugar errados⁷⁴⁸.

Assim, o discurso do episódio é de que o movimento pacifista está equivocado, de que a guerra é necessária e que a paz deve ser protelada para um momento oportuno, no futuro. *The City on the Edge of Forever* é o vigésimo oitavo, o penúltimo episódio a ir ao ar no primeiro ano da série e é um fator bastante naturalizado na narrativa que os oficiais da Enterprise deveriam interferir com o rumo de uma história que não era somente uma história da Terra, mas dos EUA: uma história em que eles “naturalmente” tinham o dever de interferir, de colocar “no rumo certo”.

O contexto da opinião pública estadunidense sobre a guerra que seus soldados travam no Vietnã foi mudando aos poucos no final de 1967 e início de 1968,

nos meses que se seguiram, apesar do apoio quase universal da mídia à guerra, começaram a chegar aos lares americanos imagens de crianças queimadas e asfixiadas por napalm, aldeias

⁷⁴⁶ Franklin, H. Bruce. *Star Trek in the Vietnam Era. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁷⁴⁷ Franklin, H. Bruce. *Star Trek in the Vietnam Era. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁷⁴⁸ Franklin, H. Bruce. *Star Trek in the Vietnam Era. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

sendo incendiadas por soldados dos Estados Unidos e dos cadáveres desses jovens soldados sendo fechados em sacos⁷⁴⁹.

O movimento pacifista, antes pequeno, começa a ganhar força. Ainda assim, grande parte da mídia, segundo o autor, era otimista, informando que os “Vietcongs” estariam perdendo força e logo haveria uma vitória dos EUA. Nesse período o episódio *A Private Little War* estava sendo produzido. Ele foi ao ar em fevereiro de 1968 como o quadragésimo oitavo episódio da série, décimo nono do segundo ano. Neste, a Enterprise visita o planeta bucólico Neural, que Kirk visitara quando mais moço e do qual ele lembrava como uma espécie de paraíso primitivo e pacífico. Desta vez ele encontra uma guerrilha desigual em que um lado tem em sua posse armamentos misteriosamente mais avançados do que o nível tecnológico do planeta. Os habitantes se dividem entre loiros aldeões e monteses de cabelos castanhos. Os primeiros continuavam usando arcos e flechas enquanto os segundos agora tinham rifles. Ao ver aldeões serem emboscados, Kirk toma seu phaser para sair em sua defesa, mas Spock o impede, dizendo “capitão, o uso de phasers é expressamente proibido”. Kirk atira uma pedra, que assusta um montanhês, que dispara seu rifle e os aldeões ficam, assim, cientes da emboscada.

Fãs provavelmente olhariam para esta advertência de Spock e entendê-la-iam como uma advertência ligada à primeira diretiva, mas essa seria uma interpretação *a posteriori*. De volta a Enterprise, Kirk logo formula a hipótese de que os klingons teriam rompido o tratado. Ao longo do diálogo entre os oficiais e o capitão na torre de comando, fica-se sabendo que, longe de ser uma questão de princípios, como a primeira diretiva, o problema todo gira em torno da possível intervenção de klingons e de um tratado entre a Federação e o Império Klingon de acordo com o qual nenhum deles poderia fazer mais do que visitas de estudo ao planeta. Não é de uma primeira diretiva que se trata, mas do balanço de poderes entre a Federação e os klingons, entre “nós” e “eles”. Mas diferente do que ocorre em Nova Geração, esse não é um grupo “eles” com o qual é perigoso se aliar devido ao seu atraso moral, este é um grupo “eles” realmente ameaçador da dominância da Federação. Tal dominância não está garantida, como em Nova Geração, mas tem de ser conquistada a cada planeta. Essa situação demanda que os oficiais da Enterprise estejam sempre em vigilância, pois o inimigo pode estar à espreita, escondido atrás de cada asteroide.

⁷⁴⁹ Franklin, H. Bruce. *Star Trek in the Vietnam Era. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

Comentando sobre o funcionamento da primeira diretiva na primeira série, Keith Booker diz que por admirável que uma diretiva de não agressão e não interferência possa ser, sua construção na narrativa parece suspeita à luz da mentalidade própria às elaborações de Guerra Fria: a “mentalidade do ou eles ou nós” de que se imbuem as relações da Federação com povos “menos avançados” do tipo terceiro mundo (Keith Booker brinca com o termo, usando “planeta de terceira galáxia”) principalmente quando os klingons estão envolvidos como terceiros⁷⁵⁰.

Para Franklin, *A Private Little War* ainda promovia uma versão oficial da narrativa que justificava a Guerra do Vietnã, pois defendia a ideia de que a Federação *tinha que intervir* em um planeta do tipo terceiro mundo por que ele estaria sendo secretamente armado pelo Império Klingon. Esse discurso de guerra e paz da primeira série só teria começado a mudar, segundo Franklin, após a Ofensiva do Tet, que teria abalado as expectativas de vitória no Vietnã.

Enquanto jornais antiguerra desmascaravam o otimismo oficial com relatos da situação militar dos EUA em rápida deterioração, (...) o episódio [*The Omega Glory*], escrito por Gene Roddenberry, agora examinava as consequências de uma guerra possivelmente sem fim no Vietnã (...). De fato, as principais vítimas de tal guerra não eram mais vistas como sendo algum povo alienígena confinado a alguma parte remota como o planeta Neural ou o sudoeste da Ásia, pois a América foi ela própria imaginada como uma civilização devastada e reduzida ao barbarismo⁷⁵¹.

O episódio *The Omega Glory*, quinquagésimo segundo episódio da série, ou vigésimo terceiro do segundo ano a ir ao ar, realmente não deixa muito espaço à interpretação em forma de metáforas, sugerindo diretamente, tanto através dos diálogos como nas imagens, uma identificação que ao longo do episódio se escancara até tornar-se cristalina, sobre de quem se trata com respeito às duas partes em guerra. A Enterprise encontra a nave Exeter sem tripulantes, orbitando um planeta. O trio Kirk, Spock e McCoy e extras transportam-se à nave e ao examinar seus registros descobrem que uma infecção matou todos a bordo e sua única chance é se transportarem à superfície do planeta, onde já se encontra o capitão Tracey, único sobrevivente da Exeter.

Diferente dos outros episódios vistos até aqui, neste há uma clara menção à primeira diretiva que proibiria a interferência em “sociedades menos avançadas” (mais à frente se discutirá o que essa primeira diretiva parece significar no contexto da série). Ao chegarem à superfície e serem recebidos entre os Kohms, o capitão Kirk percebe que o capitão da

⁷⁵⁰ Cf. Booker, M. Keith. The Politics of ‘Star Trek’. *op. cit.* pp. 201-202.

⁷⁵¹ Franklin, H. Bruce. Star Trek in the Vietnam Era. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

Exeter está se imiscuindo na política local, usando seu phaser, que é uma tecnologia mais avançada, para garantir sua dominância entre eles e ajudando-os a eliminarem os Yangs. A primeira diretiva, agora sim, claramente enunciada pelo capitão, é alvo de preocupação deste e de conflito moral entre o capitão Kirk e o capitão Tracey. Após seu primeiro encontro com o outro capitão, um plano mostra o semblante pensativo do capitão Kirk, enquanto se ouve sua voz *over* no que seria a sua gravação do diário de bordo:

Diário de bordo suplementar. A Enterprise deixou a Exeter e se moveu para uma órbita mais próxima do planeta. Embora a infecção possa nos manter aqui o resto de nossas vidas, eu enfrento um problema ainda mais difícil: a crescente convicção de que o capitão Tracey tem interferido com a evolução da vida no planeta. Parece impossível: o juramento mais solene de um capitão da Frota Estelar é que ele dará sua vida, mesmo a de sua tripulação inteira, antes de violar a Primeira Diretiva.

Formulada no seriado em algum momento entre *A Private Little War* (o 48º da série, 19º episódio do segundo ano, em que, como visto, ela era inexistente) e *The Omega Glory* (52º episódio da série, ou 23º do segundo ano), a primeira diretiva é recitada pelo capitão a uma meia luz, enquanto um faixo ilumina seu semblante franzido que parece bastante preocupado.

Os oficiais descobrem que o planeta era dividido entre dois povos, os Yangs e os Kohms (vide figura 86, fotograma em que um personagem Yang aparece sendo capturado por soldados Kohm): Os Yangs eram loiros e indisciplinados, vestidos com pedaços de peles de animais, estando à beira da animalidade ou talvez da idade da pedra, não se comunicavam, apenas atacavam os Kohms, que os capturavam e matavam. Os Kohms eram de aparência asiática, se comunicavam e eram mais organizados, apesar de sua tecnologia (ou, mais importante, sua tecnologia bélica) se encontrar em um nível medieval, ainda pareciam estar em vantagem frente os Yangs. No decorrer do episódio, os oficiais da Enterprise vão formular a teoria de que aquela seria uma sociedade pós-apocalíptica: o capitão Tracey havia comentado que ambas as sociedades teriam sido em tempos idos muito mais desenvolvidas.

figura 86

figura 87

figura 88

figura 89

Presos pelos Kohm, em decorrência dos conflitos entre os capitães envolvendo a primeira diretiva, Kirk acaba descobrindo, incidentalmente, que os Yangs falam. Ao ser preso com um casal de Yangs, ele é repetidamente atacado por estes, que parecem se portar como animais selvagens, na cela onde se encontram juntos. Entretanto, quando eles desistem de atacar, o capitão fala com Spock na cela ao lado. Kirk menciona a palavra “liberdade” e o Yang a repete surpreso, dizendo que é uma das palavras sagradas do seu povo, e eles entram em entendimento e passam a cooperar. Kirk pergunta porque eles não falam:

Kirk: Por que você não falou até agora?

Yang: Você falou com Kohms. Eles são apenas para matar.

Kirk descobrirá que os Yangs e Kohms são ianques e comunistas (para quem achar estranho um mundo alienígena tão similar ao contexto extraficcional, os chamados “paralelismos” são parte constituinte e naturalizada do universo da primeira série, ocorrendo com grande frequência). Ao final do episódio, os Yangs portam a bandeira de estrelas e listras (figura 87). Seus escritos sagrados, fechados em um baú que só pode ser

aberto pelo chefe, são escritos cujo significado se perdeu no tempo. Kirk toma dos escritos que se revelam como sendo a Constituição dos Estados Unidos (figura 88 e figura 89). Ele recita seu parágrafo inicial e ensina aos Yangs seu “verdadeiro significado”. De acordo com Kirk, aquelas não são palavras apenas para os chefes, mas para o povo, e não só para os Yangs, mas também para os Kohms.

Kirk: Elas devem se aplicar a todos ou elas não significarão nada! Você entende?

Assim, Kirk e os oficiais da Enterprise deixam o planeta com a confiança e a promessa de que os Yangs tentarão estabelecer a paz com os Kohms, porque os princípios da constituição dos Estados Unidos são para serem aplicados a todos. Segundo Franklin este seria o episódio em que o discurso do seriado passa ao pacifismo⁷⁵², ainda assim, é evidente que nas elaborações valorativas a ele ligadas são os valores estadunidenses que deverão triunfar, mesmo nas negociações de paz.

A “mentalidade ou eles ou nós” que, segundo Booker impregna as relações da Federação com povos “menos avançados”⁷⁵³ parece remeter a uma relação triádica específica na primeira série. Nela, o grupo “nós” se relaciona com um grupo “eles” “menos avançado” somente para que esse grupo não se alie ao outro grupo “eles” belicamente competente para dominar a galáxia, seja este último klingon ou romulano. Dessa forma, a relação com o “eles, menos avançados” faz parte de uma tática em que cada posição, cada planeta precisa ser ganho para o grupo “nós” ou vai ser perdido para o grupo “eles, belicamente competentes” rival. Este mundo sugerido é, portanto, um mundo dividido em dois, como nas ficções *western*.

Interessantemente, ao se fazer uma comparação com as duas figuras da retórica presidencial do período de Guerra Fria apresentadas pelo especialista em retórica presidencial Jason Edwards, a relação triádica da primeira série Jornada nas Estrelas parece se aproximar mais, no vértice do grupo “eles, menos avançados”, da segunda figura de retórica, a do “primitivo colonial” que tem como base a imaginação estadunidense sobre os seus índios. Os grupos “eles menos avançados” tendem a ser sociedades primitivas que se aproximam de uma ideia dos índios americanos, imaginados como desprovidos de qualquer aparência de civilização e que não conseguiriam lidar com os costumes e as responsabilidades da vida moderna/do futuro. De forma que guarda similaridades com essa

⁷⁵² Franklin, H. Bruce. *Star Trek in the Vietnam Era*. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

⁷⁵³ Cf. Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* pp. 201-202.

imaginação do índio e sua situação “inferior” frente o mundo moderno que demandaria políticas de “custódia”, com o governo como seu “guardião”, com os quais os países de terceiro mundo foram simbolicamente aproximados⁷⁵⁴. A situação de “atraso” dos grupos “eles, menos avançados” demandaria a proteção da Enterprise e da Federação contra os klingons e romulanos.

Sobre o episódio *Friday's Child*, o quadragésimo episódio, ou décimo primeiro da segunda temporada a ir ao ar, Keith Booker comenta que à luz da mentalidade “ou nós ou eles” da primeira série,

torna-se claro que a Federação não está preparada para tomar [o planeta] Capella IV à força principalmente porque os klingons não o permitiriam – e vice-versa, assim como ambos soviéticos e americanos encontravam-se extremamente limitados em sua habilidade de iniciativa militar devido ao receio de entrar em conflito com o poder rival. Desse ponto de vista, a primeira diretiva muitas vezes se assemelha suspeitosamente a uma campanha projetada para ajudar a convencer planetas de “terceira galáxia” de que eles estariam muito melhor se associando com a Federação do que com os klingons – de forma muito similar à forma como os EUA e seus aliados disputavam com a União Soviética e seus aliados nos anos 1960 para ver quem conseguiria se fazer passar como o legítimo inimigo do colonialismo afeito à liberação internacional. Certamente, Jornada nas Estrelas fez por identificar a Federação como tal em uma escala galáctica⁷⁵⁵.

Nesse episódio a Enterprise está negociando com um planeta que possui um minério e descobre klingons também negociando com o planeta. Logo ao darem pela primeira vez com o klingon, um oficial extra que acompanhava o trio Kirk, Spock e McCoy toma seu phaser gritando “um klingon!” e é morto pelos guerreiros do planeta. O klingon observa que não há guerra entre eles e a Federação, e adiciona “ou será que é sua política atirar em todo klingon à primeira vista?”. Essa observação do klingon seria justa sob outros parâmetros mais neutros, que não o sistema de valores que no seriado caracterizam os klingons. Kirk faz todo um melodrama porque o oficial morto era jovem e inexperiente e não precisavam tê-lo matado. No esquema de construção do seriado o jovem oficial teria feito o certo, ou ao menos cometido um erro trivial que qualquer um poderia cometer, simplesmente porque não se deve confiar em klingons. Durante todo o episódio as ações dos klingons são lidas pelos oficiais como traiçoeiras desde o momento em que são percebidas e no decorrer da narrativa as visões dos oficiais “se mostram” certas, pois o klingon “se mostra” traiçoeiro. Nunca há dúvidas, antinomias ou ambivalências com klingons: eles nunca estão fazendo o correto. No final do episódio há uma perseguição e o seguinte diálogo se passa entre Kirk e Spock:

⁷⁵⁴ Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. op. cit. p. 12.

⁷⁵⁵ Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. op. cit. pp. 202-203.

Kirk: Só há uma coisa que eu quero.

Spock: O klingon?

Kirk: Um de nós precisa matá-lo.

Spock: Vingança, capitão?

Kirk: Por que não?

E a perseguição do klingon tem início. Todos percebem que ele é traiçoeiro e todos se unem para, finalmente, eliminá-lo.

Segundo Rick Worland, klingons apareceram pela primeira vez quase no fim da primeira temporada, em *Errand of Mercy* tornando-se os vilões institucionalizados de Jornada nas Estrelas. A partir de então,

os Klingons e a Federação foram firmemente estabelecidos como dois grandes blocos que se opunham ideologicamente, competindo pelos corações e mentes dos planetas de Terceiro Mundo. (...) Como a União Soviética em relação aos Estados Unidos, o Império Klingon é um vasto sistema aproximadamente equivalente em poder e influência à Federação. Cada vez mais o Capitão Kirk e a tripulação da Enterprise se deslocavam (...) para proteger planetas fracos e pacíficos da galáxia da ameaça insidiosa de “klingonismo”⁷⁵⁶.

Worland adiciona que, apesar de aproximadamente iguais à Federação em poder político e militar, em termos valorativos os klingons eram sua antítese radical, sendo uma ditadura militar que glorificava a guerra, com sua conquista de planetas mais fracos, e assassinato de civis. Klingons eram construídos como astutos, trapaceiros e amorais que usam espiões, sabotagem, manipulação e força militar direta a atormentar a pacífica Federação⁷⁵⁷.

Os klingons trabalhavam clandestinamente para desestabilizar, atrair, ou de alguma forma subverter planetas subdesenvolvidos. Claro, eles sempre davam o primeiro passo, forçando o capitão Kirk e a Federação a reagir defensivamente para preservar o *status quo* através da contenção da propagação do klingonismo intergaláctico⁷⁵⁸.

Como aponta Keith Booker, em se tratando de klingons há sempre uma situação de “ou nós ou eles”. Não se discute, por exemplo, se o planeta teria minérios para negociar com ambos os lados, pois a situação é sempre excludente: ou os minérios ficarão com os klingons ou ficarão com a Federação e está claro desde o início, que os klingons não têm qualquer direito a fazer o mesmo que a Federação, pois as mesmas atitudes, quando

⁷⁵⁶ Worland, Rick. Captain Kirk: Cold Warrior. *Journal of Popular Film and Television*, vol.16, n. 3, 1988. p. 110.

⁷⁵⁷ Cf. Worland, Rick. Captain Kirk: Cold Warrior. *op. cit.* p. 110.

⁷⁵⁸ Worland, Rick. Captain Kirk: Cold Warrior. *op. cit.* p. 113.

tomadas por oficiais da Enterprise aparecem como virtuosas enquanto são construídas para os klingons como traiçoeiras. Segundo Keith Booker,

apesar de se passar no século XXIII (quando a Terra teria supostamente deixado essas coisas para trás), Jornada nas Estrelas permanece saturada com a lógica binária de Guerra Fria do nós-versus-eles (...). A oposição entre a Federação e os klingons é obviamente parte de uma alegorização genérica sobre a Guerra Fria em Jornada nas Estrelas, assim como a rivalidade entre a Federação e os astutos romulanos (...). Alguns episódios tratam a Guerra Fria ainda mais diretamente, como em *The Omega Glory*, em que a Enterprise descobre um planeta dividido por uma guerra sem sentido entre as tribos rivais Yangs e Kohms (ianques e comunistas). Em muitos casos, os embates entre a Federação e seus rivais geram tramas que lembram as histórias de espionagem da Guerra Fria⁷⁵⁹.

Rick Worland chama atenção para o fato de que a Federação tampouco existiu desde o início da série. A criação da Federação Unida dos Planetas ocorreu apenas durante a segunda temporada. Embora a Federação não existisse na primeira temporada de Jornada nas Estrelas, “as publicações destinadas aos fãs em geral ignoram esta inconsistência ou tentaram “corrigir” isso, discutindo os primeiros episódios em termos da missão da Federação”⁷⁶⁰.

Começando com o primeiro episódio da segunda temporada a ir ao ar, o episódio *Amok Time*, a Federação entrou em uso padrão na série.

Após a criação da Federação, o serviço de Kirk, o comando da Frota, passou a ser entendido como o braço militar desse governo, em vez de ser a força espacial do governo da Terra Unida do século XXIII. (...) Uma vez que a missão da Federação se tornou a base para a série, muitas histórias começaram a girar em torno da competição ideológica entre as duas superpotências (...). Ficou claro que a Federação controlava uma esfera definida de influência (...) continuamente desafiada e ameaçada pelos Klingons (...). A Federação não era, portanto, uma Organização das Nações Unidas do espaço afinal, a União Soviética, Cuba, Líbia e outros adversários americanos eram membros desta, mas parecia mais ser a concepção de Guerra Fria de um “Mundo Livre”, com a Frota Estelar como sua OTAN⁷⁶¹.

Segundo Worland, como os klingons, os romulanos também eram uma raça guerreira, mas moldada conforme os soldados do império romano. Amalgamando também estereótipos ligados aos guerreiros japoneses e à China Comunista, sendo, como esta, secundária, mas aliada à URSS, assim também o seriado constrói uma conspiração klingon-romulana e continua a desdobrar essa percepção de um mundo comunista monolítico mesmo depois de se tornar notória a crescente diferença ideológica entre essas duas grandes potências durante os anos 1950 e 1960⁷⁶².

⁷⁵⁹ Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* p. 200.

⁷⁶⁰ Worland, Rick. *Captain Kirk: Cold Warrior*. *op. cit.* p. 110.

⁷⁶¹ Worland, Rick. *Captain Kirk: Cold Warrior*. *op. cit.* p. 110.

⁷⁶² Cf. Worland, Rick. *Captain Kirk: Cold Warrior*. *op. cit.* pp. 110-112.

Já Keith Booker aponta, sobre a primeira série *Jornada nas Estrelas*, que se a Federação é claramente uma extensão dos Estados Unidos, a forma como são descritos os impulsivos, violentos e bélicos klingons, bem como os sofisticados, frios e hiper-rationais romulanos, juntos perfazem toda extensão da representação bifurcada dos soviéticos elaborada pela retórica bastante contraditória dos Estados Unidos de Guerra Fria. Nesta retórica, os soviéticos em particular e os comunistas em geral são alternadamente retratados como irremediavelmente retrógrados e como intelectuais diabolicamente sofisticados (e insidiosos). Segundo Booker o comunista seria comumente, ao longo da Guerra Fria, retratado de forma ambivalente: por um lado como se estivesse aquém da racionalidade e, por outro, como além desta⁷⁶³. Para o autor, a primeira série “*Jornada nas Estrelas* resolveu o dilema deste ponto de vista dividindo estes estereótipos contraditórios, ligando os klingons a um primitivismo violento e mostrando os romulanos como se estes estendessem o racionalismo (...) em direções exageradas e perigosas”⁷⁶⁴.

São inescapáveis, segundo Booker, os ecos da Guerra Fria nos contínuos embates entre a (presumivelmente anti-imperialista) Federação e seus dois grandes rivais, os klingons e os romulanos, ambos reveladoramente descritos como impérios. Os klingons seriam a descrição do que acontece quando se dá completa vazão às paixões, permitindo que a dominância destas vá longe demais.

O que é particularmente interessante, entretanto, é que essa construção de klingons como emocionais é parte de uma constelação de características muito próximas a muitos dos estereótipos de um racismo orientalista supostamente ultrapassado por *Jornada nas Estrelas*. (...) Ao mesmo tempo em que os klingons imperialistas supostamente são um emblema da agressão colonialista, a série em seu conjunto constrói os klingons via uma série de estereótipos orientalistas (incluindo irracionalidade, violência e devoção excessiva à tradição e aos rituais) como descritos por Eduard Said em *Orientalismo*⁷⁶⁵.

Por outro lado, os romulanos em sua sofisticação e eficiência lembram mais a figura retórica que Jason Edwards chamou de “selvagem moderno”, uma construção simbólica do inimigo imaginado como sendo um “agente do mal” que teria um nível de sofisticação cultural e teria as marcas materiais, mas não morais de civilização e cuja sede de poder estaria ameaçando a cultura ocidental⁷⁶⁶. Esta figura retórica parece estar ligada à imaginação americana da eficiência soviética que segundo David Seed, teria produzido a série de narrativas que entre os anos 1950, desde os filmes de propaganda oficial do

⁷⁶³ Cf. Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* pp. 200-201.

⁷⁶⁴ Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* p. 201.

⁷⁶⁵ Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* pp. 201-202.

⁷⁶⁶ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. *op. cit.* p. 12.

Departamento de Defesa, passando pela elaboração da ficção científica com romances como o *Solution T-25* de Dubois, até os anos 1980. Tais narrativas teriam retratado a União Soviética como um exemplo de eficiência⁷⁶⁷, a fantasia da eficiência mecânica, sem vontade própria, despersonalizada, ligadas a ideias de robôs sem alma e, no caso, romulanos, membros de uma “raça” cuja racionalidade exagerada é um dos lados da “despersonalização” comunista imaginada, que roubaria as pessoas de sua “individualidade”, tornando-as verdadeiras máquinas de calcular hiper-rationais.

No primeiro seriado *Jornada nas Estrelas*, a constante sombra de um “outro”, klingon ou romulano, está sempre presente como uma ameaça de inversão da utopia em distopia, um perigo estável contra a ordem da Federação que é, por isso, uma ordem sempre tensa, pois esta *pax estelar* está sob a indelével ameaça de se transformar em uma guerra aberta por toda a galáxia. Cada planeta é como uma posição tática que deve ser conquistada para um lado ou cairá sob o domínio do outro. O mundo sugerido para além da *Enterprise* não é um mundo de “harmonia”, por duas razões: primeiramente por uma razão diegética, porque é um mundo *em tensão* entre o grupo “nós” e um dos grupos “eles” belicamente competentes, klingons ou romulanos, os primeiros representando o polo da animalidade, do aquém do humano, o outro representando o polo da racionalidade excessiva, de um além do humano que tampouco é desejável. Mas em segundo lugar, por uma razão valorativa, pois do ponto de vista dos valores postos, esse não é um mundo de “harmonia”, pois esta no discurso do seriado só pode ser conseguida com a supressão autoritária dos conflitos, algo que é identificado com o que, na imaginação estadunidense da época, o mundo comunista faria com as pessoas sob o seu domínio. Uma fronteira se desenha entre o mundo do grupo “nós” e o mundo dominado pelos grupos “eles” belicamente competentes e outros grupos “eles” menos avançados encontram-se em meio às disputas desse mundo dividido.

Já em *Nova Geração* a fronteira está aberta e não há inimigos que realmente possam fazer frente à Federação ou à *Enterprise*. Este é um mundo pós-guerra onde, como visto, o “outro” deve ser perscrutado em seu desenvolvimento moral e suas intenções. Os grupos “eles” menos avançados em *Nova Geração* já não têm de ser ganhos para o lado do grupo “nós”. Agora se multiplicam em tipos, como foi visto no capítulo III, pois *Nova Geração* abre todo um leque de possibilidades de quem podem ser esses grupos “eles”, podendo ser aliados desejáveis ou indesejáveis, podendo ser “temporariamente” “menos avançados”, sendo que é preciso paciência com eles, e inclusive os *aliens* “isso” não são

⁷⁶⁷ Cf. Seed, David. *American Science Fiction and the Cold War*. op. cit. p. 95.

necessariamente monstros. A visão desses outros pode ser condescendente e triunfalista, mas é diversa da visão sobre o outro na ficção científica fílmica e televisiva precedente, incluindo-se a primeira série *Jornada nas Estrelas*. É uma forma de ver o outro que abre mais possibilidades e mais ambivalências onde antes havia somente certezas.

Said aponta que na formação do orientalismo moderno alguns elementos secularizantes introduzidos a partir do século XVIII tiveram o efeito de fragmentação da noção de oriente. Antes ligada à visão estreitamente religiosa do orientalismo antigo, ela se despedaça em uma multiplicidade de tipificações orientais. Onde antes havia apenas uma divisão binária, surgem novas categorias, como as de raça, cor, origem, temperamento, caráter e tipos, que soterraram as distinções antes claras entre cristãos e o resto. Todavia, isso não acabou com a hierarquia entre ocidente e oriente: ao contrário, ela foi reconstituída a partir das novas categorias⁷⁶⁸. Um fenômeno parecido pode ser observado quando se compara a primeira série *Jornada nas Estrelas* com *Nova Geração*. Sobre a primeira série *Jornada nas Estrelas*, Rick Worland sugere que

O formato típico de *Jornada nas Estrelas* reconhecia apenas três níveis básicos de desenvolvimento tecnológico/social entre os novos mundos que eles visitavam: aqueles aproximadamente no nível da Federação, por exemplo, os klingons e romulanos; sociedades consideravelmente subdesenvolvidas em relação à tecnologia (...) da Federação; e seres tão altamente avançados que eles não tinham necessidade de corpos materiais, como os Organianos, que eram essencialmente deuses⁷⁶⁹.

É possível perceber que Em *Nova Geração* a multiplicação de tipos de *aliens* em diversos eixos de diferenciação também soterra a distinção entre *aliens* mais típica da primeira série. Apesar da multiplicação de tipos ser mais complexa do que esse único eixo de distinção, quando se trata de olhar para esses mesmos *aliens* pelo ponto de vista da primeira diretiva essa divisão em um eixo evolutivo único permanece sendo um aspecto que parece se manter com relação à primeira série.

IV.3 Interferência e ajuda

Sobre a primeira diretiva na primeira série, Keith Booker diz que sua construção na narrativa parece suspeita à luz da mentalidade “ou nós ou eles” de que se imbuem as relações da Federação com povos “menos avançados” do tipo terceiro mundo

⁷⁶⁸ Cf. Said, Edward W. *Orientalismo*. *op. cit.* pp. 129-130.

⁷⁶⁹ Worland, Rick. *Captain Kirk: Cold Warrior*. *op. cit.* p. 113.

principalmente quando os klingons estão envolvidos como terceiros. Ele aponta que em muitas das vezes ela mais se assemelha a uma desculpa para um tratado entre Federação e klingons (ou romulanos) em que um lado só não toma alguns planetas à força porque o outro lado não o permitiria da mesma forma que os poderes soviéticos e americanos se limitavam reciprocamente durante a Guerra Fria. Desse ponto de vista, o autor sugere que a primeira diretiva muitas vezes se assemelha suspeitosamente a uma campanha projetada para ajudar a convencer planetas de “terceira galáxia” se fazendo passar como o legítimo inimigo do colonialismo, enquanto tendo atitudes igualmente colonialistas⁷⁷⁰.

Em Nova Geração a primeira diretiva não deixa de funcionar de maneira a dar a entender que o grupo “nós” tem princípios morais nobres, como no primeiro seriado. Porém ela é muito mais colocada em discussão do que no primeiro seriado, no qual não só ela surge tardiamente, mas que também pouco frequentemente gera conflitos morais e quando isso ocorre, tendendo a se referir às atitudes de um “outro” que está do lado errado da divisão entre “nós” e “eles”. Diferentemente do que ocorre no primeiro seriado, em Nova Geração há um retorno constante para a primeira diretiva como fonte de questionamentos morais, um retorno tão frequente e tão onipresente quanto no primeiro seriado era a ameaça klingon-romulana.

Como visto com o auxílio dos analistas Keith Booker e H. Bruce Franklin e a análise de alguns dos episódios que eles apontam como sendo de interesse para o discurso de guerra e paz, o tipo de intervenção que ocorre na primeira série Jornada nas Estrelas parece ser em geral uma intervenção sobre a qual não há dúvidas, conflitos ou ambiguidades. Nos episódios analisados, ou se trata de uma intervenção sobre o passado para que o futuro maravilhoso de Jornada nas Estrelas – um futuro que demanda a dominância estadunidense – não desande, como em *The City on the Edge of Forever*, ou de uma intervenção sobre o “outro” que é uma espécie de sub-rogado do grupo “nós”, como os Yangs em *The Omega Glory*. Há uma mudança no discurso de guerra e paz do seriado que teria passado, segundo Franklin, de um discurso sobre a guerra como um mal necessário, para um discurso sugestivo de que o resultado das guerras seria a ruína e a perda da civilização. Contudo, do ponto de vista da intervenção nessa civilização “outra” que em *The Omega Glory* é a “mesma”, não há dúvidas da parte de Kirk que ele deve ensinar qual o verdadeiro significado da bandeira e da constituição estadunidense aos Yangs e botá-los no “caminho correto”. A intervenção é necessária, certa e sem ambiguidades, hesitações ou

⁷⁷⁰ Cf. Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* pp. 201-203.

questionamentos, e a primeira diretiva que aparece no mesmo episódio para gerar conflitos entre os capitães Tracey e Kirk, não é retomada no caso da intervenção direta de Kirk do “lado certo” da equação, o lado dos Yangs. Nesse caso, a primeira diretiva simplesmente desaparece como se não existisse ou não se aplicasse.

A intervenção é sempre uma necessidade, na primeira série, contra as ações insidiosas de klingons em sociedades “menos avançadas”. Nestas, “avanços” que surgem na forma de armas, são interpretadas prontamente como a intervenção de klingons, que mesmo que não imediatamente visíveis são prontamente concebidos pelos oficiais como conclusivamente sendo a fonte dos “avanços” observados, dada a evidência das armas, como em *A Private Little War*. Nesta não era preciso investigar o que estava ocorrendo, mas descobrir onde está o klingon pressuposto e neutralizar sua influência. A intervenção contra os klingons, que querem modificar o balanço de forças aumentando suas influências sobre os “outros menos avançados”, como em *A Private Little War* e também em *Friday's Child* não traz à tona qualquer questionamento ligado a princípios de não intervenção. A intervenção é certa, mesmo quando não há klingons ou romulanos envolvidos se a sociedade estiver indo pelo “mau caminho”: seja no caso de uma “harmonia imposta”, como em *Return of The Archons*, onde os signos e sinais normalmente articulados à imaginação estadunidense da despersonalização comunista são uma clara “demonstração” de que essa sociedade está enferma; ou em *The City on the Edge of Forever*, em que o nascente pacifismo ameaça o futuro em que a Enterprise existe; ou da presença dos “valores certos” entre os Yangs em *The Omega Glory* (a bem da verdade, os Yangs têm também a constituição e a bandeira certa). A intervenção é mais regra do que o princípio de não intervenção, sendo que muitas vezes este último nem vem à tona. Mas nas vezes em que ele vem à tona, ainda assim, a primeira diretiva não entra em conflito com a intervenção do capitão Kirk, como no episódio *The Omega Glory*, em que apenas a intervenção do capitão Tracey, ajudando os Kohms aparece como intervenção, trazendo à tona a primeira diretiva que, entretanto, some quando Kirk intervém do lado dos Yangs. Assim, ao que parece, a intervenção só é vista e identificada como tal no seriado quando se trata da intervenção de um “outro” belicamente competente ou quando é a intervenção no lado errado do conflito entre o “mundo livre” e o “mundo não livre”. Ela só se torna visível, nas próprias elaborações da primeira série, como um desvio do “bom caminho”, que é o da sociedade criativa, “naturalmente” conflituosa, mas “balanceada”, já que nem exageradamente passional nem exageradamente racional,

como as imagens contraditórias da imaginação estadunidense com relação ao comunismo⁷⁷¹.

Em Nova Geração a questão da primeira diretiva está muito mais frequentemente presente e de forma diferente. Logo no primeiro episódio, *Encounter at Farpoint*, a Enterprise de Nova Geração se envolve em uma questão que demanda decifração. “Avanços” que, diferente do que acontece na primeira série, não são armas, mas tecnologias de materiais e construção não só diferentes de tudo o mais utilizado no planeta, como até desconhecidos pela Federação, pedem por esclarecimentos que o administrador da nova estação Farpoint evita dar. Diversamente do que ocorre na primeira série, os oficiais não têm uma hipótese óbvia pronta na manga segundo a qual os “avanços” são sinais de interferência de um “outro mais avançado” klingon. Pelo contrário, todo o episódio gira em torno da decifração do enigma do que estaria ocorrendo na estação Farpoint. Diversos métodos de investigação são usados pelos oficiais em seus postos, incluindo-se personagens que parecem especializados e equipados exatamente para isso: Geordi La Forge, com a ajuda de seu visor faz análises de materiais *in loco*; Deana Troi, com seus métodos “psicotelepáticos” perscruta o que os “outros” sentem; e Data, que carrega consigo toda a memória de conhecimentos registrados e com sua lógica inocente faz perguntas que os outros não fazem⁷⁷². Quando surge o que é primeiramente identificado como uma nave atacando o planeta, Troi e Picard discutem o que fazer e, tendo como base a primeira diretiva, chegam à conclusão de que ela não permitiria à Enterprise atacar, mas admitiria a proteção do planeta ao ataque. Então o capitão ordena que a Enterprise se coloque entre a nave que ataca e o planeta e envia ajuda médica à superfície do mesmo.

Em Nova Geração, frequentemente os grupos “eles” são complexos quebra-cabeças a serem resolvidos. Então é comum que Picard, como uma espécie de consciência do grupo “nós”, torne suas reflexões para a primeira diretiva, que aparece de modo ambíguo, ao mesmo tempo como uma questão, como um problema que se interpõe à resolução direta de uma questão (que na primeira série se resolvia pela interferência direta), e um princípio nobre a ser defendido. Em *Code of Honor*, o quarto episódio da série a ir ao ar, o capitão Picard se lança em um monólogo sobre a primeira diretiva: na sequência de 30:46 a 31:49

⁷⁷¹ Cf. Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* pp. 200-201.

⁷⁷² Data posteriormente se especializará mais em investigação por via de seu hobby, a fascinação com o personagem Sherlock Holmes. Também o capitão Picard seguirá, em seu tempo livre, no holodeck, as aventuras de um detetive particular chamado Dixon Hill, que parece ter sido criado para emular personagens de ficções de detetives da época das pulp fictions.

minutos, Data e La Forge são chamados ao planeta para analisar as armas usadas no combate. Data, que momentos antes discutia com La Forge sobre sua dificuldade com relação à característica humana do humor⁷⁷³, pergunta se essa seria uma piada. La Forge responde sério que isso é uma ordem do capitão. Picard franze o cenho e diz:

Picard: Você tem razão, Data. Isso realmente soa como piada. Com o poderio da Enterprise, nós poderíamos sobrepular este lugar facilmente e simplesmente tomar o que precisássemos.

Data: Eu posso não entender humor humano, senhor, mas eu sou um graduado da Academia Estelar.

Picard: O que significa, é claro...

Data: Entender a primeira diretiva, senhor.

Picard: E isso é, ironicamente, o que está em jogo. Pelos nossos padrões, os costumes daqui, o seu código de honra, é o mesmo tipo de charada pomposa que botou nossa espécie em perigo há alguns séculos. Nós evoluímos para além disso porque ninguém tentou impor seu próprio conjunto de ...

“Valores” era, provavelmente, a palavra que faltava nessa última frase do capitão, mas ele se detém antes de pronunciá-la, desculpando-se pelo discurso, pois “isso é algo que todos sabem”. O episódio todo se passa com os oficiais, principalmente o capitão, se portando como quem se sente em uma arapuca muito complicada de desarmar. Essa arapuca não é somente o resultante dos costumes e interesses dos ligonianos em jogo no planeta: é também resultante de uma necessidade de lidar com essa cultura diferente respeitando seus próprios termos. Isto lhes é imposto pela necessidade de prestar ajuda humanitária a um terceiro que não pode ser feita sem a cooperação dos ligonianos e também. Frente à recusa destes, o capitão não tem alternativas, já que os limites dados pela primeira diretiva impedem que se interfira na sociedade ligoniana. É possível ver que a não intervenção surge, assim, como um empecilho. Mas diferente da lógica da primeira série, o “outro menos avançado” não é um aliado a ser conquistado ou perdido para o outro lado, pois em Nova Geração não há uma galáxia dividida, não há quem faça frente à Federação, mas uma galáxia onde há planetas ou entidades que precisam de ajuda contra doenças ou contra a vitimação por um terceiro. Nova Geração parecia estar, já em 1987, ajudando a formar uma sensibilidade humanitária que viria a ser uma bandeira levantada pelos EUA para a política externa na década de 1990.

⁷⁷³ Uma das capacidades humanas que Data deseja compreender é o humor, algo que lhe escapa.

Code of Honor abre falando da necessidade de levar uma vacina existente no planeta visitado a outro planeta que sofre com uma epidemia. A vacina é entregue pelo grupo “eles” logo que se encontra com o grupo “nós”, e é recorrentemente mencionada em suas negociações. Quando estas se encontram em um impasse, há uma cena inteira em que a doutora entra no escritório de Picard e lhe fala enfaticamente sobre a necessidade de conseguir a vacina e de como é horrível a morte em decorrência da praga que somente a vacina ligoniana pode curar, lembrando que por de trás de toda essa aventura está a necessidade de levar ajuda aos necessitados da galáxia. Mais tarde o assunto retorna com os oficiais recebendo dados sobre o número de mortes devido ao alastramento da epidemia, trazendo de volta a questão da ajuda de forma premente: no planeta os oficiais se sentem obrigados a aceitar o desafio de Yareena, pois não há como conseguir a vacina sem que o desafio seja aceito.

Em *Encounter at Farpoint* após muito investigar os oficiais descobrem que o que eles haviam primeiramente interpretado como uma nave era uma entidade viva sem planeta que habitava o espaço. A forma como a entidade vai se construindo a transporta de coisa (nave) a ser vivo e daí a uma antropomorfização desse *alien* concomitante à descoberta de que este estaria tentando resgatar outro *alien* como ele que teria sido capturado pelo povo do planeta e escravizado. A comparação entre o casal de *aliens* “isso” e o casal romântico a bordo da Enterprise, por piegas que possa parecer, traz à tona um elemento de comparação entre “nós” e “eles”: o *alien* “isso” pode estar o mais longe de ser reconhecível como humano, dentro das gradações entre humanos e humanoides e outros *aliens* da série, mas a aproximação com o casal na ponte de comando sugere que “eles amam como nós, eles sofrem como nós”. Em um salto isso humaniza esses *aliens*, que como outros na série são o alvo da missão de ajuda humanitária da Enterprise.

A questão da interferência (como ajuda ou como primeira diretiva) torna várias vezes a ser recolocada, causando tensões morais que devem ser resolvidas, mas que são sempre agonísticas e recorrentes. A tensão pode ser resolvida no episódio, mas ressurgue sempre, pois no geral é uma tensão intransponível, daí as ambiguidades das suas articulações com o tema do “outro”, e sua incompatibilidade de valores, fazendo com que o desafio da Enterprise seja a decifração desse “outro” para definir qual seu status quanto ao complexo ajuda-interferência, em que o discurso pseudocientífico da etnotecnologia tem um papel utilitário a cumprir. A questão da ajuda a necessitados aparece, no mais das vezes, como uma ajuda a um terceiro, formando uma triangulação entre três eixos: a) moralmente superior, b) moralmente inferior e c) vítima. Note-se que essa é uma relação triádica

diferente da que se expressa na primeira série, em que dois grupos belicamente avançados, dentre os quais A) um é a Federação que é moralmente superior, b) o outro normalmente os klingons moralmente inferiores, ambos competindo para colocar c) o grupo “eles, menos avançados” no seu bolso.

Em Nova Geração, a vítima, quando não está despida da capacidade de ação (como em *Encounter at Farpoint*) ou nem se encontra incluída na ação (como a população do planeta que precisa da vacina em *Code of Honor*), está sem capacidade de comunicação e pode ser mal compreendida (como em *Lonely Among Us* e *Home Soil*), pode estar sendo explorada, inclusive sem ter entendimento de sua situação (como em *Symbiosis*). A triangulação com o “outro moralmente inferior” normalmente se deu, na primeira temporada, de modo que ou ele ou a vítima ou ambos devem ser decifrados em suas intenções (como em *Code of Honor*, *Lonely among Us* e *Encounter at Farpoint*, respectivamente). O grupo “nós” disputou a posição de vítima que merece ajuda com os ferengui, moralmente inferiores, tendo como juiz um guardião moral e culturalmente superior em *The Last Outpost* (no entanto, o poder do guardião é restrito ao planeta, seu império extinguiu-se e ele volta a dormir).

Outro esquema de vitimação e resgate penetra a própria constituição do grupo “nós”, em que alguns membros intragrupo são antigos personagens extragrupo resgatados da guerra e do inferno social (como Worf e Yar: esta, substituída por Worf no seu posto de defesa, o posto mais bélico da Enterprise, sugere mais uma tentativa de se desvencilhar o grupo “nós” da belicosidade, ao colocar os personagens mais próximos ao extragrupo entre os intragrupo no posto mais bélico). O esquema do resgate atinge outros membros da tripulação: esse também é o caso de Data, sua história contada no episódio *Datalore*, resgatado de um planeta morto (seu “irmão gêmeo”, Lore, espécie de *doppelgänger*, aliado a uma criatura cristalina monstruosa foi o responsável pela morte de todos e tudo no planeta). O capitão Picard irá se transformar brevemente em *outsider* em *Lonely among Us*, e será resgatado de sua condição. No episódio *When the Bough Breaks*, as crianças da Enterprise podem ser transformadas culturalmente no “outro”, pois são raptadas para serem criadas como suas crianças, mas são resgatadas. Troi é resgatada de um casamento arranjado imposto por sua cultura betazóide no episódio *Haven*.

A questão da interferência parece tomar contornos de periculosidade quando aliada à questão da “inferioridade moral do outro” e da tecnologia, enquanto sinônimo de poder. A fala de Riker a respeito dos ferengui em *The Last Outpost* é bastante significativa a esse respeito: “de posse da tecnologia que eles têm hoje, eles são bastante perigosos”. A questão

do poder perpassa as questões de interferência e ajuda, de modo que a ajuda oferecida jamais será daquela capaz de elevar o nível científico, tecnológico ou militar do “outro”, ou seja, seu poder. Um episódio inteiro é dedicado ao erro que o compartilhamento de tecnologia bélica representa: em *Too Short a Season*, um almirante tenta consertar seu erro do passado, quando, tentando negociar a soltura de reféns com um dos clãs em guerra civil em um planeta, ele acabou fornecendo armas em troca dos reféns, mas forneceu as mesmas armas para a outra facção, o que redundou em 40 anos de guerra civil no planeta.

Em Nova Geração, ao envolver-se em assuntos do grupo “eles”, o grupo “nós” se vê envolvido e usado de modo espúrio nos assuntos de sua política interna: em *Code of Honor* assim como em *Encounter at Farpoint*, por exemplo, são os chefes locais que usam de expedientes espúrios para ganhar poder internamente em seus planetas, seja fazendo alianças internas, como no caso de *Code of Honor*, seja trazendo uma aliança nova como a aliança que o administrador da estação Farpoint desejava fazer com a Federação, em *Encounter at Farpoint*. Claro que, assim como na primeira série, em Nova Geração não há dúvida, na forma como esta constrói o grupo “nós”, de que este seja moralmente superior ao grupo “eles”: isso se “demonstra” reiteradamente ao longo dos episódios como visto no capítulo 2, pertencendo a um motivo de historicidade longa na cultura estadunidense, que se liga à noção de um destino manifesto. Como sugere Sorlin, por de trás de sua aparente imutabilidade estaria a temporalidade lenta desses motivos narrativos, como o do destino manifesto, cuja estrutura geral mais abstrata permite uma imensa quantidade de variações, mas que em suas versões datadas constituem um sistema de relações que são próprias de cada época⁷⁷⁴.

Diversamente da missão da Enterprise do capitão Kirk, a missão da Enterprise de Picard não consiste em consertar o errado nesses grupos “eles, menos avançados”, colocando as sociedades dos planetas que visita no rumo certo da liberdade e no lado certo da balança da divisão da galáxia entre o “mundo livre” da Federação e os Impérios. O grupo “eles” em Nova Geração aparece como uma espécie de quebra-cabeça que precisa ser resolvido para que se possa fazer ou desfazer alianças, como em *Encounter at Farpoint*, ou pode ser que a Federação esteja em uma pontual situação de dependência frente o grupo “eles”. Contrariamente ao que é comum na primeira série, a ação de Nova Geração não se desenvolve para conseguir mais um ponto estratégico no domínio da galáxia, mas para poder realizar sua missão de ajuda a um terceiro, como em *Code of Honor*. No primeiro

⁷⁷⁴ Sorlin, Pierre. Historia del cine e historia de las sociedades. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

seriado, os grupos “eles, belicamente competentes” buscam o domínio da galáxia, enquanto em Nova Geração o que os grupos “eles” buscam é o poder interno em seus planetas. Diferente dos grupos “eles menos avançados” da primeira série, os de Nova Geração têm uma política interna e uma cultura um pouco mais elaborada e não são as relativamente passivas prendas de um jogo político mais amplo. Esse aumento da complexidade da política interna do grupo “eles menos avançado” chega a aparecer de forma bastante inconspícua no primeiro seriado, como em *Friday's Child*, em que há uma breve disputa entre o chefe e um subchefe⁷⁷⁵. Este mata o primeiro e torna-se chefe, mas o que se segue como resultado dessa disputa interna prontamente resolvida na cimitarra é o mesmo perigo de sempre: que as negociações dos minérios, que ambos Federação e klingons pleiteiam, pendam perigosamente para o lado dos klingons. Em comparação com o quebra-cabeça que esses novos grupos “eles” constituem em Nova Geração, os antigos “eles, menos avançados” da primeira série Jornada nas Estrelas consistiam em simples peças no tabuleiro galáctico entre a Federação em seus Impérios rivais. Diferente do que ocorre na primeira série, em Nova Geração o grupo “eles” não deve necessariamente ser ganho para o “lado da Federação”, mesmo porque ao que parece agora todos os lados são da Federação. Em muitos casos o grupo “eles” deve ser deixado de lado para que continue sua “evolução” e para que a missão da Enterprise de ajuda a um terceiro possa prosseguir.

As articulações que se armam em torno da ideia de primeira diretiva em Nova Geração são completamente diferentes das articulações montadas pela primeira série. Assim como ocorre nas articulações textuais de conceitos e ideias em torno do termo civilização, como sugere Starobinski, nem tudo ao que se chegou foi enunciado desde o começo e nem tudo o que foi se manteve ao longo da história do termo⁷⁷⁶, mas há certas formas como os significados se articulavam anteriormente que ainda hoje são reconhecíveis, cujos desdobramentos encontram-se presentes. Também a primeira diretiva ainda é reconhecível na fórmula sempre recitada tanto pelo capitão Kirk como por Picard como por outros personagens de que é proibida a interferência no desenvolvimento das sociedades. À primeira vista, a primeira diretiva pareceria ser apenas a formuleta recitada, mas tal formuleta é deveras flexível nas suas interpretações, lembrando as fórmulas oraculares, genéricas, vagas e vazias, flexíveis a ponto de poder admitir as interpretações mais

⁷⁷⁵ Este personagem aparece como se fosse um senhor local, talvez chefiando uma ou algumas tribos, súdito de um soberano que lideraria o conjunto de todas as tribos.

⁷⁷⁶ Cf. Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização. op. cit.* pp. 261-264.

contraditórias. Mas ao considerar que a primeira diretiva, mais do que a formuleta repetidamente recitada é parte de um dos sistemas relacionais que participam da construção de cada um dos dois seriados, o mais importante não é prestar atenção à recitação da formuleta, mas ao tipo de articulações entre problemas e questões que ela envolve em cada um dos casos. Como visto, a primeira série tende a relacionar a primeira diretiva ao julgamento de que há intervenção cuja consequência afasta a sociedade do bom caminho, que em alguns casos é estar do lado Federação da divisão galáctica entre Federação e Impérios, em outros casos é se desenvolver segundo valores que na imaginação estadunidense se ligam ao “mundo livre”. A interferência que é reconhecida como tal pelo seriado e que traz à tona a necessidade da primeira diretiva entrar em vigência é sempre na direção contrária dos valores identificados com o grupo “nós”, enquanto a interferência em favor destes não é reconhecida como tal no primeiro seriado. Em Nova Geração a questão da primeira diretiva se torna complexa devido ao relacionamento ambíguo entre esta e a questão da ajuda.

A questão da ajuda a necessitados aparece, no mais das vezes, em Nova Geração, como uma ajuda a um terceiro que muitas vezes, como em *Code of Honor*, nem se inclui na ação, outras vezes aparece como um terceiro que mal tem alguma capacidade de agência, como em *Encounter at Farpoint*. Em outros momentos, ela aparece como o desfecho que se segue à revelação de que o que parecia ser um inimigo é apenas um ser em busca de auxílio, como em *Lonely Among Us*, *Home Soil* e mesmo em *Encounter at Farpoint*. A questão torna várias vezes a ser reposta, pressionando a ação para que se realize com a repetição desse quiasma entre ajuda e não interferência que parece estar sob uma tensão intransponível, nunca completamente resolvida, daí sua ambiguidade na análise relacional. Sob a tensão produzida pela incompatibilidade de valores articulados à questão, e sob a impossibilidade de escolher peremptoriamente entre esses valores e formular um padrão de interpretação e ação, a questão permanece sempre agonística, sua solução é sempre temporária, pois sempre será recolocada em debate nos próximos episódios. Sorlin chama estes pontos sensíveis de “pontos de fixação”:

O cinema põe em evidência uma maneira de ver; permite distinguir o visível do invisível e, ao fazê-lo, reconhece os limites ideológicos da percepção em uma determinada época. Em seguida, revela zonas sensíveis, às quais chamamos de “pontos de fixação”, quer dizer, questões, esperanças, inquietudes, em aparência completamente secundárias, cuja reaparição sistemática

de filme em filme ressalta sua importância. Por último, propõe diferentes interpretações da sociedade e das relações que nela se desenvolvem⁷⁷⁷.

O desafio da Enterprise é definir quem precisa de sua ajuda. O “outro”, que recebe seu auxílio, é definido pela carência, mas esse estatuto não está sempre de pronto claro. A ajuda oferecida é também típica da manutenção da hierarquia própria à caridade, pois ela jamais será do tipo capaz de elevar o nível científico, tecnológico ou militar deste “outro” e torná-lo um igual frente ao grupo “nós”. A primeira diretiva, da forma como ela funciona em Nova Geração, em certo sentido garante a impossibilidade deste tipo de alternativa.

Ironicamente, as vítimas ficcionais que a Enterprise de Nova Geração tanto se esmera em ajudar são um grupo presente na narrativa, mas cuja imagem é, por assim dizer, inexistente ou fora de foco. Em geral são populações constantemente mencionadas, mas que nunca aparecem nas imagens, como em *Code of Honor* ou aparecem em forma de um *alien* “isso”, assemelhando-se mais às inocentes baleias vítimas de baleeiros salvas pelo Greenpeace do que a um grupo de pessoas.

De acordo com Sorlin, ao revelar o sistema de estruturação social da percepção, o cinema revela tanto o que é visível como o invisível. “As representações se definem umas em relação às outras: a precisão, a densidade de certos aspectos do visível se tornam evidentes por oposição à debilidade de outros aspectos e vice-versa. A análise das imagens desemboca em uma estruturação do visível”⁷⁷⁸. Ambos, visível e invisível fazem parte dessa estruturação da percepção, mas o invisível, que “corresponde às zonas lacunares; [e] se descobre ali onde o visível se borra e onde o filme se detém”⁷⁷⁹, revela o que é visto, mas não é percebido, não é reconhecido, mas que volta obsessivamente, parecendo exercer uma espécie de força de fixação⁷⁸⁰.

De acordo com o historiador Michael Barnett, especialista em humanitarismo, a partir dos anos 1990 emerge uma nova sensibilidade com respeito às crises humanitárias:

A Guerra Fria já era história, substituída pelas “novas guerras” que estavam criando “emergências humanitárias complexas”. Na verdade, essas novas guerras não eram tão novas e as emergências humanitárias sempre foram complexas, mas a comunidade internacional passou a agir como se nunca antes tivesse visto algo igual. Nas coberturas de 24h das agências de notícias, o mundo podia agora assistir, em tempo real, os tenebrosos espetáculos da falência do Estado e da guerra civil, da limpeza étnica e genocídio, do uso de crianças como soldados capazes de cometer crimes de guerra e a fuga de milhões de pessoas de todas as formas de

⁷⁷⁷ Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 206.

⁷⁷⁸ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 185.

⁷⁷⁹ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 181.

⁷⁸⁰ Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 251.

violência, só conseguindo encontrar “segurança” em campos de refugiados do tamanho de cidades e sem comida, abrigo ou cuidados médicos adequados⁷⁸¹.

Barnett sublinha que por décadas Washington e Moscou tentaram manter e estender seu poder recrutando tantos aliados quanto possível no Terceiro Mundo. Com o fim da Guerra Fria a fonte de recursos que mantinha o *status quo* desses regimes foi interrompida deixando-os sós frente a sociedades que haviam sofrido por décadas sob seu jugo. As novas guerras se travavam não mais entre Estados, mas internamente.

Havia mais guerras civis, conflitos étnicos e colapsos internos do que jamais houvera antes. E porque nem os Estados Unidos nem a Rússia se sentiam responsáveis por esses conflitos em lugares remotos, eles agora estavam levando o problema para a Agenda do Conselho de Segurança da ONU⁷⁸².

Os grupos humanos cuja situação demandava ajuda no contexto da política internacional à época em que Nova Geração surgiu, essas populações para os quais os *aliens* vitimados aos quais a Enterprise busca ajudar podem servir como sub-rogados, são grupos humanos que historicamente foram vitimados com a ajuda dos EUA ou da URSS, sendo a sua situação de vitimização em grande parte uma herança de décadas de política externa de Guerra Fria.

Entretanto, as vítimas ficcionais que a Enterprise de Nova Geração tanto se esmera em ajudar são grupos que se encontram na zona de penumbra do sistema de estruturação da percepção da política externa construída pelo seriado, a zona à qual Sorlin chamava de invisível: o que está lá, mas não é reconhecido. Sua imagem ou inexistência, apesar de seu sofrimento e necessidades serem constantemente mencionados, ou a vítima é apresentada como uma entidade que os oficiais têm dificuldade de entender e com a qual é quase impossível se comunicar. Eles são grupos cujo detalhamento é mínimo em comparação aos *aliens* que os vitimam ou os que detêm os meios para aliviar seu sofrimento e dos grupos “eles” não vitimados em geral. Eles quase não têm nenhum detalhamento que os qualifique como algo mais do que seres vivos e sofredores, donde se suspeita que a antropomorfização do *alien* “isso” vitimado não seja aleatória, pois parece que é de grupos humanos que se fala de fato, não de cnidários gigantes do espaço. É notável que o retorno frequente a essas vítimas revela inquietação, uma inquietação com algo que talvez já despontasse no cenário como possível em 1987, que ao desmontar de uma ordem internacional de décadas, esses grupos de populações surgissem no horizonte da política internacional estadunidense. A

⁷⁸¹ Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. op. cit. p. 3.

⁷⁸² Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. op. cit. p. 163.

definição desses grupos como “necessitados” apontava no seriado para a política de ajuda humanitária como sucessora da política de Guerra Fria.

Valores podem impelir à ação, mas não garantem que os resultados desta ação sejam aqueles intencionados.

Pode ocorrer (...) que o curso da ação social e suas condições determinantes, de todas as espécies, levem ao resultado acessório, não intencionado, de que para determinadas categorias de relações (...) diminua progressivamente sua probabilidade de subsistência ou de nova formação⁷⁸³.

Como visto no primeiro capítulo, a bandeira humanitária foi erguida, na política estadunidense, pelo governo Clinton, cuja agenda internacional aliava a um discurso globalista, que pregava maior integração mundial, uma nova missão dos EUA como guardião da paz no mundo. Não se quer defender aqui a tese de que a arte teria uma percepção de vanguarda ou algum tipo de bola de cristal para a percepção dos tempos vindouros. Na verdade, se há algo que se deve notar nessa imaginação do mundo pós-Guerra Fria com respeito às previsões e esperanças do grupo que formulou Nova Geração, é que a construção do “outro” a ser ajudado sugere a expectativa de que a nova ordem herdasse populações doentes e famintas e talvez refugiados, mas não conflitos civis armados. Além disso, já estava havendo uma sensibilização na mídia estadunidense no sentido de se prestar ajuda a países da África, como a Etiópia que foi atingida por uma grande fome de 1983 a 1985, quando uma campanha chamada United Support of Artists for Africa (USA for Africa) reuniu um grande grupo de artistas para gravar o álbum para caridade *We Are the World*, que se alega ter vendido 20 milhões de cópias no mundo⁷⁸⁴. É provável que para um discurso (ou uma série de discursos similares que se adensam em torno de um objeto político em uma dada época) virar o programa oficial de um candidato à presidência, ele precisa ter se amadurecido, tem que ter conquistado espaço na sociedade e para tanto é necessário que ele tenha estado em circulação antes que o candidato o tome para si, encabeçando forças sociais capazes de coloca-lo na presidência com sua proposta para a política externa dos EUA. É preciso ter surgido uma sensibilização a um objeto político para que um candidato o dispute politicamente, ou o use como carta na disputa política. Esse objeto precisa, antes de mais nada, ganhar uma existência no campo simbólico, ele precisa tornar-se um objeto da política.

⁷⁸³ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 24.

⁷⁸⁴ Breznican, Anthony e Strauss, Gary. The Many Faces of Michel Jackson. *USA Today*. 6/30/2009. [Texto digital sem paginação]. Os autores não citam de onde vem o dado.

Como visto com Renato Ortiz, no sentido gramsciano, ideologia é um discurso que articula uma compreensão do mundo segundo o ponto de vista daqueles que o enunciam, tratando-se de uma forma de apreender a realidade relativa ao lugar social daqueles que o enunciam⁷⁸⁵. O que o pensamento gramsciano sobre ideologia traz de interessante a esta análise é que ele não submete os discursos a um rolo compressor unificante: nesse sentido é chave o conceito de liderança intelectual de Gramsci, com o qual ele procurou pensar o processo de construção de hegemonia. Estado, para Gramsci, é o *resultado* em um dado momento de um processo de negociação e aproximação de grupos, “representando toda tentativa de cristalizar permanentemente um estágio de desenvolvimento particular, uma situação particular”⁷⁸⁶ de modo que em qualquer momento o que temos como hegemonia não é uma situação estática, mas um recorte de um momento de um processo dinâmico entre grupos sociais querendo manter ou modificar as relações de poder. Hegemonia seria o processo negociado de aproximação política e cultural entre grupos em disputa por poder⁷⁸⁷. Do ponto de vista gramsciano a hegemonia, tanto dos grupos no poder como dos discursos dominantes, seria o resultado temporário de um processo de luta constante na qual muitos grupos e instituições se aliam, ao menos temporariamente, para conseguir mais poder, ou para conseguir que as políticas que desejam sejam implementadas. Trata-se de um processo disseminado por toda a sociedade, que envolve desde a formação de microalianças locais até uma grande aliança a nível nacional, como é o caso de uma candidatura para presidente. O discurso de nova Geração pode ser entendido, nessa chave, como um vetor constituinte do pensamento (transitoriamente) hegemônico implementado por Clinton. Já, como visto, na chave weberiana, a conexão nos portadores de ideários entre os interesses da camada social à qual estes pertencem e os ideários que eles portam também ocorre, e o conceito de luta é também para este autor fundamental⁷⁸⁸, mas a ligação entre grupos de interesse e ideias não é decisiva na sua concepção, mas na sua rotinização⁷⁸⁹.

Tais considerações estão no horizonte da interpretação aqui defendida, mas a preocupação fundamental deste trabalho é com a contribuição da série no nível discursivo.

⁷⁸⁵ Ortiz, Renato. *Globalização*. *op. cit.* p. 241.

⁷⁸⁶ Cf. Hoare, Q. e Smith, G. N. (Org.) *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers, 1992. pp. 245.

⁷⁸⁷ Cf. Hoare, Q. e Smith, G. N. (Org.) *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. *op. cit.* pp. 245-246.

⁷⁸⁸ Cf. Weber, Conceitos sociológicos Fundamentais. *op. cit.* Sobre a mutabilidade nas relações sociais que podem transitar da cooperação ao conflito vide pp. 16-17. Sobre o conceito de relação social como luta, vide pp. 23-25.

⁷⁸⁹ Cf. Cohn, Gabriel. *Introdução*. *op. cit.* p. 81-82.

Como visto com Foucault, ao invés de fechar o conceito de discurso em uma definição, ele faz com que a noção transite em seus significados, sendo ora o domínio geral de todos os enunciados, ora grupo individualizável de enunciados, ora a prática regulamentada dando conta de certo número de enunciados⁷⁹⁰. Esse trânsito se deve ao próprio método arqueológico que tenta partir de agrupamentos de enunciados progressivamente tentando chegar, através da análise, do efetivamente dito ao que efetivamente *pode* ser dito, sem que para isso seja necessário dar cabo das diferenças presentes no campo discursivo. O método arqueológico deixa em suspenso a identificação dos discursos com os grupos políticos, estando, entretanto, ciente dos limites que as instituições sociais impõem externamente aos discursos, mas tentando buscar na dimensão própria ao discurso as regularidades e rupturas que se produzem na própria ordem interna a estes, sem que para isso seja preciso solapar suas ambiguidades e descontinuidades.

Um seriado, como Nova Geração, não é uma unidade, um objeto em si, do ponto de vista discursivo. Como sugere Foucault, discursos extravasam os recortes familiares “das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção etc., e que as tornam espécies de grandes individualidades históricas”⁷⁹¹, perpassando-as. Se o enunciado, que em seu nível mais material, do grupo de discursos efetivamente formulados, consiste de pura dispersão⁷⁹², a análise busca evidenciar regularidades no que foi possível ser dito em uma dada época. Assim, o enunciável entrecorta todo um campo de objetos, do discurso político ao seriado de televisão com sua lógica própria, da qual faz parte a continuidade bem como a descontinuidade, que deixa de ser limada, passando a ser buscada pela arqueologia. Nesse sentido,

a noção de descontinuidade toma um lugar importante (...), aparecendo com um triplo papel: constitui, de início, uma operação deliberada do pesquisador (...), em segundo lugar, é também o resultado de sua descrição (...), pois o que se propõe é descobrir o ponto de inflexão de uma curva. A terceira consequência é que não se supõe mais possível estabelecer um sistema de relações homogêneas entre eventos (...) não mais se supõe que uma única e mesma forma de historicidade compreenda as estruturas econômicas, as estabilidades sociais, as mentalidades, os hábitos técnicos, os comportamentos políticos, e os submeta ao mesmo tipo de transformação, ou que a história possa ser articulada em grandes unidades⁷⁹³.

Dessa forma, é possível descobrir regularidades entre o discurso político e o dos seriados televisivos, como em Nova Geração, mas não mais se espera que eles se coloquem

⁷⁹⁰ Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 90.

⁷⁹¹ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 24.

⁷⁹² Cf. Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 137.

⁷⁹³ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* pp. 9-12.

entre si em uma relação de espelhamento. Ambos são entrecortados por um fenômeno que se encontra disperso na relação entre discursos: o enunciado como uma estruturação aberta e sempre em mutação, resultado temporário do que é possível de ser dito em uma dada época.

Interrogar um evento discursivo específico como o grupo de episódios do seriado Nova Geração, selecionado em vista da sua discursividade em torno do tema guerra e paz, como reflete Foucault, “constitui, de início, uma operação deliberada do pesquisador”⁷⁹⁴. Essa seleção foi interpelada no que Sorlin chamou de sua construção, que é a forma como de filme a filme a análise é capaz de trazer à tona certas regularidades na articulação interna de seus elementos, pondo em evidência os principais sistemas relacionais que ali funcionam⁷⁹⁵. O ponto de vista deste trabalho é que esse método seja fundamental para o exame de regularidades discursivas no construto de imagens e sons que um filme representa. Também se procurou notar as regularidades que extravasam o seriado dispersando-se pela linguagem da ficção científica e da ficção outópica do período que o antecede, bem como do discurso sobre guerra e paz na política externa daquela cultura naquele período, suas variações e mudanças.

Interessante notar que Nova Geração constrói, com alguns dos planetas que visita, relações societárias, mas com as vítimas relações do tipo que Weber chamou comunitárias. Uma relação social é, nos termos de Weber,

“comunitária” quando e na medida em que o a atitude da ação social – no caso particular ou em média ou no tipo puro – repousa no sentimento subjetivo dos participantes de *pertencer* (afetiva ou tradicionalmente) *ao mesmo grupo*. Uma relação social denomina-se “relação associativa”⁷⁹⁶, quando e na medida em que a atitude na ação social repousa num ajuste ou numa união de interesses racionalmente motivados (com referência à valores ou fins). A relação associativa, como caso típico, pode repousar especialmente (mas não unicamente) num acordo racional, por declaração recíproca. Então a ação correspondente, quando é racional, está orientada: a) de maneira racional referente a valores, pela crença no compromisso próprio; b) de maneira racional referente a fim os pela expectativa da lealdade da outra parte⁷⁹⁷.

São, em geral, relações de troca que aproximam a Federação das sociedades que habitam os planetas, ou então relações funcionais, tanto internamente às relações da Federação quanto com outros, que se encontram na esfera das ações societárias, já que motivadas racionalmente por um fim. Mas as relações com as vítimas são afetivas, baseadas

⁷⁹⁴ Foucault, Michel. *A Arqueologia do Saber. op. cit.* p. 9.

⁷⁹⁵ Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 202-206.

⁷⁹⁶ As diferenças entre termos “societária” e “associativa” são decorrentes de diferentes traduções, pois tratam-se da mesma distinção que o próprio Weber aponta se parecer, mas ser diferente da de Tönnies entre “comunidade” e “sociedade”. Cf. Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais. op. cit.* p. 25.

⁷⁹⁷ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais. op. cit.* p. 25. (grifos do autor).

em sentimentos de piedade, dó, de empatia. Quando os oficiais descobrem que esse “outro” sofre ou está em perigo e necessita de ajuda, por mais que esses sentimentos impliquem uma hierarquia, são relações de base afetiva que o embasam. São relações de bases afetivas que para Weber implicam uma relação de comunhão.

A relação comunitária pode apoiar-se em todas as espécies de fundamentos afetivos, emocionais ou tradicionais: uma confraria inspirada, uma relação erótica, uma relação de piedade, uma comunidade “nacional”, uma tropa unida por sentimentos de camaradagem⁷⁹⁸.

Assim, em *Encounter at Farpoint* o planeta fornece a estação para se associar à Federação, uma relação societária, mas a Enterprise descobrindo um *alien* “isso” vitimado, estabelece com esse e seu companheiro uma relação comunitária; em *Code of Honor* a Enterprise vai ao planeta para negociar a aquisição de suas vacinas, uma relação societária de troca, mas o faz porque tem já estabelecida uma relação comunitária de ajuda com outro grupo; em *11001001*, a relação que a Federação tem com os binários é empregatícia, os binários trabalham para consertar naves, mas sua missão passa a ser de ajuda, através dos sentimentos de piedade quando eles descobrem que toda a raça binária poderia se extinguir, uma relação, segundo Weber, comunitária. Em *Home Soil*, sua missão é de vistoria de um projeto científico de terraformação que pretendia tornar um planeta habitável, estando também dentro das esferas de relações societárias, uma relação institucional e voltada para um determinado fim. No episódio um cientista é atacado e os oficiais acabam descobrindo uma forma de vida local com inteligência e sua missão passa a ser de ajuda, uma relação comunitária. Já em *Lonely Among Us*, a Enterprise está cumprindo um papel político diplomático, levando dignatários e lidando com que eles, mas esse papel político é bastante institucionalizado, funcional, estando também na esfera das relações associativas. Aqui, eles descobrem um ser vivo de energia que causa alguns problemas à missão. Ao descobrirem que tudo o que esse ser deseja é retornar aos seus, que ele foi inadvertidamente exilado de sua nebulosa natal pela Enterprise, a relação de ajuda que se estabelece é empática e de piedade e, portanto afetiva, ou comunitária. Há outros episódios em que há a crítica a relações do tipo associativo e de luta, como em *Symbiosis*, que é uma fábula contra o comércio de drogas e uma alegoria contra a exploração desmedida tendo como fins o lucro: duas relações de troca, portanto associativas. Há uma ajuda que ocorre, mas o “outro” não acha que está sendo ajudado e tenta resistir, então talvez aqui não se possa falar de relação, mas apenas de ação. Em *The Arsenal of Freedom*, que é só a crítica de uma

⁷⁹⁸ Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 25.

relação societária específica, a de venda de armamentos, e à relação de luta que se desenvolve, sem haver nenhuma relação comunitária, apesar da Enterprise ter se dirigido ao planeta com a intenção de resgatar uma nave perdida da Federação: os oficiais se envolvem em uma história que é uma fábula sobre a guerra total em que a única coisa que sobrevive são as imagens holográficas de pessoas usadas por sistemas de inteligência computadorizada.

Weber opõe as relações de luta às relações onde há cooperação. Para ele,

uma relação social denomina-se luta quando as ações se orientam pelo propósito de impor a própria vontade contra a resistência do ou dos parceiros. Denominamos “pacíficos” aqueles meios de luta que não consistem em violência física efetiva. A luta “pacífica” é “concorrência” quando se trata da pretensão formalmente pacífica de obter para si o poder de disposição sobre oportunidades desejadas também por outras pessoas. (...) Entre as formas de luta há as mais diversas transições, sem interrupção de continuidade: desde a luta sangrenta, dirigida à aniquilação da vida do adversário e alheia à toda regra, até o combate entre cavaleiros convencionalmente regulado (...) até as “concorrências” artificiais reguladas ou a campanha eleitoral. A separação conceitual da luta [não] violenta justifica-se pela peculiaridade de seus meios normais e pelas consequências sociológicas particulares que acarreta⁷⁹⁹.

Daí há consequências interessantes para a comparação entre as séries, pois a primeira série Jornada nas Estrelas estabelecia relações associativas com os grupos “eles, menos avançados” para poderem aumentar suas vantagens na sua concorrência com os klingons, uma relação de luta. Assim, enquanto na primeira série predominavam as relações societárias estabelecidas em virtude de uma relação de luta, em Nova Geração predominavam relações societárias que ou são estabelecidas em virtude de uma relação comunitária ou que remetem a uma relação comunitária.

IV.4 A fantasia de um militarismo benfazejo

O motivo do militarismo benfazejo de Nova Geração se apoia em uma imensa ênfase em armar-se sem, no entanto, atacar. Isso ocorre em diversos momentos da série. Por exemplo, em meio a uma crise, em *Encounter at Farpoint*, o planeta está sendo atacado pelo que os oficiais supõem ser uma espaçonave. Riker e Data encontram-se na superfície do planeta, de onde se vê o desastre: a cidade velha está em chamas enquanto descargas de energia chegam repetidamente do céu (figura 90). Os flashes de luz, comuns indicadores de crise que nunca são usados a bordo da Enterprise banham os oficiais de tempos em tempos (figura 91). A bordo da Enterprise, Q insta-os a atacar a nave agressora, mas o capitão

⁷⁹⁹ Weber, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. *op. cit.* p. 23-24.

ordena que Yar asseste armas e trave-as em posição, sem atacar e ordena que os navegadores coloquem a Enterprise entre a nave agressora e o planeta para impedir seu ataque, manobra que é impedida por Q que continua a provocar o capitão: “você não vai fazer nada para ajudar as pessoas no planeta?” (figura 92). O capitão chama a equipe médica que já estava se preparando para descer ao planeta (figura 93). Da Enterprise continua-se ver a nave a atacar (figura 94) enquanto no planeta Riker e Data são atingidos, mas não se machucam (figura 95). As imagens no planeta são de total destruição. Da Enterprise se vê os ataques da nave agressora, no planeta a população e os oficiais estão em perigo, Q encontra-se na ponte de comando usando de um tom irônico, chamando-os de burros e instando-os a atacar a nave e ainda assim o capitão refreia-se, tentando fazer o possível para impedir o desastre e ajudar os feridos sem usar suas armas. Na série original, muito antes de se chegar a uma crise destas proporções, o capitão Kirk, que não estaria na ponte de comando, mas com Spock e McCoy no planeta, já teria puxado seu phaser e dado conta do assunto, de alguma forma. Ele saberia o que fazer, pois a situação estaria clara. Mas na ponte de comando o capitão Picard, com a ajuda de toda sua equipe na Enterprise e no planeta, ainda não sabe o que está acontecendo *de fato*. Ele está tenso, mas não age no impulso: é preciso desvendar o enigma da estação Farpoint antes de tomar qualquer decisão. Quando Q volta à ponte de comando vestido de capitão da Frota Estelar e se senta na cadeira do capitão, os oficiais se movem em sua direção, presume-se, para tirar o atrevido de lá (todos se levantam, reagindo como se esse gesto fosse um verdadeiro absurdo), o capitão ordena que eles mantenham-se em seus lugares e faz o inédito para um capitão da Enterprise. Ele implora a Q, agora insolentemente sentado na cadeira do capitão, dirigindo-se a ele humildemente e com a voz embargada: “meu pessoal está em perigo, Q. Por favor, deixe-me ajudá-los”.

figura 90

figura 91

figura 92

figura 93

figura 94

figura 95

O militarismo benfazejo de Nova Geração implica em uma nova maneira de construir o conflito e de resolvê-lo. Enquanto a série antiga enfatizava as ações heroicas do capitão Kirk que vai ele mesmo onde se encontra a batalha e resolve tudo com seus próprios punhos e phasers, a nova série enfatiza o refreamento, a disciplina e o controle dos impulsos para que se possa melhor conhecer a natureza de situações que não são

transparentes. Enquanto o problema era de pronto claro para Kirk, e seu curso de ação tornava-se rapidamente óbvio, o curso de ação não é nada claro para Picard e seus oficiais e muitas vezes o dilema se estica até o último momento, esticando consigo, neste caso, até mesmo o momento de crise, de perigo e destruição, que se prolonga por pouco mais do que dezoito minutos de filme, com o planeta sendo atacado de 1:05:43 até 1:23:59, até que finalmente a nave se revela uma entidade viva e os oficiais resolvem o enigma, encaminhando a solução para uma resolução sem phasers e sem punhos. Na verdade, neste episódio específico algo de surpreendente ocorre, pois aquilo que é uma arma é invertido em alimento, sendo, assim usada para alimentar e não para guerrear.

The Last Outpost, por exemplo, começa com a perseguição pela Enterprise de uma nave roubada pelos ferenguis. O episódio se inicia com uma música dos metais em tom heroico da melodia tema, cujo passo rápido dá um tom de dramaticidade e urgência, mas que vai progredindo para um tom mais soleno, tornando-se cada vez mais calmo à medida que notas mais prolongadas substituem as rápidas do início, até alcançar um tom tranquilo como a sugerir que este era mais um dia típico na vida pacífica da Enterprise. A música se torna cada vez mais calma e, entretanto, a perseguição já está em curso. Por isso o que se esperaria ser uma ambientação que se intensificasse cada vez mais, adensada por vozes nervosas e faces retesadas de preocupação e medo, com uma música de suspense em crescendo, nesta sequência tem um tom que se aproximaria mais da rotina de escritório. A melodia caminha a um tom mais calmo até dissolver-se no barulho de fundo: um leve ruído (o ruído de fundo da ponte de comando) que lembra turbinas grandes de aviões de passageiros de linhas comerciais, mas muito abafadas e muito leves, dando um tom monótono às cenas da perseguição (figura 96). Os oficiais parecem apenas levemente intrigados, mas absolutamente calmos ao fazer comentários e darem informações sobre a velocidade da perseguição e sobre as leituras dos instrumentos.

Antes de qualquer movimento, ação ou reação da nave perseguida, há tempo o bastante para um ou dois avisos serem dados pelos oficiais das leituras dos instrumentos. Por eles, os oficiais são capazes de ler a parada dos motores da nave perseguida e sua diminuição de velocidade antes de sua parada real perto do planeta. Os instrumentos registram uma “condensação” de energia e um disparo, havendo tempo de comentar e até de fazer gracejos antes da Enterprise ser atingida (figura 97). Um flash de luz branca atinge a Enterprise e na ponte de comando a reação é incrivelmente calma para os padrões das séries anteriores: sem tremores nem sobressaltos, os oficiais apenas fazem caretas como se um reflexo forte de luz lhes incomodasse a vista (figura 98 e figura 99).

figura 96

figura 97

figura 98

figura 99

A música volta a ser um pouco mais dramática até o momento que o plano mostra o rosto de Riker e um movimento de zoom amplia a imagem de seu rosto que se mostra preocupado ao olhar para extracampo na direção do capitão e perguntar:

Riker: Nós devemos responder ao ataque, senhor?

Picard: Negativo, Número Um⁸⁰⁰, eles estão apenas reagindo à nossa perseguição. Deem um pouco de distância, mas não os perca de vista.

Em resposta, a música retorna a um tom soturno mas menos tenso, enquanto a imagem mostra a nave à frente. Novamente a música aumenta a tensão, com notas mais rápidas e agudas.

Data: Eles estão diminuindo muito a velocidade, senhor.

Tasha: Eles podem estar virando a nave para atacar.

⁸⁰⁰“Número Um” é a forma como apenas o capitão chama seu imediato. Uma espécie de apelido amigável, mas sério.

O capitão não dá ouvidos a esses comentários dos oficiais que se mostram mais defensivos e agitados. Sua resposta é abrir comunicações com os ferenguis.

Picard: Abrir frequência de saudação...

Mas ele interrompe a ordem para chamar a atenção do navegador.

Picard: Por que estamos nos aproximando deles? Não se antecipe.

La Forge: Não fui eu, senhor. Alguma coisa está errada.

Apesar da manobra à frente não ter sido intencional nem ao menos muito notória (pois não aparece nas imagens qualquer indicador de que houve uma aproximação), o capitão se mostra atento aos sinais que possam dar evidência aos ferenguis de que as intenções da Enterprise sejam agressivas.

O militarismo benfazejo de Nova Geração implica em controle: dos instrumentos, da nave, dos danos, dos impulsos e da situação. Pelos instrumentos eles conhecem o que está acontecendo muito antes de acontecer, por meio de seus sinais. O controle que a nave tem é imenso, não se sacudindo ao ataque. Pelos instrumentos Tasha detecta qual a exata porcentagem do dano, que ainda não é preocupante e está sob controle. Toda a tripulação demonstra “exemplar” controle dos impulsos, respondendo técnica e calmamente à ameaça, oferecendo informações relevantes de seus instrumentos. Porém, ninguém é tão controlado quanto o capitão, que sem hesitações frente às dúvidas e suspeitas dos oficiais permanece calmo e não ordena a retaliação ao ataque ou aos movimentos de aparência agressiva da outra nave. Ele permanece atento para que nada sinalize que a intenção da Enterprise seja violenta. Demonstra-se um controle por parte do capitão do que a Enterprise aparenta para os ferengui. Assim, o capitão sugere controlar os termos nos quais a Enterprise entrará em contato com eles.

Viu-se que, segundo Weber, esse tipo de disciplina em que cada funcionário se especializa em uma função é na organização militar, como em qualquer outra organização, um elemento burocrático. “A disciplina do funcionalismo refere-se ao grupo de atitudes do funcionário, de obediência precisa dentro de sua atividade habitual, em organizações públicas ou privadas. Essa disciplina *torna-se a base de toda ordem* em proporções cada vez maiores”⁸⁰¹, de forma que

⁸⁰¹ Weber, Max. Caráter Permanente da Máquina Burocrática. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. p. 265. (grifo meu).

quando se estabelece plenamente, a burocracia está entre as estruturas sociais mais difíceis de destruir. A burocracia é o meio de transformar uma “ação comunitária” em “ação societária” racionalmente ordenada. Portanto, como instrumento de “socialização” das relações de poder, a burocracia foi e é um instrumento de poder de primeira ordem⁸⁰².

De acordo com Weber, estão entre os tipos mais puros da relação associativa a troca, o acordo para uma ação conjunta e “a *união de correligionários*, racionalmente motivada com vista a determinados valores: a seita racional, na medida em que prescinde do cultivo de interesses emocionais e afetivos e somente quer estar ao serviço de uma ‘causa’”⁸⁰³. Constitui um aprofundamento dessa relação associativa o toque de Midas da burocracia⁸⁰⁴, como, no caso de Nova Geração, do caráter burocrático dessa corporação militar, principalmente da forma como é construída no seriado, em que há essa ênfase na disciplina, na ordem e no controle que ao primeiro seriado falta.

Segundo Weber, historicamente foi a disciplina do exército a origem de toda a disciplina⁸⁰⁵ estando esta, portanto, profundamente relacionada às transformações disciplinares implicadas na burocratização de formações sociais como as do Estado, entre as quais as corporações militares. Entretanto, esses são tipos puros, pois

a grande maioria das relações sociais, porém, tem caráter, em parte, comunitário e, em parte, associativo. Toda relação social, por mais que se limite, de maneira racional, a determinado fim (...), pode criar valores emocionais e que ultrapassam o fim primitivamente intencionado. Toda relação associativa, que ultrapassa a simples ação momentânea (...) – como, por exemplo, a relação associativa numa unidade do exército, numa classe da escola e, num escritório, numa oficina – mostra, porém em grau muito diverso, essa tendência⁸⁰⁶.

Assim, as relações afetivas que se podem desenvolver em uma unidade de exército podem ultrapassar em significância a relação societária. Daí a ideia de “band of brothers”, ou de “brothers in arms” (ambos podem ser traduzidos como irmãos em armas), ou seja, de grupos de soldados que desenvolvem relações de forte camaradagem que aparecem em ficções. A ficção também pode botar em evidência o caráter heroico, e, portanto carismático do soldado (como é o caso com o capitão Kirk) ou do grupo de soldados. E, é claro, a ficção também pode inverter esses valores e apresenta-los como relativos, como uma farsa, ou fazer deles a base de uma comédia, botando-os em ridículo⁸⁰⁷. O ponto que se quer chegar aqui é que uma corporação militar pode ser apresentada de várias formas e

⁸⁰² Weber, Max. *Caráter Permanente da Máquina Burocrática*. *op. cit.* p. 264.

⁸⁰³ Cf. Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 25. (grifos do autor).

⁸⁰⁴ Weber, Max. *Caráter Permanente da Máquina Burocrática*. *op. cit.* p. 264.

⁸⁰⁵ Weber, Max. *O Significado da Disciplina*. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. p. 301.

⁸⁰⁶ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* pp. 25-26.

⁸⁰⁷ Um exemplo a ser citado, para este último caso, é o filme MASH (1970).

tendo diversas de suas características enfatizadas (seja de modo lisonjeiro ou sarcástico, positiva ou negativamente valoradas). E, no caso específico de Nova Geração é a característica disciplinar, a que é mais comum entre a corporação militar e o departamento burocrático que é enfatizada e positivamente valorada.

Assim, a primeira série enfatizava a característica heroica, mais ligada à guerra, já que o carisma do herói tem que ser provado especificamente na guerra⁸⁰⁸ e com a rotinização do carisma (que é a transição do poder pessoal do líder carismático para uma base social mais estável) o mito do herói passa a ter sua serventia para legitimar o poder de seus herdeiros políticos.

O carisma autêntico baseia-se na legitimação do heroísmo pessoal ou da revelação pessoal. Não obstante, precisamente essa qualidade do carisma como poder extraordinário, supranatural, divino, o transforma, depois de sua rotinização, numa fonte adequada para a aquisição legítima de poder soberano pelos sucessores do herói carismático. O carisma rotinizado continua, assim, a funcionar em favor de todos aqueles cujo poder e posse são garantidos por essa força soberana, e que dependem, portanto, da existência continuada de tal poder⁸⁰⁹.

Para Rick Worland, “o surgimento dos klingons fez com que a fronteira final diminuísse dramaticamente”⁸¹⁰. Isso talvez considerando a fronteira enunciada pela voz de William Shatner na vinheta do show – a fronteira espacial que ligava a proposta da série tal qual ela a enunciava com a retórica kennedyana. Contudo, como o próprio autor sugere nessa colocação, a fronteira do contexto de Guerra Fria é muito mais próxima, pois é essa fronteira que se desenha (mais claramente) no seriado a partir do surgimento dos klingons. A partir de então, mesmo a absurda enormidade da galáxia se torna pequena para os dois lados em contenda. Na imagem retórica da fronteira, o caubói do *western*, e um herói defensor do “mundo livre” como Kirk são ambas formas de reinventar esse herói nacional⁸¹¹ que com sua “coragem” vence os obstáculos que caracterizam a fronteira civilizacional estadunidense em sua temporalidade longa. Como discutido no tópico I.1 do primeiro capítulo, esse herói pode ser um caubói solitário, mas, no limite de uma possível

⁸⁰⁸ “O líder carismático ganha e mantém a autoridade exclusivamente provando sua força na vida. Se quer ser profeta, deve realizar milagres; se quer ser senhor da guerra, deve realizar feitos heroicos”. Weber, Max. *A Sociologia da Autoridade Carismática*. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. p. 287.

⁸⁰⁹ Weber, Max, *O Significado da Disciplina*. *op. cit.* pp. 302-303.

⁸¹⁰ Worland, Rick. *Captain Kirk: Cold Warrior*. *op. cit.* p. 100.

⁸¹¹ O próprio Kirk é caracterizado direta e indiretamente como caubói nas falas de personagens das outras séries da franquia Jornada nas Estrelas. Por exemplo, em um episódio de 1993 chamado *Face of the Enemy*, após uma reunião com Spock em Romulus, Picard disse que o tipo de diplomacia caubói em que Spock havia se envolvido ao longo de sua longa história de serviço para a Federação não seria mais tolerada, ao que Spock retruca que ele havia participado de diplomacia caubói muito antes Picard ter nascido.

cadeia de equivalências metafóricas, esse herói pode ser entendido como a caracterização heroica do próprio povo americano, com valores específicos que o caracterizam nesses discursos, trazendo um elemento carismático para o discurso.

Mas ao mesmo tempo em que o uso das figuras míticas, mithistóricas, ou mesmo de suas versões futuristas, poderem ser úteis fontes de legitimação, há também uma tendência da rotinização cortar seus laços de dependência com o carisma. Pois

...é destino do carisma, sempre que chega às instituições permanentes de uma comunidade, dar lugar aos poderes da tradição ou da socialização racional. Esse desaparecimento do carisma indica, geralmente, a decrescente importância da ação individual. E de todas as forças que diminuem a importância da ação individual a mais irresistível é a disciplina racional⁸¹².

É muito interessante notar que ambos os elementos (o carismático e o burocrático) encontram-se presentes em Nova Geração: a utilização de uma figura carismática, um herói de fronteira que é todo o grupo, no limite, toda a Enterprise, na medida em que suas qualidades mais valoradas são a disciplina e, portanto a divisão da tarefa heroica. Também esse “heroísmo” é de um tipo mais rotinizado, na medida em que o herói coletivo não prova seu carisma fazendo a guerra, mas mantendo a ordem, ou a paz. Em Nova Geração a ação é coletiva e um herói cuja ação individual resolve os problemas dá lugar a uma microssociedade cuja qualidade de ser altamente disciplinada é valorada. O seu verdadeiro herói é, nesse sentido, a disciplina.

Como discutido, essa disciplina é o que mantém a paz no discurso do seriado. A guerra é explicitamente retratada como o caos, como se viu no episódio piloto de Nova Geração, uma ideia que retorna em outros episódios, como em *The Arsenal of Freedom*, ou mesmo como ligada a valores *passé*, como em *Heart of Glory*. É preciso não naturalizar a aparente obviedade desta última afirmação. Acontece que nem sempre a guerra é tratada como caos, ela pode ser apresentada, como nos episódios da primeira série *The City on the Edge of Forever* e *A Private Little War*, como um mal necessário para a paz, e a “guerra fria” que se estabelece contra os klingons era vista na primeira série como necessária para a manutenção do modo de vida da Federação. Nesses casos, a guerra é vista como necessária para manter a ordem e a paz não com o outro lado, mas dentro dos limites da Federação, para manter o modo de vida e os valores caros à Federação. Em Nova Geração os valores da ordem burocrática são dotados de certo carisma, ou seja, de uma “qualidade extracotidiana”⁸¹³ não

⁸¹² Weber, Max, O Significado da Disciplina. *op. cit.* p. 292.

⁸¹³ Para o carisma como qualidade extracotidiana, vide Weber, Max. Os Tipos de Dominação. *op. cit.* pp. 158-159.

mais pessoal, de um líder, mas de um grupo idealizado e seu carisma está associado à pacificação.

Assim, torna-se importante a ideia de que esse é um grupo armado, como a corporação militar, que não usa seus armamentos, quando os usa é para fins pacíficos, como ao transferir sua energia ao *alien* “isso” que era vítima em *Encounter at Farpoint*, ou, em outros episódios para desabilitar as armas de alguém que lhes ataque.

Em um episódio, há uma desmontagem de um clichê fílmico de armamento e batalha em que o armamento se dá, mas não a batalha. Trata-se do episódio *11001001*. A Enterprise está ancorada em uma estação espacial para realizar reparos. A equipe de reparos é formada por binários, seres que existem em pares e se comunicam em linguagem binária. Todos estão de folga e muitos descem à estação para atividades de laser. Apenas Data e La Forge estão em serviço na ponte de comando. Picard vai para seus aposentos para relaxar e ler um livro. Sem saber o que fazer com seu tempo livre, Riker passeia pela Enterprise. Os binários consertando o holodeck⁸¹⁴ perguntam a ele se não gostaria de testá-lo. Riker instrui o holodeck a recriar o Bourbon Street Bar em Nova Orleans por volta de 1958, com orquestra e uma audiência reduzida a uma garota, com a qual Riker conversa e dança.

De repente os instrumentos da Enterprise passam a emitir sinais de alerta. Há algo de muito errado e Data e La Forge não sabem o que o causou, mas eles detectam que o “campo magnético” está se deteriorando. La Forge diz que não é possível manter o “campo de contenção de integridade”⁸¹⁵. Enquanto isso, Data ativou o alerta vermelho, o sinal de alerta de crises, e tentou contatar o capitão Picard, mas sem sucesso. Data diz “se a antimatéria for liberada, a nave será destruída”. Data dá a ordem de abandonar a nave e todos os que ainda se encontram a bordo, oficiais e civis, se encaminham para as salas de transporte (figura 100 e figura 101). Ele coloca a nave em piloto automático, inserindo o comando para que ela deixe a estação, e junto a La Forge deixa a Enterprise, supondo serem eles os últimos presentes na nave.

⁸¹⁴ O holodeck é uma sala com instalações de emulação tecnológica de realidade simulada controlada por computadores. O holodeck pode ser usado para treinamento dos oficiais e para recreação.

⁸¹⁵ Trata-se da chamada *technobabble* (tecnobaboseira) já comentada na nota 282.

figura 100

figura 101

Com suas comunicações aparentemente bloqueadas, Picard e Riker são os únicos a permanecer na nave. Ao percebê-lo, os oficiais a bordo da estação querem voltar à nave, mas não podem, pois já é tarde: a nave já parte. Enquanto isso, o Capitão agora se encontra junto de Riker no holodeck sem saber o que se passa, conversando com o personagem criado pelo programa, Minuete. O capitão faz menção de se retirar e deixar o par romântico a sós, mas Minuete pede que ele fique. Ele insiste e ela passa a dar sinais de querer detê-lo ali, o que agora parece suspeito e o capitão e seu imediato pausam o programa e se dirigem diretamente ao computador da Enterprise para requisitar dados sobre sua situação. Assim tomam conhecimento que a nave foi evacuada e que se encontra em movimento na direção do planeta Binário (figura 102).

As cenas que se seguem reproduzem um clichê fílmico em que os personagens acuados resolvem retomar sua nave, submarino, ou quartel de comando invadido pelo inimigo. Eles tipicamente vão ao depósito de armas, se armam até os dentes e partem em busca de expulsar o inimigo e o fazem com muitos tiros e explosões. Esse clichê é armado neste episódio para em seguida ser desarmado, como se verá, novamente dando ênfase ao porte de armas que não redunde em seu uso na série.

Ao saberem que os binários sequestraram a Enterprise, um ato de bravata vai se desenhando (de 31:11 a 33:59 minutos e de 34:42 a 42:04 minutos). Ao som de uma música dramática, eles percorrem em passos rápidos os corredores da Enterprise (figura 103). Eles entram por uma porta (figura 104) e a câmera se volta para o sinal ao lado da porta onde está escrito “depósito de armas” (figura 105). Saindo do depósito de armamentos com armas nas mãos e na cintura (figura 106), eles dirigem-se à sala de transporte para tentar retomar o controle da nave, agora sob o comando dos binários, que bloquearam o acesso à ponte comando.

figura 102

figura 103

figura 104

figura 105

O capitão informa que eles devem ir à engenharia e iniciar a sequência de autodestruição. Riker hesita, mas o capitão determina: “Nossa nave foi dominada por uma força cujo tamanho e intenção são desconhecidos. Estamos sós, devemos presumir o pior”. Em seguida completa: “Esta nave não pode cair em mãos hostis”. A sequência de autodestruição é iniciada (figura 107) e a dupla terá 5 minutos para tentar retomar a ponte de comando. O relógio de contagem regressiva aparece na tela (figura 108) como a suplementar que o momento é mesmo de urgência. Riker e Picard planejam transportar-se para a ponte de comando e lá surpreender e render o inimigo. Eles verificam suas armas antes de se transportarem (figura 109).

figura 106

figura 107

figura 108

figura 109

Até aqui o que temos é uma sequência bastante típica, na qual a nave é tomada pelo inimigo, a tripulação rendida, ou, neste caso, evacuada, sobrando apenas um pequeno grupo do qual depende a sorte da nave e de sua tripulação, onde a visita ao depósito de armas indica o empoderamento do grupo em desvantagem, bem como sua instantânea transformação em combatentes, sugerindo um desfecho violento.

figura 110

figura 111

No entanto, a sequência não desemboca em uma solução violenta: ao transportar-se para a ponte e comando (figura 110), Picard e Riker encontram os binários agonizando (figura 111) e passam a ajudá-los, terminando por resgatar não só os binários a bordo, bem como toda a civilização binária.

A sequência tem destaque no discurso de guerra e paz da série, que em geral apresenta o grupo “nós” como um grupo fartamente armado que jamais faz uso dessas armas para a guerra. Ela é especialmente enfática ao desmontar um clichê cinematográfico e televisivo da sequência do armamento de personagens, inclusive passando por um depósito de armas jamais antes (ou mesmo depois) apresentado pelas imagens na série, e sua capacitação para a guerra. A sequência parece estar seguindo esse clichê à risca para então o desmontar, revelando que o “outro” não quer guerra, mas, pelo contrário, precisa da ajuda dos protagonistas. Assim, revertendo o discurso de guerra no discurso de paz do militarismo benfazejo, capacita-se os protagonistas para substituir a ação de guerra pela de ajuda, reafirmando a qualidade extracotidiana que define o carisma do grupo “nós”, como a capacidade de oferecer ajuda ao invés de fazer a guerra.

Acompanha o discurso da ajuda da série um discurso do entendimento do “outro” e de tolerância à primeira vista bastante igualitário, mas que encobre outra face não só da hierarquia entre o grupo “nós” e os “outros”, como da dominação do segundo pelo primeiro. Há um pretenso discurso etnográfico, que, como outros discursos pseudocientíficos da série, tem um caráter instrumental, constitui uma espécie de etnotecnologia da série. Vários exemplos disso aparecem em Nova Geração. Em *Code of Honor* (00:00 a 03:35 min.), com a missão de abrir negociações amigáveis para adquirir uma substância medicinal, a Enterprise prepara-se para receber a visita de uma delegação do planeta Ligon. No turbo-elevador, os oficiais informam o capitão sobre as características da sociedade ligoniana.

Picard: Isto vai ser interessante.

Riker: Concordo. Eles não só são similarmente humanoides, como sua história também tem notáveis similaridades com a nossa.

Troi: Uma sociedade extremamente hierarquizada e eles são imensamente altivos.

Esse tipo de aconselhamento que o capitão recebe dos oficiais é típica de um formato dado pela série à sua versão de discurso etnológico que está sempre a serviço de algo, sendo sempre útil na resolução de questões e problemas. Em alguns momentos esse discurso do entendimento do “outro” toma um tom cômico, seja com respeito a esse “outro” terráqueo,

como os franceses, seja a respeito desse “outro” ficcional, habitante de outro planeta, como no diálogo que ocorre, ainda no episódio *Code of Honor*, na ponte de comando, após Lutan ter capturado Yar.

- Troi: Capitão, temos mais informações a partir dos estudos sobre Ligon.
- Picard: Desculpe-me. Doutora Crusher, isso pode ser do seu interesse. Venha ouvir a análise.
- Data: Trata-se de uma sociedade altamente estruturada em que as pessoas vivem por rigorosos códigos de honra. Por exemplo, o que Lutan fez é semelhante ao que alguns índios americanos chamado counting coup. Esse termo vem de uma língua obscura chamada francês. Counting coup...
- Picard: Senhor Data, a língua francesa por séculos representou a civilização na Terra.
- Data: Verdade? Mas, com certeza, senhor...
- Riker: Eu sugiro que você deixar o assunto, senhor Data.
- Data: Sim, senhor. Counting coup poderia ser simples como tocar o adversário com uma vareta em uma batalha, ou tomar alguma coisa dele e fugir. Era considerado extremamente heroico.
- Riker: E nestas circunstâncias Lutan se considera heroico, arriscando literalmente tudo em face de nosso poder superior.
- Troi: E isso também se encaixa no perfil de personalidade de Lutan. Ele tem uma necessidade de realizações anormalmente elevada. Sua autoimagem é para ele uma função do que ele acha ter alcançado. Aqueles que definem os seus padrões muito altos pode matar para consegui-los.
- Crusher: Mas por que Tasha?
- Troi: Como uma oficial de segurança da Frota Estelar, ela pode ter representado o seu prêmio mais arriscado.
- Data: Transmissão da superfície do planeta, senhor, na tela principal.
- Picard: Bem, Lutan, o que você quer?
- Lutan: [na tela principal] Você vai exibir sua imagem, por favor.
- Picard: O que é necessário é uma imagem de tenente Yar, bem e...
- Lutan: [na tela principal] Você está fazendo exigências, capitão?
- Troi: Senhor, de acordo com o código de honra de Ligon, Lutan fez o que é lícito fazer: conseguir o reconhecimento por ser ousado e corajoso.
- Riker: Nós estudamos isso em alguma profundidade, senhor. A coisa apropriada para você fazer agora é pedir para ele devolver a Tasha.
- Picard: Pedir por ela?
- Data: Educadamente, capitão.
- Picard: E agora, Lutan, que você corajosamente tomou a tenente Yar de nós, e nós lhes pedimos agora que, por favor, a devolva.

Lutan: [na tela principal] Então venha nos visitar, capitão, e vamos devolvê-la a você.

Em outros momentos essa forma informada e técnica de lidar com o “outro” aparece como algo que todo pretendente ao ingresso na academia da Frota Estelar tem que conhecer. No episódio 19, *Coming of Age* (de 22:06 a 22:42 minutos), o jovem Wesley está em uma base da Academia da Frota Estelar para um teste de admissão na mesma. Ele anda pelos corredores, à espera do início de um teste, quando um oficial alto e forte esbarra nele (figura 112). Wesley se desculpa por ter trombado com ele, mas o oficial fica cada vez mais irado, passando a gritar ofensas a Wesley, que, ao levantar da mão do oficial faz uma cara de ter reconhecido algo e muda completamente seu comportamento, passando a enfrentar e ameaçar o oficial (figura 114), que se mostra feliz e satisfeito frente o comportamento de Wesley e o chamando de amigo (figura 115) deixa o local sorrindo.

figura 112

figura 113

figura 114

figura 115

Vendo isso, o inspetor Chang pergunta o que aconteceu. O amigo, que acompanhava Wesley comenta que o comportamento do oficial é bastante estranho e Wesley retruca que não tanto: ele diz que percebeu pela presença da membrana entre os dedos que ele era um

zaldano (figura 113). Zaldanos odeiam cortesia, pois eles veem isso como uma forma de comportamento social falso que visa encobrir suas verdadeiras emoções. Chang felicita-o e diz-lhe que isso era parte do seu teste.

Wesley evita tecer juízos valorativos sobre o comportamento desse “outro”, enquanto o discurso valorativo é deslocado para um outro “outro”: o amigo de Wesley que julgou o comportamento do zaldano era ele mesmo um *alien* de pele azul e orelhas no alto da cabeça que respirava gases por um aparelho respirador seguro em um suporte em frente à sua boca tentaculada. Já o discurso de Wesley é de aparência bastante técnica, chegando até a ter um ar taxonômico, e pragmático. A etnotecnologia é parte constituinte do que aqui está sendo chamado militarismo benfazejo: traz consigo uma ideia de controle pacífico do “outro”, seu caráter instrumental é funcional dentro desse ideal da ‘ordem’ e tranquilidade disciplinadas.

Esse conhecimento do “outro” tem sua utilidade como meio de domesticação, aproximando-se ao que Weber descreveu para o conhecimento, pela burocracia dominante, da religiosidade dos dominados como parte de um ideal próprio da ordem e tranquilidade disciplinadas das burocracias que são mais bem representadas pelas burocracias burguesa e militar em sua época e precedidas na Antiguidade entre os funcionários romanos. “Um profundo desprezo de toda religiosidade irracional, combinado com o conhecimento de sua utilidade como meio de domesticação, costuma caracterizar a burocracia”⁸¹⁶. Essa relação entre o conhecimento do “outro” e a sua dominação está posta na etnotecnologia da série. Nesse sentido, o conhecimento do “outro” empregado de forma utilitária em Nova Geração, é parte de um sonho de controle do “outro” a partir de sua redução a uma fórmula conhecida e prática. Isto também apresenta semelhanças ao discurso orientalista, principalmente no reducionismo de suas fórmulas. De acordo com Edward Said,

Em seu número de fevereiro de 1972, o *American Journal of Psychiatry* publicou um ensaio de Harold W. Glidden, que é identificado como um membro aposentado do Departamento de Informação e Pesquisa do Departamento de Estado norte-americano; o título do ensaio (“O mundo árabe”), o seu tom e o seu conteúdo revelam uma inclinação mental orientalista altamente característica. Assim, para escrever o seu retrato psicológico em quatro páginas de duas colunas sobre mais de 100 milhões de pessoas e cobrindo mais de 1300 anos de história, Glidden cita exatamente quatro fontes para as suas opiniões: um livro recente sobre Trípoli, um número do jornal egípcio *Al-Ahram*, o periódico *Oriente Moderno* e um livro de Majid Khadduri, um conhecido orientalista. Quanto ao artigo, tem a intenção de revelar “o funcionamento interno do comportamento árabe”, que do nosso ponto de vista é “aberrante”, mas para eles é “normal”. Após esse auspicioso começo, ficamos sabendo que os árabes reforçam a conformidade; que os árabes vivem em uma cultura da desonra cujo “sistema de prestígio” implica a habilidade para atrair seguidores e clientes (...) que os árabes só sabem funcionar em situações de conflito; que o prestígio está baseado unicamente na capacidade de dominar os demais; que uma cultura da desonra e, portanto, o próprio Islã faz da vingança uma

⁸¹⁶ Cf. Weber, Max. *Sociologia da Religião*. *op. cit.* p. 326.

virtude. (...) “De fato”, conta-nos ele, “na sociedade tribal árabe (onde se originaram os valores árabes), a disputa, e não a paz, era o estado de coisas normal”⁸¹⁷.

Viu-se, com Said, que os elementos secularizantes da cultura moderna agiram sobre as categorias bipolares basicamente valorativas do orientalismo, multiplicando-as e dissolvendo-as de certa forma, mas ao mesmo tempo reconstituindo as velhas categorias de forma a redispô-las e redistribuí-las nas novas estruturas seculares⁸¹⁸.

O Oriente, mesmo na forma “clássica” que o orientalista estava acostumado a estudar, foi modernizado, restaurado para o presente; as disciplinas tradicionais também foram transportadas para a cultura contemporânea. Mas tanto uma como as outras conservavam os tratos do poder – o poder de ter ressuscitado, criado até, o Oriente, poder que residia nas novas técnicas, cientificamente avançadas, da filologia e da generalização antropológica⁸¹⁹.

Se a forma mais axiologicamente neutra da utilização do saber sobre o “outro” de Nova Geração parece mais amigável e tolerante, trabalhando para o entendimento das partes, ainda assim, carrega as marcas do saber, que em termos foucaultianos, está articulado ao poder.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder (...). o discurso (...) não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar⁸²⁰.

Esse discurso benfazejo de um disciplinamento técnico-burocrático em que as armas não são usadas ainda assim é a fantasia de uma ordem *militar*. Esse fator ainda causa certa inquietação, bem como o fato dessa ordem militar se manifestar em uma nave de nome Enterprise, que remete ao empreendedorismo capitalista. A mistura entre a ordem militar, o empreendedorismo e o fato de que a missão da nave é manifestadamente científica e diplomática dá lugar a alguns paralelos interessantes com a descrição de Wright Mills do que estaria ocorrendo nos EUA desde a Segunda Guerra Mundial. Sobre a ascendência do poder militar em nossa era, Mills lembra que se bem que por uma longa parte de sua história a humanidade viveu sob o jugo da espada⁸²¹, ao longo do século XVIII algo diferente ocorria:

⁸¹⁷ Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 59.

⁸¹⁸ Cf. Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* pp. 129-130.

⁸¹⁹ Said, Edward W. *Orientalismo. op. cit.* p. 130.

⁸²⁰ Foucault, Michel. *A Ordem do Discurso. op. cit.* p. 10.

⁸²¹ Cf. Mills, Charles W. *The Power Elite*. New York: Oxford University Press, 2000. pp. 171-172.

observadores do cenário histórico começaram notar uma extraordinária tendência da divisão do poder no topo da sociedade moderna: civis, tendo ganhado autoridade, eram capazes de controlar os homens de violência militar, cujo poder era limitado, neutralizado e decadente⁸²².

Mills aponta que esta ascendência do poder civil sobre o militar foi temporária: a ascendência do poder militar retorna a partir do século XX. Nos EUA a ascendência militar na política adquire um caráter mais pronunciado e específico:

Durante a Primeira Guerra Mundial os militares adentraram os mais altos círculos econômicos e políticos apenas temporariamente, em caráter de “emergência”; foi somente a partir da Segunda Guerra Mundial que eles passaram a intervir de forma mais determinante. Dada a natureza da guerra moderna, eles precisavam fazê-lo quer o quisessem ou não, assim como tiveram que convidar homens de poder econômico a participar da instituição militar. Pois, a não ser que os militares participassem das decisões corporativas, eles não poderiam estar certos de que seus programas seriam seguidos; e a não ser que os chefões das corporações soubessem algo dos planos de guerra, eles não poderiam planejar a produção de guerra. Assim, generais aconselhavam presidentes de empresas e presidentes de empresas aconselhavam generais. (...) Durante a Segunda Guerra Mundial, a fusão da economia corporativa e da burocracia militar alcançou a significância de hoje. A própria escala dos “serviços de fornecimento” não poderia deixar de ser economicamente decisiva. (...) De acordo com a revista *Fortune* (...) eles fazem a U.S. Steel parecer uma caloteira e a AT&T. parecer uma mera conexão telefônica de um hotel de interior⁸²³.

Mills sugere que a organização da economia de guerra fez coincidir os interesses das elites militares e econômicas e mesmo após o fim da guerra as demandas militares continuaram a liderar a economia corporativa⁸²⁴, o tráfego de funcionários entre os setores corporativos e militar permaneceu alto. Ambos os fatores indicam a grande mudança estrutural mais ampla do capitalismo estadunidense na direção do que Wright Mills avaliou como uma economia de guerra permanente. Em decorrência disso, desde que os EUA se tornaram uma superpotência, a instituição militar se expandiu e membros de seus mais altos escalões ingressaram nos círculos diplomáticos, políticos, corporativos, educacionais, científicos e midiáticos⁸²⁵. Desde então,

⁸²² Mills, Charles W. *The Power Elite. op. cit.* pp. 171-172.

⁸²³ Mills, Charles W. *The Power Elite. op. cit.* pp. 212-213.

⁸²⁴ De acordo com Mills, a relevância econômica do setor militar atingiu uma escala sem precedentes: desde pouco antes da segunda guerra mundial, a percentagem nunca caiu abaixo de 30% do orçamento e esteve na média acima dos 50% nas décadas de 1940 e 1950. Cf. Mills, Charles W. *The Power Elite. op. cit.* p. 212. Essa porcentagem não continuou no mesmo patamar com referência ao total do orçamento nas décadas seguintes, mas continuou expressiva em seu montante, dado o tamanho da economia estadunidense. De acordo com a análise do economista Thomas McCaleb para o Instituto Cato, em 1960, os gastos com defesa representaram 9,1% do PIB (em um total de gastos orçamentais que representavam 18,5% do PIB); em 1970, durante a guerra do Vietnã, esses gastos baixaram para 8,1% (em um total de 20,2%) do PIB; e em 1980 os gastos com defesa absorveram 5,3% (em 22,4%) do PIB. As propostas da administração Reagan para aumentar os gastos com defesa elevariam esse percentual, em 1988, para 7,5 (em um total de 22,3% do PIB em gastos públicos). McCaleb, Thomas S. *Deficits and Taxes: Federal Budget and Fiscal Policy in the 1980's*. In: *Cato Institute Policy Analysis no. 45*. December 19, 1984.

⁸²⁵ Cf. Mills, Charles W. *The Power Elite. op. cit.* pp. 198-224.

a tradicional hostilidade do congresso com respeito aos militares se transformou em algo como uma subserviência ‘amigável e crédula’ (...). Antes da Segunda Guerra Mundial, em tempos de paz os, os políticos profissionais no congresso realmente discutiam os detalhes da vida militar com os militares e tomavam decisões por eles, debatendo estratégias e até mesmo determinando táticas. Já durante a Segunda Guerra Mundial, os congressistas “votaram” itens como o projeto Manhattan sem ter a mínima ideia de sua presença no orçamento militar⁸²⁶.

Wright Mills denominou *metafísica militar* as definições militares da realidade. Segundo ele, nenhuma área foi mais influenciada pelos senhores da guerra e sua metafísica militar do que a política externa e as relações internacionais. Nessa área se pôde observar a derrocada da diplomacia civil: com a aceitação pelas elites da definição militar de realidade, a voz do diplomata perdeu sua efetividade. Houve um grande enfraquecimento da carreira diplomática nos EUA na medida em que profissionais capazes e treinados eram dispensados por causa de suas opiniões e praticamente nenhum diplomata de carreira chegava aos mais cobiçados postos, que eram entregues a banqueiros milionários, advogados corporativos e militares. Contribuíram para o enfraquecimento da carreira diplomática a interferência militar na forma das chamadas “medidas investigativas e de segurança”, e, finalmente, a ascendência da metafísica militar sobre aqueles a cargo da diplomacia. Nas mais importantes decisões internacionais, os diplomatas profissionais foram esquivados enquanto as questões eram decididas por círculos de altos funcionários políticos e militares⁸²⁷. “Em Panmunjom, o fim da guerra da Coréia foi ‘negociado’ não por um diplomata, mas por um general de colarinho aberto e sem gravata”⁸²⁸.

Poder-se-ia dizer que a fusão entre as figuras do militar e do diplomata em Nova Geração está de certo modo ligada à naturalização dessa fusão de fato entre as figuras do militar e do diplomata no contexto estadunidense, uma fusão que no final da década de 1980 já contava com quase meio século de existência na sociedade americana. Não se trata, é evidente, de uma percepção sociológica como a de Wright Mills, nem mesmo de uma percepção questionadora, visto que é naturalizada – jamais sendo estranhada ou posta em questão no seriado. É possível considerar que, ao menos em parte, essa naturalização parte da percepção do socialmente constituído para as formas de pensar. Assim sugeria Merleau-Ponty, para quem a percepção daquilo que está constituído socialmente, o “tecido sólido do real”⁸²⁹, “não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para

⁸²⁶ Mills, Charles W. *The Power Elite*. op. cit. p. 205.

⁸²⁷ Cf. Mills, Charles W. *The Power Elite*. op. cit. pp. 206-211.

⁸²⁸ Mills, Charles W. *The Power Elite*. op. cit. p. 210.

⁸²⁹ Como discutido no item I.6 desta dissertação, a noção de “real” de Merleau Ponty é bem distinta de uma noção positivista, ou mesmo da noção filosoficamente ingênua de senso comum.

rejeitar nossas imaginações mais verossímeis”⁸³⁰, constituindo uma experiência social que caminha, fenomenologicamente, em direção dos nossos modos de pensar e os sustenta⁸³¹. Todavia, Wright Mills nota que tampouco a experiência social estadunidense se passou sem o concurso de algumas formas de doutrinação.

A naturalização dos sentidos entre as noções de militar e civil que pode parecer estranha a alguns nós, certamente pareceria estranha, como comenta Mills, às gerações que se seguiram às gerações revolucionárias estadunidenses, pertencentes a uma jovem nação que lutou sua guerra de independência *contra soldados contratados*; um país cujo povo era mais centralmente preocupado com a aquisição individual de riqueza e cujos valores não incluíam a organização de uma instituição que era vista como economicamente parasita. A constituição dos EUA, segundo comenta Mills, foi constituída contra o estabelecimento de um poder militar e as elites estadunidenses não incluíam de forma sistemática figuras militares de altos postos. Trata-se, para o autor, de gerações que, pelo contrário, viam as ocupações militares como ocupações de baixo status e subservientes. Para o homem do século XIX, Mills aponta que seria impensável que militares encabeçassem a política e a diplomacia entre as nações⁸³². Mas, como o próprio Mills por vezes lembra seus leitores, aquilo que é justo para um homem é a injustiça de outro⁸³³ e “o poder, bem como as imagens desde, são sempre relativas: o poder de um homem é a fraqueza de outro”⁸³⁴. Assim, de uma forma que talvez possa ser creditada ao seu relativismo weberiano, Mills aponta que os valores que implicam naquilo que ele chama de metafísica militar são relativos aos interesses e crenças dos grupos sociais responsáveis pela rotinização desses valores. Quando questionamos a relativamente recente militarização da política e da construção da realidade, esse questionamento parte de valores herdados dos séculos XVIII e XIX, valores que floresceram sob um regime de autoridade civil.

Nossas teorias de governo assumem [esses valores] e nossa constituição levou à formação de instituições nas quais a violência foi minimizada e sujeitada a controles eficientes no equilíbrio de dominância civil. Durante a longa paz do ocidente moderno, a história passou a ser mais referida ao político, ao rico e ao advogado do que ao general, ao bandido e ao almirante⁸³⁵.

⁸³⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 5.

⁸³¹ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. *op. cit.* p. 3.

⁸³² Cf. Mills, Charles W. *The Power Elite*. *op. cit.* pp. 175-183 e também 215.

⁸³³ Cf. Mills, Charles W. *The Power Elite*. *op. cit.* p. 246.

⁸³⁴ Mills, Charles W. *The Power Elite*. *op. cit.* p. 223.

⁸³⁵ Mills, Charles W. *The Power Elite*. *op. cit.* p. 172.

Como lembra Mills, por boa parte de sua história a humanidade esteve sob o poder de chefes guerreiros. O século do esclarecimento trouxe consigo a separação dos poderes e a valorização da ideia da separação entre o poder político e o poder das armas, além da ideia que este último deveria ser submisso ao primeiro, e é deste ponto de vista que questionamos a recente militarização nos EUA, bem como em outras partes do mundo contemporâneo. Por que, então, pergunta Mills, não encaramos esse retorno do poder bélico com naturalidade? A indistinção entre o civil e o militar e, por extensão, entre o diplomata e o militar é-nos estranha e indigesta porque *nossos valores* são aqueles valores do iluminismo⁸³⁶. Isso significa que, no contexto estadunidense, mesmo com a recente militarização dos discursos, ou com o esforço de propagação de uma metafísica militar como diz Mills, esta metafísica militar tem que ser defendida ativamente contra valores um pouco anteriores, mas que ainda se encontram presentes.

A indistinção entre soldado e diplomata não estava, como visto, presente na primeira série: como faz notar Keith Booker, a Enterprise e sua tripulação estavam com grande frequência envolvidos em combates. O capitão Kirk, em um episódio chega a declarar sem qualquer constrangimento “Eu sou um soldado, não um diplomata”⁸³⁷, fornecendo a chave determinante de suas ações⁸³⁸. Normalmente descrito como “volátil e aventureiro”⁸³⁹, alguém “que resolvia os problemas com os punhos e phasers”⁸⁴⁰, o capitão Kirk está mais perto de ser o general de colarinho aberto e sem gravata que “negociou” a paz no final da guerra da Coreia em Panmunjom, do qual falava Wright Mills: um soldado em estado bruto sem a mínima educação diplomática, sem a mais remota capacitação para a negociação, tão despreparado em termos de diplomacia que não lhe ocorre observar a mais básica etiqueta necessária a dar a impressão de que se tem ao menos o mínimo respeito pelo derrotado, trocando o uniforme de guerra por uma indumentária que demonstre que se está preparado para a paz como se estava para a guerra. O capitão Kirk estava muito mais próximo desse soldado bruto do que esteve o capitão Picard.

⁸³⁶ No texto, Mills escreve “nossos valores”, o que tanto pode ser lido como significando “os valores estadunidenses”, como “os valores daqueles que acreditam na separação dos poderes”, como os valores de “todos nós contemporâneos”. Cf. Mills, Charles W. *The Power Elite*. *op. cit.* p. 171-172.

⁸³⁷ A fala do capitão Kirk aparece no episódio *Errand of Mercy*, 26º da primeira temporada da primeira série Jornada nas Estrelas.

⁸³⁸ Cf. Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* pp. 199-200.

⁸³⁹ Booker, M. Keith. *The Politics of ‘Star Trek’*. *op. cit.* p. 201.

⁸⁴⁰ Pearson, R. E. *The use of the media as historical evidence*. *op. cit.* p. 305.

Segundo Mills, a invasão militar da mente civil foi levada a cabo tanto nas instituições educacionais e científicas (grande parte financiadas por dinheiro militar para serem usadas e desenvolverem seus programas de treinamento, e tantas outras diretamente constituídas pelas instituições militares), como através das mídias. Contou com amplos recursos e o voluntariado de simpatizantes que contribuíam para construir imagens militares do futuro, em um esforço para

definir a realidade das relações internacionais em uma forma militar, caracterizar as forças armadas em uma maneira atrativa para os civis e, assim, enfatizar a necessidade da expansão dos instrumentos militares, (...) construir prestígio para a instituição militar e criar respeito por seus funcionários e, assim preparar o público para políticas aprovadas pela instituição militar e fazer com que o congresso estivesse pronto e desejoso de pagar por elas. (...) Para atingir esses fins, os senhores da guerra de Washington têm em mãos meios de comunicação e relações públicas abrangentes. Diariamente, na guerra e na paz, eles enviam itens e histórias para a imprensa (...). Eles preparam roteiros, fazem gravações para o rádio e a TV; eles mantêm o maior estúdio de cinema do leste americano⁸⁴¹.

Para Mills, a invasão militar da mente civil – que está alinhada a uma tendência na sociedade de massas de substituir o debate explícito por manipulação – também *oblitera a distinção entre o soldado e o civil*, já que “o militarismo americano significaria o triunfo da metafísica militar em todas as áreas da vida e, portanto, a subordinação de todos os modos de vida a ela”⁸⁴².

É interessante notar, neste sentido, que a falta de distinção e a aproximação entre o militar e o civil encontra-se mais pronunciada em Nova Geração do que na primeira série Jornada nas Estrelas, na medida em que a nave, que na primeira série apenas abrigava o corpo de funcionários militares, em Nova Geração também abriga civis. Essa diferença é importante e aparece já no primeiro episódio, Encounter at Farpoint, sugerida por algumas cenas. A primeira, a partir de 14:42 min., ocorre durante a fuga da Enterprise que é perseguida por Q, quando o capitão ordena a separação da seção de disco. Tal procedimento buscava a proteção da população civil.

⁸⁴¹ Mills, Charles W. *The Power Elite*. op. cit. p. 270. O estúdio de cinema ao qual Mills se refere ao Army Pictorial Center, fechado em 1970.

⁸⁴² Mills, Charles W. *The Power Elite*. op. cit. p. 223.

figura 116

figura 117

A população civil é aqui denotada por uma verdadeira inundação dos corredores da Enterprise, antes relativamente vazios e cruzados apenas por personagens em uniforme, agora repletos com personagens vestindo outras roupas, como se pode ver nos fotogramas acima, sendo conduzida por personagens uniformizados (figura 116). À primeira vista isso poderia parecer indicar a separação entre civil e soldado, mas quando visto comparativamente à primeira série, a ausência da população civil da Federação na nave capitaneada por Kirk faz-se notar em comparação com a sua massiva presença sugerida nas imagens da Enterprise de Picard em *Encounter at Farpoint*. O que acaba por ser sugerido neste primeiro episódio que define o ambiente da nova Enterprise é uma maior presença e proximidade entre a população civil e militar em Nova Geração. Esta população civil, que agora as imagens dão indícios de estar presente em grandes números na Enterprise, acompanhando-a em suas missões, tem como um componente importante a se notar a presença de crianças e adolescentes (figura 117). Nesta situação de emergência, as crianças aparecem correndo pelos corredores acompanhados de adultos, dando a entender que a Enterprise não só carrega civis, mas também famílias, ampliando a caracterização da Enterprise como uma microssociedade idealizada.

figura 118

figura 119

Em meio a essa procissão de civis, um Vulcano em uniforme da Federação aparece acompanhando um garoto Vulcano em roupas civis: a imagem parece sugerir que, assim como as demais famílias que cruzam juntas os corredores da Enterprise, este par de Vulcanos sejam pai e filho (figura 118). Assim, as imagens que antecedem a separação da seção de disco da Enterprise dão a entender que não só a nave carrega famílias, mas as famílias dos oficiais de bordo. A população civil está, desta forma, intimamente ligada à população militar: ela é parte da família, a família faz parte dela; o ambiente de trabalho do militar também é o ambiente onde vivem os civis. Mais tarde, a partir de 33:22 min., o aparecimento da Dra. Crusher junto a seu filho no planeta, preparando-se para, com ele, se juntar à população da Enterprise, reafirma essa nova realidade civil-militar da nave (figura 119).

Reenfatizando, de uma forma agora até insistente, a questão de que a Enterprise traz juntos civis e militares, o capitão Picard, em uma conversa privada com seu imediato, Riker, faz menção da questão de uma forma dramática. Tendo terminado sua entrevista em que algumas questões de procedimento foram discutidas com firmeza e bom humor, Picard agora parece se retrair: o capitão, que antes encarava Riker de maneira firme, abaixa seu olhar (figura 120). Virando as costas para seu imediato, Picard evita seu olhar enquanto lhe pede um favor pessoal (figura 121).

figura 120

figura 121

O diálogo entre Picard e seu imediato se desenvolve da seguinte maneira:

Picard: Eu gostaria que você me ajudasse a evitar que eu me comporte como um imbecil com crianças.

Riker: Como, senhor?...

Picard: Eu não sou um homem de família, Riker. Apesar disso, a Frota Estelar me deu uma nave com crianças a bordo.

Riker: Sim... Senhor.

Picard: E eu não me sinto confortável com crianças. Mas, como um capitão precisa passar uma imagem de cordialidade... Será seu dever assegurar que seja essa a imagem que eu projeto.

Riker: Sim, senhor.

Esse diálogo entre o capitão e seu imediato é o único momento em que a presença de crianças, e por extensão de civis, é colocada em questão. Ao invés de voltar a questão para o problema que essa mistura entre civis e militares implica, ou, no mínimo, para o estranhamento dessa coexistência em uma nave militar (mesmo que o questionamento se desse sob o ponto de vista mais banal, como o da segurança dessa população civil), a questão é mais uma vez naturalizada. A cena se passa como se o problema fosse, na verdade, a falta de trato por parte do capitão, que, para seu próprio vexame, admite que ele “não é um homem de família” e “não se sente confortável na presença de crianças”. Desse modo, a esquisitice da coisa está no capitão e não na situação. Esse deslocamento de um problema mais amplo de ordem política para a esfera da personalidade individual, do “defeitinho bobo”, facilmente corrigível com o auxílio de Riker, neutraliza aquilo que poderia ser um grande problema político, que é o da condução não só da guerra como da

paz – da política por outros meios e da guerra por outros meios⁸⁴³ – exclusivamente por militares.

Entretanto, é também possível questionar qual seria a necessidade de revisitar esse problema, ou mesmo de levantar o assunto como problema, se ele já aparece de forma naturalizada nas imagens precedentes. Pareceria estranho que, após dar a solução como dada, se voltasse atrás a questioná-la, e isso é feito justamente através do personagem do capitão, que é constituído como a consciência e a voz da razão desse coletivo. Se se pensar o conteúdo midiático weberianamente como resultante de um conjunto de ações sociais combinadas, tem-se, como pressuposto, que essas ações tenham sentidos visados que levam em consideração o comportamento – ou, neste caso, o modo de pensar – de outros, orientando-se por estes em seu curso⁸⁴⁴. Em outras palavras, a construção de sentidos no seriado não apenas se constrói em torno dos sentidos que se quer construir, mas também considerando a forma como se espera que ao menos parte do público visado pense a mesma questão. A própria presença de uma (pseudo)problematização que ocorre no diálogo do capitão e de seu imediato leva a crer que haja aqui uma tentativa de considerar um ponto de vista para o qual seja estranha a colagem do civil ao militar. O fato dos produtores do seriado (aqui entendido de modo amplo como todos aqueles que contribuem para a construção do seriado) terem considerado ser necessário tocar no assunto como um problema a ser justificado, mesmo quando eles usam essa trucagem de sub-repticiamente deslocar a questão, pode apontar que como agentes eles estejam levando em conta uma possível discordância de outros. É possível que os valores que Wright Mills menciona, herdados dos séculos XVII e XIX, ainda estejam presentes e que ainda haja vozes discordantes, mesmo que não hegemônicas, que continuem a fazer circular discursos contrários à metafísica militar, como é exemplo o próprio discurso sociológico de Wright Mills, um escritor estadunidense que escreveu para o público estadunidense. Talvez aqueles valores ainda persistam mesmo que fracamente, mesmo quando percebidos pelos produtores do programa como uma bobagem contra a qual um pretexto dos mais esquálidos

⁸⁴³ Ante a proposição de Clausewitz, segundo a qual a guerra seria a continuação da política por outros meios, Foucault propõe a seguinte inversão: a política é a continuação da guerra por outros meios. Cf. Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. *op. cit.* p. 22. Também Wright Mills lembrava que “o grande fato sobre a paz no mundo moderno (...) é – como é de se esperar – um fato ambíguo: é que a paz se deveu à centralização e monopólio da violência pelo estado nacional, mas a existência de um mundo agora organizado em (...) Estados nacionais é também a primeira condição da guerra moderna”. Mills, Charles W. *The Power Elite*. *op. cit.* p. 172.

⁸⁴⁴ Cf. Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 3.

possa ser invocado como válido. No episódio, Picard aparece dialogando com Riker, mas isso é um pretexto, pois ele dialoga com seu público, na realidade.

A presença de civis e especialmente de crianças voltará de quando em quando a ser revisitada em Nova Geração, como um lembrete de que elas estão ali. Por exemplo, no episódio *The Last Outpost*, de 18:42 a 18:50 min, em uma cena muito rápida.

figura 122

figura 123

Para discutir uma grave situação em que a *Enterprise* se encontra, o capitão chama sua equipe para a sua sala de reuniões. O primeiro a chegar à sala é Riker, que encontra duas crianças brincando (figura 122) e muito rapidamente as lembra que este espaço é proibido a elas. Em seguida as põe para fora, desculpando-se galantemente com o capitão que chegava (figura 123). Esta cena dura menos de dez segundos e não tem nada a ver com a linha narrativa em desenvolvimento. A razão dessa cena aí estar é outra, tem uma lógica mais culturalmente datada do que o nível do que aquilo que Pierre Sorlin chama de ficção ou de história, mas que aqui está referido como o nível da cadeia de ação da narrativa. Segundo Sorlin, tudo aquilo que aparece no filme, mesmo quando não diretamente ligado à anedota, não aparece por simples acaso.

Os eventos filmados não são escolhidos a “esmo” nem tampouco respondem às “necessidades” da narração; sua presença é governada, ao menos em parte, por um sistema de correspondências, por uma lógica puramente formal, subjacente à produção: isto é ou que se poderia chamar a estruturação do filme (...). A estruturação é o conjunto das leis de composição interna que, em um filme, regem a organização e a transformação do material⁸⁴⁵.

No caso de *Nova Geração*, essa estruturação percorre o seriado, e, de forma análoga à qual apontou Sorlin para filmes, também no seriado as relações estabelecidas pelas imagens põem em evidência uma maneira de ver, estabelecendo relações entre personagens. Como

⁸⁴⁵ Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 137.

visto anteriormente, Sorlin aponta que são exatamente essas cenas “a mais”, os segmentos excedentes e menos integrados à cadeia narrativa, as que melhor trazem à tona o sistema de relações construído pelo filme⁸⁴⁶. Eles revelam as zonas sensíveis, que o autor denominou

“pontos de fixação”, quer dizer, questões, esperanças, inquietudes, em aparência completamente secundárias, cuja reaparição sistemática de filme em filme ressalta sua importância [... e que] propõem diferentes interpretações da sociedade e das relações que nela se desenvolvem⁸⁴⁷.

Estes pontos de fixação trazem à luz as regras com as quais uma sociedade organiza sua percepção do mundo, a coerência com que aplica categorias iconográficas⁸⁴⁸. Em Nova Geração o ressurgimento de crianças, episódio sim episódio não, parece ser fundamental para marcar a presença da população civil. É possível conjecturar que o aparecimento de adultos em roupagem civil poderia ser interpretado como sendo imagens de oficiais de bordo fora de serviço, mas essa mesma interpretação não poderia ser dada com respeito às crianças. De forma semelhante como acontece com a tematização da cidade nos filmes analisados por Sorlin, o tema população civil em Nova Geração não tem um signo próprio, sendo indicado por elementos que a denotam⁸⁴⁹. No seriado, assim como nos filmes analisados por Sorlin, os elementos novos estão enquadrados por elementos já implantados na memória do espectador. Assim, o ressurgimento das crianças está em uma relação de continuidade com seus aparecimentos prévios, mas essa continuidade não se dá nas imagens, mas na memória do espectador⁸⁵⁰. Com elas o seriado revisita a questão da presença de civis na Enterprise.

No caso da cena discutida acima, ainda outra relação importante é estabelecida: uma relação entre o visível e o invisível no caso do aparecimento das crianças na tela. Ao lembrar às crianças que aquela sala encontra-se fora dos limites das áreas em que as crianças podem circular, bem como ao escorraçá-las dali, o comandante Riker também está cumprindo a função de lembrar ao telespectador que estas mesma crianças, e talvez outras mais, circulam em ambientes da Enterprise, sem aparecem na tela. Tais cenas sugerem ao telespectador que ele deverá doravante entender as crianças, e por derivação os civis, como estando presentes fora do campo, fundamentando “as relações implícitas com o que está

⁸⁴⁶ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* pp. 134-162.

⁸⁴⁷ Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 206.

⁸⁴⁸ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 157.

⁸⁴⁹ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 161.

⁸⁵⁰ Cf. Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 142.

fora do campo, o que significa dizer com o espaço virtual que é a prolongação imaginária do que se passa na tela”⁸⁵¹.

Assim, na *Enterprise de Nova Geração* a população civil “funciona” de dentro da máquina militar, apenas existindo, sem qualquer desempenho de uma função política, ou, à propósito, de qualquer outra função que não estar lá. Aqui o que não aparece, como indica Sorlin, toma relevância. Ele aponta que “a importância do que está fora do campo é considerável: dos limites da tela à abertura indefinida ao exterior, temos uma gama muito grande de relações entre ficção representada e o universo em que elas poderiam estar acontecendo”⁸⁵². Assim, para o autor, é necessário à análise por em evidência “sistemas relacionais explícitos ou implícitos desenvolvidos na própria tela, entre os personagens, e, em seguida, em relação ao que está fora do campo, ou seja, a totalidade dos fatos, situações e referências supostamente conhecidos do público”⁸⁵³. Assim, é interessante notar o que a população civil aparece fazendo, bem como o que ela não aparece fazendo e a relação entre o que aparece e o que não aparece, pois se a população civil aparece inundando os corredores em fuga, brincando onde não deve, comendo e conversando no restaurante da nave, muitas das vezes sob a tutela dos personagens militares, ela nunca aparece fazendo qualquer tipo de trabalho na *Enterprise*. Aliás, o uso de crianças para denotar civis não parece nada neutro quando remetido a estas situações: é como se os militares estivessem “cuidando” dos civis como adultos cuidam e orientam crianças. Isso remete à relação civilizatória, da qual fala Starobinski, que equaliza bárbaros a crianças e crianças a pequenos bárbaros⁸⁵⁴, levando essa relação para dentro da *Enterprise* assim como ela também já foi estabelecida internamente às sociedades, ajudando a constituir simbolicamente uma hierarquia entre galantes e rudes, entre cidadãos e provincianos, nobres e povo, adultos e crianças, como nos exemplos dados por Starobinski da França do século XVIII⁸⁵⁵. Como observa o autor, essa relação se estende a uma relação de policiamento: “Ver-se-á (...) reproduzirem-se, entre *polido* e *policiado*, as considerações que desempatavam os méritos respectivos à civilidade e da polidez”⁸⁵⁶. Na obra de Charles Duclos, um dos autores analisados por Starobinski lê-se:

⁸⁵¹ Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 133.

⁸⁵² Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 134.

⁸⁵³ Sorlin, P. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 168.

⁸⁵⁴ Cf. Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização. op. cit.* p. 28.

⁸⁵⁵ Cf. Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização. op. cit.* pp. 27-32.

⁸⁵⁶ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização. op. cit.* p. 29.

A grosseria e a rudeza não excluem nem a fraude nem o artifício, pois que os observamos nos animais menos disciplináveis. Foi apenas policiando-se que os homens aprenderam a conciliar seu interesse particular com o interesse comum⁸⁵⁷.

De acordo com Starobinski,

Duclos destaca qualidades cujo sucesso será crescente no espírito das elites pré-revolucionárias: humanidade, beneficência, civismo. Esses valores são precisamente aqueles que, na linguagem da época revolucionária, estarão associados à palavra civilização⁸⁵⁸.

Em Nova Geração uma lógica análoga estabelece uma hierarquia entre militares e civis. Há, aqui, certa inversão do que, segundo Wright Mills, fora o pensamento liberal estadunidense do século XIX, que via a organização militar como parasitária, pois agora é a população civil que simplesmente habita e “desfruta” das benesses de uma microsociedade em que todas as funções são desempenhadas por militares.

IV.5 A obnubilação da fronteira em um mundo globalista

Motivos narrativos de temporalidade longa, como sugeriu Sorlin, devem ser pensados como estruturas sob cuja imobilidade apenas aparente se encontra uma ampla elasticidade e mobilidade que permite inúmeras versões datadas cuja variabilidade se encontra em profunda relação com cada momento histórico que a reformula⁸⁵⁹. O motivo da fronteira tem como contrapartida a caracterização de um “herói” que com seu “espírito pioneiro” e sua “coragem” vence os obstáculos que a caracterizam. Esse herói pode ser tanto os pioneiros exploradores e conquistadores da fronteira americana da mithistória da fronteira de Turner, ou os caubóis dos filmes de faroeste que remontam a Bill Cody em seu papel de “Buffalo Bill” e seu show sobre o Oeste Selvagem. Esse herói é entendido como a caracterização do próprio povo americano em termos valorativos, pela idealização de um passado comum através do qual teriam sido construídos valores ligados ao modo de vida americano tal como imaginado em termos valorativos: sua individualidade, sua liberdade e democracia imaginadas.

⁸⁵⁷ Duclos, Charles P. *Oeuvres Complètes*, 1820, p. 12, *apud* Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. *op. cit.* p. 31.

⁸⁵⁸ Starobinski, Jean. *As Máscaras da Civilização*. *op. cit.* p. 32.

⁸⁵⁹ Cf. Sorlin, Pierre. *Historia del cine e historia de las sociedades*. *op. cit.* [Texto digital sem paginação].

Segundo Weber, o carisma se consolida em virtude de provas⁸⁶⁰ e a repetição da narrativa de fronteira constitui de certo modo uma revitalização dessa “prova” da presença de qualidades extracotidianas no passado comum desse povo. O carisma do pioneiro de fronteira é, em termos weberianos, uma qualidade considerada extracotidiana em virtude da qual se atribuem a uma pessoa (ou, neste caso, a um povo) poderes ou qualidades extracotidianas⁸⁶¹. Assim o pioneirismo de fronteira idealizado como passado comum se liga à noção de um destino manifesto, já que é esse destino manifesto que o herói da fronteira prova.

A ideia de que a comunidade imaginada como EUA seja possuidora de virtudes, valores e princípios (o destino manifesto) remete a uma separação não só espacial como espiritual e moral, com o resto do mundo. Essa categoria discursiva, quer se a chame grupo “nós”, quer se a chame Estados Unidos imaginados, se articula com outra categoria discursiva “eles”, ou “outros”, que remete ao mundo (“lá fora”⁸⁶²) imaginado. A retórica da fronteira depende da construção simbólica do tempo e do espaço, bem como de uma personalidade estadunidense pioneira. Há, como visto, uma fronteira civilizacional que esse herói deve vencer para provar seu carisma como pertencente ao povo escolhido.

Segundo Henri Lefebvre, mitos na fundação do espaço político embasam a localização das relações sociais no espaço e entre si, ligando-se concretamente a uma prática política que funda o espaço enquanto sistema de ordem em que o simbólico é necessário e está em íntima conexão com a prática⁸⁶³. Na era espacial, Kennedy traçou o novo mapa da fronteira, descrevendo o espaço como o “novo mar” no qual “abriremos velas”, “simplesmente porque ‘nós’ pioneiros amamos o desafio”, Jornada nas Estrelas referencia a retórica do espaço como fronteira de exploração criada por Kennedy, e traça uma cartografia imaginária sobre o mundo. Diferente de Kennedy que em seu discurso falava em espaço querendo dizer espaço – já que ele defendia um plano para colocar literalmente americanos no para além da estratosfera terrestre – e não as imagens do espaço como metáfora, o espaço imaginado em Jornada nas Estrelas não é mais que um sub-rogado do mundo imaginado. Assim, a imagem de um passado comum idealizado no pioneirismo de fronteira

⁸⁶⁰ Cf. Weber, Max. Os Tipos de Dominação. *op. cit.* p. 159.

⁸⁶¹ Cf. Weber, Max. Os Tipos de Dominação. *op. cit.* pp. 158-159.

⁸⁶² Assim como o mundo é imaginado como um “out there”, também o espaço foi imaginado como “outer space”, “space out there”, expressões que resultariam em uma tradução muito desajeitada na língua portuguesa.

⁸⁶³ Cf. Lefebvre, Henri. *The Production of Space. op. cit.* pp. 244-225.

é virada do avesso e invertida para a ideia especular de um futuro em comum na imagem de “espaço” como a fronteira final. Indo além do simples reconhecimento do retorno desse esquema como sugeriu Sorlin, e atentando para sua especificidade histórica desse seu retorno⁸⁶⁴, é possível reconhecer certas tinturas de época em Nova Geração: de um momento em que as fronteiras da velha ordem da Guerra Fria se desfazem e um momento em que surge um otimismo globalista que começa a dar forma a essa ideia de que uma nova ordem mundial estava para surgir.

⁸⁶⁴ Cf. Sorlin, Pierre. *Historia del cine e historia de las sociedades. op. cit.* [Texto digital sem paginação].

V. Conclusão

Ficção é um tipo de fato, apesar de algumas pessoas levarem séculos para se acostumarem com isso. Apontar que sua substância é imaginária, ou fantástica, não constitui crítica alguma, pois esse é o tipo de fato que ela é: algo que o homem pensou ou imaginou e não algo que ele observou ou fez. Na prática avaliamos a ficção em uma escala bastante ampla, indo das mais obviamente realísticas às mais evidentemente miraculosas. Assim, quando observamos um fenômeno contemporâneo como a ficção científica, devemos ter o cuidado de não desprezá-la só porque ela é fantasiosa, extravagante, ou mesmo impossível.
Raymond Williams⁸⁶⁵

Para o especialista em arte e iconografia, Ernst Gombrich, “O que aprendemos a partir do estudo do simbolismo (...) é que para nossas mentes os limites das definições são elásticos”⁸⁶⁶. Assim, para aqueles acostumados a pensar as categorias como fixas e imutáveis, só é possível descrever o poder de transformação simbólica da arte como uma fantasmagoria. Porém essa “fantasmagoria”, a inadequação do pensamento às categorias rígidas, estaria presente em todo o pensamento, não só segundo Gombrich⁸⁶⁷, mas também segundo o filósofo Merleau-Ponty.

Se queremos perceber aquilo que subjaz à “função simbólica”, precisamos primeiramente compreender que nem mesmo a inteligência se acomoda ao intelectualismo. (...) O pensamento vivo não consiste em subsumir a uma categoria. A categoria impõe aos termos que ela reúne uma significação que lhes é exterior⁸⁶⁸.

Merleau-Ponty aponta que não são as coisas que têm qualidades *com um sentido* em si a partir das quais a análise do intelecto apenas aponta algo do já existente nas coisas. Tampouco se deve depreender disso que as coisas não tenham nenhuma qualidade em si, mas que a percepção impõe um estilo, uma categorização, um modo de perceber no mundo repleto de qualidades. Ela seleciona aquelas mesmas qualidades que o olhar procura e,

⁸⁶⁵ Williams, Raymond. *Science Fiction*. *op. cit.* p. 13.

⁸⁶⁶ Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. *op. cit.* p. 81.

⁸⁶⁷ Cf. Gombrich, Ernst Hans. *Art and Illusion*. *op. cit.* p. 80.

⁸⁶⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. *op. cit.* pp. 179-180.

olhando-o segundo um ponto de vista, recolhe do mundo as percepções segundo esse ponto de vista. As categorias, valores e o ponto de vista com o qual se olha o mundo, impõem às coisas a forma pela qual elas podem ser similares ou diversas⁸⁶⁹.

É pensando a partir dessa relatividade das categorias que Foucault inicia o seu *As Palavras e as Coisas*. A justaposição entre as palavras/coisas em um agrupamento ou categoria só é possível pela definição de um “espaço comum dos encontros (...) o solo onde os seres podem justapor-se”⁸⁷⁰. Dizer que as categorias são relativas (e não fixas) não é o mesmo que dizer que elas podem ser qualquer coisa. Significa, antes, dizer que são relativas a esse

quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças — lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço⁸⁷¹.

O fato desse quadro não permanecer sempre o mesmo (o que talvez tenha sido o sonho de um tipo de estruturalismo⁸⁷²), mas se modificar ao longo da história, o torna historicizado, ou relativo a cada época e lugar. A linguagem se entrecruza com o espaço quando cria categorias, formas de agrupamento, pois ao fazê-lo – e segundo Foucault, isso só poderia ocorrer no “não lugar da linguagem”⁸⁷³ – as palavras passam a adquirir características espaciais: justaposição, proximidade e distância. Também é somente no não lugar da linguagem, exatamente onde as regras são formuladas, que é possível fazer – como o fez Borges em sua enciclopédia chinesa analisada por Foucault no início de *As Palavras e as Coisas* – com que nenhuma regra possa se aplicar. Assim, pelo estranhamento de um texto como aquele, a mais familiar presença desses enquadramentos que sustentam as classificações e o pensamento racionalizado torna-se iluminada.

Tais enquadramentos atravessam os discursos por muito tempo como se viu com o orientalismo, com os discursos sobre fronteira e sobre o destino manifesto, estes últimos mais particulares à cultura estadunidense, e outros discursos sobre civilização que, apesar de estarem secularizados, ainda têm seus desdobramentos na cultura, embora, por outro lado, não deixem de se modificar como construções abertas que são. Suas versões mais datadas emergem de mudanças culturais específicas para as quais é preciso, segundo

⁸⁶⁹ Cf. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. *op. cit.* pp. 211-212.

⁸⁷⁰ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. *op. cit.* pp. xi-xii.

⁸⁷¹ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. *op. cit.* p. xii.

⁸⁷² Vide discussão sobre as pretensões e limites do estruturalismo a partir da página 55 desta dissertação.

⁸⁷³ Foucault, Michel. *As Palavras e as Coisas*. *op. cit.* p. xii. Nesse sentido foucaultiano a própria linguagem é uma utopia tomada como outopia, literalmente um lugar nenhum.

Foucault, observar em que consistem suas diferenças e quais suas condições de possibilidade. A ordem do discurso já existe antes da formulação de novos discursos, o que significa que novos discursos não contribuem somente para continuidades, mas também para mudanças significativas nessa mesma ordem.

Para analisar as elaborações culturais relativas à política externa estadunidense no seriado *Nova Geração* em seu primeiro ano, esta pesquisa manteve o foco nas articulações semânticas e valorativas de seu discurso de guerra e paz – as articulações de sentido no discurso ficcional que se entende ser metaforicamente referentes à política externa estadunidense. Essas articulações foram complementadas por um breve olhar para as articulações discursivas de guerra e paz em ramos discursivos não ficcionais. Tentou-se, dentro do escopo e tempo de um mestrado, acompanhar a dispersão delas no campo discursivo à luz do contexto de gestação do discurso político de uma nova ordem mundial, discernindo nesse discurso de guerra e paz o que o diferenciava dos discursos típicos do período de Guerra Fria.

A manutenção do clima de terror orweliano típico da cultura política e ficcional do período auge da Guerra Fria não foi resultado automático de uma situação política, mas resultado de uma densa elaboração cultural que sofreu mudanças ao longo do tempo. A imaginação do “outro” não é um simples elemento natural da psique humana, mas fruto de uma construção social do significado desse “outro”. Viu-se como pesquisas psicológicas conduzidas durante a Guerra Fria sobre a percepção do “outro” sob perspectivas individualistas anistóricas obtiveram resultados ambíguos sobre a percepção de um “outro”, ou mesmo de um “inimigo” definido em abstrato, ao passo que estudos combinando perspectivas cognitiva e sociológica obtiveram resultados mais coerentes sobre a percepção de estadunidenses quando os respondentes foram perguntados sobre um “outro” mais específico e politicamente definidos. Esses estudos indicaram uma tendência a interpretar como uma ameaça mais exagerada ações hipotéticas praticadas pela URSS do que as mesmas ações praticadas por outros países. Elas também indicaram que essa percepção do “outro” não se devia ao contato direto, mas a informações e imagens postas em circulação que faziam com que a imaginação do “outro” fosse mais bem definida como um construto social. Entretanto, essas percepções não são estanques nem homogêneas na população, passando por mudanças ao longo das décadas de 1970 e 1980.

O otimismo que atingiu parte da sociedade estadunidense ao final da década de 1980 parecia ter razões culturais compreensíveis: aparentava ser o resultado da crença, de ao menos parcela da população, de que chegava ao fim a situação bélica ambígua que gerava

ansiedade com respeito à sua sobrevivência tanto na escala individual como coletiva. Todavia, substituíam-se a situação não ambígua da ordem de um mundo dividido entre “mundo livre” e “mundo comunista” por uma nova situação ambígua, agora com respeito à ordem mundial, uma “nova ordem” desconhecida e na qual o papel dos EUA ainda não se encontrava bem definido. O discurso especificamente estadunidense sobre interferência “no mundo” (assim como o discurso sobre seu isolamento em relação a ele) tem origem na antiga ideia de destino manifesto, mas parece ganhar novo impulso com base em uma nova ideia de “mundo” surgida da percepção de que o mundo bipolarizado da era da Guerra Fria estava para se findar. Uma dessas discursividades profetizando uma nova era tingia-se de um *globalismo utópico*, próprio de certos segmentos da sociedade estadunidense à época, ligado à ideia de que a nova ordem traria grandes oportunidades.

Todo texto traz consigo algum sentido de “mundo”, mesmo que fragmentário, difuso ou implícito. Tanto no texto que se pretende “factual” quanto no ficcional, o conceito “mundo” é um construto. A literatura de estranhamento funciona por referência explícita ou implícita à maneira de como é entendido o ambiente em que vivem o autor e os leitores. Sem essa referência, os leitores não teriam base de comparação e não seriam capazes de entender o universo ficcional como alternativo.

A formulação de uma *outopia* envolve a noção de um mundo em que são projetados elementos isolados e descontextualizados “deste mundo”, tal como ele é pensado. É, assim, uma reconstrução metafórica de alguns aspectos da experiência. O pensamento outópico vai além da simples referencialidade ao advogar sistemas axiológicos em sua oposição e implícita tensão valorativa entre “este mundo”, implícito nela, e o “outro mundo”, por ela formulado. Em termos de uma sociologia compreensiva nos moldes weberianos, o mais relevante que a outopia constrói é a tensão entre valores implícitos em duas construções ficcionais: as *ordens* ou normatividades, que são entendidas como governando a condução da vida e valores projetados em um “outro mundo”.

No século XX, a noção de utopia foi carregada de sentidos políticos que a aproximaram da noção de comunismo, principalmente na imaginação distópica estadunidense, designando a perda da individualidade valorada na cultura estadunidense e a instituição forçosa de uma uniformidade. No cinema de ficção científica típico do sistema cultural estadunidense da Guerra Fria, isso significou a apresentação do “outro” como uma monstruosidade, produzindo um código cultural e historicamente específico de monstro – o historicamente datado monstro despersonalizado e despersonalizador – que traz à tona características imaginadas como “comunistas” por essa cultura. O perigo sugerido por esse

monstro e por sua dominação da humanidade é o da perda da individualidade, tomada como o valor positivo do modo de vida estadunidense contra o valor negativo da homogeneidade desse “outro” modo de vida que o ameaça.

Dois são os códigos típicos dominantes desse período nas ficções estadunidenses, revelando o quanto a “alteridade” é, em geral, negatizada. São elas: a distopia, em que o “outro” mundo é negativamente valorado (e “este” mundo é, implicitamente, positivamente valorado); e as ficções de desastre, em que “este” mundo, retratado de forma naturalista, implicitamente valorado de forma positiva, é ameaçado de se tornar uma distopia ou ser destruído pelo “outro” negativamente valorado.

Dentro desse quadro geral, Nova Geração configura uma exceção por se tratar de uma ficção científica eutópica. O primeiro seriado *Jornada nas Estrelas* traz certa ambiguidade quanto a isso, já que a ordem social eutópica da Federação está sob constante ameaça de tornar-se distopia, por um inimigo “klingonista”. Nova Geração destaca uma situação estável e benéfica: uma situação basilar da narração que pode ser bem descrita como eutópica no sentido em que é a narrativa da manutenção de uma ordem social valorada positivamente. Comparada ao que dominava na ficção científica do período anterior, seja na de desastre ou na distópica, essa manutenção de uma situação eutópica em que nenhum desastre pode realmente afetá-la é uma novidade com respeito ao gênero de estranhamento no período. Mesmo sendo possível que outros discursos com características similares a tenham acompanhado, ou até precedido, mais importante do que localizar sua origem, como sugeria Foucault, é localizar a emergência de mudanças, de diferenças discursivas. O fato de essa ficção eutópica ter tido razoável sucesso de público parece indicar uma mudança do discurso de guerra e paz na ficção científica no final da década de 1980 que aparenta vir acompanhada de uma mudança da disposição do público.

Em contraste a Nova Geração, no primeiro seriado *Jornada nas Estrelas* há a constante sombra de um “outro” – seja klingon, romulanos ou um inimigo despersonalizador mais difuso – sempre presente como ameaça de inversão da utopia em distopia; um perigo estável contra a ordem da Federação que é, por isso, uma ordem sempre tensa, visto que esta “*pax estelar*” está sob a indelével ameaça de se transformar em guerra aberta.

Comparada à narrativa eutópica tradicional que se caracteriza por uma narrativa sem desequilíbrio tendendo a se aproximar mais da descrição de um mundo bom e de suas instituições, a narrativa episódica de Nova Geração, dentre as possíveis formas das narrativas ficcionais televisivas, também presente na primeira série, é a que mais se aproxima desse modelo, já que o desequilíbrio de sua situação basilar é sempre temporário,

sendo restabelecido a cada episódio, enfatizando a manutenção da boa ordem da Federação. Diversos outros elementos, desde o esquema de cores até a atuação calma e técnica dos atores, ampliam a ênfase na ordem de Nova Geração, sugerindo que mesmo em momentos de crise a micro-ordem da Enterprise de Nova Geração é virtualmente inabalável. A manutenção e ênfase na disciplina sugerem que a maioria dos problemas, ao invés de ser desestabilizadora da ordem, é resolvida dentro dela. Mais do que isso, em Nova Geração quase nenhuma desestabilização temporária da micro-ordem da Enterprise ameaça a ordem do “outro” mundo sugerido para além da Enterprise, o mundo eutópico da Federação.

A construção de um grupo “nós”

A construção de um grupo “nós” em Nova Geração carrega consigo certos traços basais, dois entre os quais são de fundamental importância: 1) a aproximação construída entre o lugar sugerido ao espectador e o grupo “nós”, propondo para o espectador uma identificação com esse grupo e seus valores, e 2) uma ênfase no grupo e sua caracterização como grupo portador do valor da ordem.

A aproximação entre o grupo “nós” e o lugar que o seriado constrói para o espectador é construída, principalmente, em dois tipos de sequências de imagens que se repetem ao longo da série: na construção imagética da sequência de vinheta e nas sequências de encontro com grupos “outros”. Como expresso no conceito de representificação, a aceitação ou não pelo espectador desse posicionamento construído e sugerido para ele é em si uma tomada de posição valorativa da parte de cada espectador. Esse ponto de vista não invalida o fato de a obra ter o que Sorlin chamou de *construção*. Esta implica, entre outras coisas, a forma como a posição ao espectador é idealmente proposta.

Na vinheta de abertura, a sequência de imagens apresenta um espaço sideral como se visto de dentro da nave que se desloca por esse espaço, propondo para o espectador um posicionamento como se este olhasse para o espaço de um ponto de vista que se origina de dentro da nave Enterprise, antes mesmo de ela aparecer na tela. Assim, o ponto de vista proposto para o espectador não caminha de fora para dentro, mas de dentro da nave para fora, como se sugerisse desde o início que o espectador se encontra em meio ao grupo “nós”.

No encontro com o “outro”, o enquadramento dos planos coloca uma distância entre o grupo “nós” e o grupo “eles”, construindo um jogo de proximidade e distância. Ao espectador é sugerido um posicionamento mais próximo ao grupo “nós”; um posicionamento, portanto, que reforça a ideia de que o espectador faz parte do grupo da Enterprise.

Em comparação à primeira série *Jornada nas Estrelas*, há em *Nova Geração* uma maior ênfase no protagonismo do grupo em vez do de um herói. A primeira série seguia um sistema da “estrela” que, segundo Sorlin, enfatiza a figura de um herói – o protagonista capitão Kirk – em torno do qual orbitavam círculos concêntricos de personagens satélites, destacando a figura do líder e os valores de individualidade implícitos na ideia de um herói individual. Já na *Enterprise* de *Nova Geração*, a disposição dos personagens frente à resolução dos dilemas e à ação em que o grupo se envolve de um episódio a outro mostra uma diluição do protagonismo pelo grupo de personagens que habita a ponte de comando, além daqueles em contato direto com o comando, como o engenheiro La Forge, a médica Beverly Crusher e seu filho Wesley.

A nave é trazida para o primeiro plano. Antecedendo outros personagens, ela é o primeiro “personagem” a ser apresentado, como muitas vezes ocorre com os protagonistas no sistema de “estrela” descrito por Sorlin. A nave aparece como a figuração da coletividade heroica portadora da missão, tornando-se uma espécie de “figura de linguagem” filmica. Como em uma sinédoque, atribui-se à nau a missão e a imagem da micro-ordem social que se conforma em seu interior, sugerindo que o protagonista dos enredos de *Nova Geração* é o conjunto da tripulação – o grupo “nós” – e não um personagem específico.

A ênfase no grupo também está posta no estilo de liderança do capitão, construído como um chefe sempre atento a contribuições de sua equipe, em um estilo que lembra o então novo receituário de gestão empresarial participativa da década de 1980. Reaparece também nas colaborações do grupo protagonista cuja importância é, inclusive, evidenciada pela destinação de um ambiente específico da *Enterprise*, uma sala de reuniões, apesar de ela ocorrer em outros momentos e outros lugares. Essa centralização no grupo é acompanhada da ênfase na repartição disciplinada de tarefas segundo funções e na disciplina de cada uma dessas funções dentro da cadeia de comando. Assim, a capacitação do grupo “nós”, que se inicia pela identificação entre o grupo e a nave, prossegue com a identificação do grupo com sua tecnologia “avançada” bem como com uma disciplina eficiente da qual é portador.

V.1 Ordem e militarização da vida

Há diversas evidências que sugerem que o futuro de *Nova Geração* é um futuro de ordem e controle. Uma delas se encontra no esquema de cores e luzes da nave. Em

contraste com o padrão de cores saturadas na ficção científica televisiva e fílmica da época que tendia aos ambientes de cores frias (brancos, cinzas ou metálicos) ou fortemente contrastados (coloridos com base nas cores primárias ou, como no caso de *Guerra nas Estrelas*, em ambientes contrastantes totalmente em branco e em preto), a *Enterprise* de Nova Geração traz um esquema de cores pastéis sob uma iluminação levemente rosada ou amarelada.

Aliado ao esquema de cores e a um design interno confortável, os cenários em Nova Geração tendem a permanecer intactos, contrariamente ao que ocorre nos filmes descritos por Sontag, nos quais os cenários do interior das espaçonaves estão sujeitos a duas modalidades, intactos e destruídos. Isso reveste-se de grande relevância em momentos de crise. Ao contrário do usual à época, os momentos de perigo não são dramaticamente sinalizados em Nova Geração: quando a nave é atacada não há flashes de luz nem grandes tremores da câmera, os atores não se sacodem com histrionia, não fazem caretas exageradas nem se lançam para longe de suas estações de trabalho, como ocorria em seriados de TV anteriores. A iluminação nesses momentos em Nova Geração permanece no mesmo padrão amarelo-rosado e sem a interrupção de flashes que, junto aos tremores de câmera e movimentos dos atores, são comparativamente muito leves ou inexistentes. Em Nova Geração, os atores meramente franzem o cenho ou se põem sérios, o que sugere que nenhuma crise muito grave seria capaz de penetrar os escudos de força dessa *Enterprise*. Tais reações apontam para um “mundo” fora dela em que as ameaças quase nunca seriam capazes de ameaçar a sua ordem interna e, portanto, tampouco capazes de subverter a ordem externa, da galáxia, o sub-rogado ficcional de um mundo em uma nova ordem.

A estabilidade e, assim, a ordem é enfatizada na série por meio de um conjunto de fatores que tem seu sentido ligado a relações com fórmulas e usos precedentes. Entre eles, a estrutura narrativa episódica, em que a organização básica da série – em termos de personagens, ambientes, relacionamentos e, no caso de Nova Geração, a missão coletiva reforçada a cada episódio pela sequência de vinheta – se mantém, enquanto toda desestabilização da ordem é meramente temporária. A situação de equilíbrio é, dessa forma, temporariamente rompida para ser, ao fim de cada episódio, restabelecida. Além disso, o desequilíbrio tende a se centrar na situação de um “outro”, não se constituindo em uma ameaça à ordem da *Enterprise* nem da Federação. A estrutura episódica do seriado tende a preservar um ambiente sem grandes mudanças, criando a expectativa de que todas as tensões sempre serão resolvidas, e o efeito disso é a ênfase na ordem perene no universo da série.

A ênfase na ordem de Nova Geração implica em controle: dos instrumentos, da nave, dos danos, dos impulsos e da situação. Pelos instrumentos se conhece o que está prestes a acontecer antes de acontecer. Nos momentos de crise, a nave não se sacode, ninguém é lançado ao chão nem há flashes de luz. A tripulação demonstra controle “exemplar” dos impulsos, responde técnica e calmamente à ameaça, oferece as informações relevantes de seus instrumentos, e a frente de todos há o exemplo do capitão, que mantém pulso firme e sangue frio, mesmo quando algum tripulante sai da linha, mesmo sob a mais intensa pressão e suspense. Cada um deve ocupar seu lugar e realizar sua função, o que significa dar ênfase ao caráter disciplinar da corporação militar.

Em Nova Geração o herói individual cuja ação resolve os problemas (como o Kirk, da antiga Enterprise) dá lugar a uma ação coletiva. A figura carismática, herói de fronteira, é todo o grupo (no limite, toda a Enterprise), sendo a disciplina a sua qualidade mais valorada, e, por extensão, a colaboração ordenada na tarefa heroica. Esse “heroísmo” é de tipo rotinizado na medida em que o carisma desse herói coletivo não se prova na guerra, mas na manutenção da ordem. Assim, encontram-se presentes em Nova Geração tanto elementos carismáticos (heroicos) rotinizados quanto burocráticos (disciplinares), sendo esta última com mais ênfase, na medida em que é a própria ordem que esse herói coletivo disciplinado defende. De certa forma, esse movimento em direção a uma maior ênfase na coletividade racionalizada de Nova Geração é um tanto surpreendente, pois vai ao fluxo contrário da, então, tradicional interpretação de Guerra Fria em que essa característica era tomada como sinal de uma possessão pelo “outro” comunista ou totalitário. Agora ela se torna sinal da força do grupo “nós”, e é apresentada positivamente.

Uma cartografia simbólica construída por Nova Geração começa a ser traçada desde sua vinheta de abertura que valoriza a presença do tema militar ocupando o tema de um espaço vazio. Há, na sequência musical, a construção da ideia de uma alteridade *desterrada* e de um “espaço” despolitizado. Apoia-se nas elaborações da chamada *space music*, um movimento musical do início na década de 1970 nos EUA que se constrói de forma a sugerir um espaço “lá fora” (onde não se constroem identidades nacionais) idêntico ao espaço interno, psicológico e apolítico. O “espaço” da *space music* é idealizado como desprovido de referências identitárias ou de alteridades prontamente reconhecíveis, quando

comparado a outros estilos musicais⁸⁷⁴ como os ritmos afro-latinos que fazem parte da vinheta da primeira série Jornada nas Estrelas e que são substituídos por outras sequências em Nova Geração. Esse “espaço” vazio é habitado pela melodia de fanfarra, o que implica em um tema militar heroico ocupando esse “espaço” *desterrado*.

Enquanto a corporação militar é valorizada, a guerra, por sua vez, é retratada como algo *passé*. A corporação militar disciplinada é o ideal fantasiado pela série para uma sociedade futura, uma corporação militar que não faz guerra, mas promove e mantém a paz, articulando um discurso de guerra e paz mais específico de Nova Geração ao modo do que aqui foi chamado de *militarismo benfazejo*. O primeiro episódio articula os principais argumentos e justificativas da narrativa que continuam nos demais. Nele, o personagem Q é revestido de várias camadas de um passado de guerras, injustiça e violência a ser ultrapassado, para que uma nova ordem surja. Ultrapassar esse passado personalizado em Q funciona como o motivador do desafio do qual se desdobrará o militarismo benfazejo da série e, conseqüentemente, a ajuda que a Enterprise prestará a um “outro” desvalido, uma alteridade definida na carência. Sorlin salientava que a maioria das narrativas se desenvolve a partir de situações de carência ou de desafios, sugerindo ser uma questão relevante, do ponto de vista sociológico, saber em qual destes dois polos recai a ênfase em uma determinada sociedade e época.

O mundo sugerido para além da Enterprise da primeira série Jornada nas Estrelas não era, como em Nova Geração, um mundo de “harmonia”. Primeiramente, por ser um mundo *em tensão* permanente entre o grupo “nós” e um grupo “eles” belicamente competente, sejam estes klingons ou romulanos. Em segundo lugar, do ponto de vista dos valores colocados no discurso do primeiro seriado, uma “harmonia” só poderia ser conseguida com a supressão autoritária de conflitos, algo que é identificado com elementos simbólicos de despersonalização que implicam, nas elaborações da ficção científica estadunidense, o que o mundo comunista faria com as pessoas sob o seu domínio. Já a “harmonia” de Nova Geração é de diferente significação. Dentre os diversos valores possíveis de serem imputados ao universo militar, é a corporação como ideal de *organização* de toda uma sociedade que é valorizada pelo discurso da série como um ideal. Nisso Nova Geração difere muito da primeira série Jornada nas Estrelas, aproximando-se do que Weber chamou de um ideal próprio a uma burocracia dominante, “portadora, por um lado, de um

⁸⁷⁴ Que a *space music* se construa como uma música “do espaço” sugerindo apolitização comparativamente a estilos como o *mambo* que, como visto, portam uma referência a identidades culturais explícitas, não sugere uma despolitização de fato, mas que o estilo se constrói como se fosse apolítico.

racionalismo prosaico muito extenso e, por outro, do ideal da ‘ordem’ e tranquilidade disciplinadas, como padrão de valor absoluto”⁸⁷⁵. Assim é que a fantasia de sociedade presente no discurso de Nova Geração é a idealização de uma sociedade burocratizada, cujo ideal é a *disciplina* da corporação militar.

Através desse valor a corporação é apresentada como uma sociedade ideal, englobando as outras esferas da vida. A militarização da vida construída pela série começa a ser sugerida desde a apresentação da missão da coletividade em sua vinheta de abertura. Já nela surgem as referências a uma noção de espaço *desterrado* e as referências espaciais mais diáfanas, da primeira melodia, construídas com referência na *space music* para o tema das fanfarras evocando cerimoniais militares de pompa e sugerindo uma colonização do tema diáfano pelo tema militar heroico que penetra a anonimidade desterrada desse espaço preenchendo-o desse novo significado.

De forma bastante ambígua, a série tenta obscurecer o lado militar que se encontra implícito na organização hierárquica dessa microsociedade, borrando as linhas divisórias entre indumentárias e ocupações civis e militares. Frequentemente se declara que sua missão e suas prioridades são científicas, diplomáticas e humanitárias. Os conflitos são ostensivamente evitados, transformando-se em grandes feitos, o que sugere que é posto como um valor não os traços guerreiros nem afetivos de um grupo de soldados como na noção de “*brothers in arms*”, mas, sim, a organização militar em seus traços mais burocráticos, com suas funções bem estabelecidas, procedimentos corretos a serem seguidos, protocolos e disciplina na execução das funções. A abstração dos elementos familiares aos uniformes militares estadunidenses nos uniformes de Nova Geração aponta para uma futurização com direções específicas de um sugerido “igualitarismo” indumentário relativamente maior tanto internamente à hierarquia militar, entre os membros da corporação ficcional, quanto na direção de uma menor demarcação de status frente ao civil, sugerindo um achatamento da hierarquia e uma aproximação relativa entre a noção de militar e civil. Se a hierarquia é (relativamente) desvalorizada, por sua vez a disciplina é sobrevalorizada e frequentemente os personagens batem na tecla do como é bom seguir procedimentos corretamente.

Há em Nova Geração uma aproximação e até certa indistinção entre as ações militares e civis, já que todas as atividades, da engenharia à diplomacia, só aparecem assimiladas à hierarquia interna da Frota Estrelar. A isso se alia uma hierarquização que coloca o militar,

⁸⁷⁵ Weber, Max. Sociologia da Religião. *op. cit.* p. 326.

que absorveu todas as tarefas produtivas, políticas e gerenciais da vida civil, frente a uma construção do civil ao qual só restam as atividades lúdicas e o de ser tutelado. O tema população civil em Nova Geração não tem um signo próprio, sendo indicado por elementos (ou semas) que o denotam, em especial, pela presença de crianças. Imagens de uma população civil na Enterprise dão a entender que não só a nave carrega famílias, mas as famílias dos oficiais de bordo, sugerindo que a população civil está intimamente ligada à população militar: ela é parte da família, a família faz parte dela; o ambiente de trabalho do militar também é o ambiente onde vivem os civis. Crianças que vez por outra aparecem na tela, invadindo o espaço “estritamente” militar da Enterprise, assim como a presença constante do personagem Wesley que é, com uma permissão especial do capitão, admitido nesse espaço como uma exceção, são um lembrete constante de relações implícitas com o que está muitas da vezes fora do campo, mas implícito à narrativa. Se a população civil aparece comendo e conversando no restaurante da nave, brincando onde não deve e inundando os corredores em fuga, sob a tutela dos personagens militares, ela nunca aparece fazendo qualquer tipo de trabalho na Enterprise. A importância do que está frequentemente fora do campo é considerável: na Enterprise de Nova Geração a população civil apenas existe, sem qualquer desempenho de uma função econômica, científica ou política, ou de qualquer outra função que não simplesmente estar. O uso de crianças como o principal elemento simbólico para denotar civis implica em uma relação de tutela entre militares e civis, como se os militares estivessem “cuidando” dos civis como adultos cuidam de crianças. Isso remete à relação civilizatória, da qual fala Starobinski, que equaliza bárbaros a crianças e crianças a pequenos bárbaros. Essa relação inverte uma hierarquia valorativa entre civis e militares que, segundo Wright Mills, fora própria aos Estados Unidos do século XIX, na qual a corporação militar é que era vista como economicamente parasitária da vida civil.

A inversão da hierarquia entre civis e militares teve, segundo Mills, pelo menos meio século de esforços para se construir e manter. Para o homem do século XIX, seria impensável a percepção naturalizada dessa absorção da vida civil à militar. Certamente pareceria estranha a uma cultura centralmente focada na aquisição individual de riqueza a manutenção de uma instituição que era vista como economicamente parasita. Mas o que o autor chamou de a invasão militar da mente civil – alinhada a uma tendência na sociedade de massas de substituir o debate explícito por manipulação – foi levada a cabo tanto nas instituições educacionais e científicas como através das mídias. Tais discursos contribuíram ao longo de décadas para construir uma definição militar da realidade e as imagens

militares do futuro. Mills apontava que essa invasão militar da mente civil também obliterou a distinção entre o soldado e o civil, já que significaria o triunfo da metafísica militar em todas as áreas da vida.

Nova Geração tem sua participação nesse esforço e vai mais longe do que simplesmente reafirmar sua necessidade como instrumento de guerra ao sugeri-la como instrumento de manutenção da ordem e como modelo para todas as demais esferas da vida. Assim, os ramos das relações exteriores, dos negócios com outros planetas, da política, da diplomacia, da ciência e, especialmente, da ajuda humanitária foram englobadas dentro do guarda-chuva de uma corporação militar capaz de produzir uma sociedade disciplinada e pacificada.

V.2 Do mundo dividido da Guerra Fria ao evolucionismo integrador de uma nova ordem

O alien, tal como ele é tipicamente construído na cultura *sci-fi* de Guerra Fria, é uma alteridade totalmente intransigente (literalmente sem trânsito entre as categorias “nós” e “outros”). Posto no terreno do mais distinto possível dos humanos, seja no reino animal, no reino mecânico ou mesmo no reino mineral, em suas versões monstro/mecânicas “isso” e “eles”, o *alien* foi articulado na chave do monstruoso, do absolutamente diferente e incompatível, do anti-humano. Sempre despersonificado e desumanizado, ele destrói ou, ainda pior, oblitera a personalidade e a individualidade, despersonaliza e deve necessariamente ser destruído. A cultura de Guerra Fria foi criadora de um inimigo construído a partir de metáforas da mecanização e da despersonalização que sugeriam um entendimento simplificador da planificação e centralização soviética como o perigo da perda da individualidade vista como própria ao modo de vida estadunidense. A despersonalização típica das fantasias de posseção da ficção científica do período, em que o *alien*, invadindo e absorvendo corpos e mentes, apodera-se da vontade própria de suas vítimas e bloqueia sua individualidade, foi a forma como se elaborou a ameaça da desindividuação, a ideia do pertencimento a uma coletividade onde as individualidades se obliteram, uma forma metafórica como essa cultura elaborava a ameaça do comunismo.

Nova Geração constrói diversas populações intergalácticas em diversos graus de transigência com o humano. Ao longo da série se desdobrarão em uma miríade de formas de vida humanoides e não humanoides de fronteiras espaciais e raciais pouco delimitadas,

tendendo a gerar certa desestruturação da possibilidade de uma distinção de contornos tão rigorosamente definidos entre o “humano” (sendo este uma metáfora do grupo “nós”) e o “não humano”, construindo-se de modo bastante diverso do que foi típico em décadas anteriores. Apesar de elementos da fórmula de Guerra Fria continuarem a se fazer presentes, algumas vezes para serem desconstruídos, outras para se reafirmarem, há no primeiro ano da série diferenças o bastante em termos comparativos para que se possa falar em uma nova discursividade sobre um “outro” da ficção científica estadunidense.

Um exemplo é a desconstrução do *alien* “eles” animalesco no primeiro episódio. Comparativamente à reação de horror que esse tipo de *alien* convencionalmente despertaria nos demais personagens, estes “outros” demonstram ser, para a tripulação da Enterprise, nada mais do que um incômodo em sua inadequação às normas de convivência da Federação. Esse “outro” já não se encontra, portanto, no terreno da intransigência. Ele não mais se apresenta mascarado, mas tal qual ele é, não é uma monstruosidade a ser descoberta sob um disfarce nem tampouco excluída da categoria do humano para o desfrute de sua exterminação. Na série, não se trata mais de exterminar esse “outro”, mas de tolerá-lo em suas diferenças, por mais que estas possam ser sem sentido e até mesmo repugnantes para a tripulação da Enterprise. É claro que as características projetadas nele dizem muito sobre os preconceitos daqueles que as projetam.

Em seu capítulo sobre a ficção científica do pós-Guerra Fria, denominado A Nova Intolerância, Nazário descreve as várias formas como o outrismo – o horror ao “outro” – é enfatizado repetidas vezes pelo redirecionamento da fobia contra um “outro” externo agora para um “outro” situado para dentro dos limites da fronteira estadunidense. Confluindo com o medo da perda da identidade nacional, o medo da fronteira aberta pelas novas ondas imigratórias de um mundo globalizado e o medo da AIDS, essa nova fobia demandava: “pare de vigiar os céus, e comece a vigiar atrás de suas costas”⁸⁷⁶. De diversas formas, em filmes pós-Guerra Fria, personagens com características etnicizadas nas imagens e sons são negativamente valorados pelo desenvolvimento das narrativas. O uso de traços étnicos e culturais ligam os personagens a grupos que, apesar de serem parte da população dos EUA, ainda assim são percebidos como um “outro”. Misturam-se a estas as metáforas de epidemias relativas ao medo da AIDS e à homofobia. Essa foi, segundo o autor, a tendência geral da ficção científica estadunidense no pós-Guerra Fria, em narrativas em que mesmo

⁸⁷⁶ Chamada do filme *The Arrival* (1996) *apud* Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros. op. cit.* p. 262.

quando a mensagem explícita é contrária a preconceitos, eles ressurgem em níveis menos explícitos⁸⁷⁷.

Nova Geração, em seu primeiro ano, de forma otimística afirma que não é preciso ter medo da fronteira aberta nem da perda de identidade nacional. Os “outros” serão resgatados e integrados, como exemplificam as histórias dos personagens Yar e Worf, mas claramente a herança outrista continua viva. Trata-se, agora, não mais do outrismo intransigente de Guerra Fria, mas de um outrismo onde a transigência é carregada de uma hierarquização civilizacional e moralista, aproximando o discurso sobre o *alien* “eles” de discursos civilizacionais anteriores, porém externos ao gênero da ficção científica. A animalidade, presente na caracterização dos personagens, não se engendra como uma versão do anti-humano: há a possibilidade de lidar diplomaticamente com o “outro”, por mais difícil e inconveniente que ele seja. Junto disso, a articulação simbólica do terreno onde essa dificuldade se dá, sugere uma resignificação deste “outro”, pois as questões mais difíceis de transpor encontram-se no terreno da cultura, e não da natureza (monstruosa) do “outro”. Essas diferenças são postas e construídas visualmente, mas é no terreno do que é elaborado como sendo o “atraso” cultural e moral dos *aliens* “eles” no qual repousam, em geral, as dificuldades de se compatibilizarem à Federação; dificuldades que não são impossibilidades, não são intransigentes.

Entretanto, na medida em que se constrói simbolicamente a diferença como hierarquia, a construção de uma alteridade a partir de noções de civilização transforma o que poderia ser alteridade autêntica em uma falsa “alteridade”. Todo aquele que poderia ser percebido, ou mesmo concebido, como um outro em relação à civilização, originário de um mundo paralelo, não hierárquico nem inferior ao civilizado, torna-se um “outro”, este entre aspas: uma projeção invertida dos valores que o “civilizado” vê em si. No caso da concepção de “outros” ficcionais, portanto, sua construção é sobretudo reveladora dos valores daqueles que projetaram esses valores sobre os “outros” ficcionais.

O verniz de nova era em Nova Geração parece se depositar sobre camadas mais antigas da cultura expansionista mundial, em que se faz uso de motivos com os quais o “outro” é imaginado de forma a fazer o grupo “nós” aparecer de forma positiva. Viu-se, com Said, que as figuras de linguagem associadas ao que foi concebido como “oriente” são sempre simétricas, mas diametralmente inferiores, a um equivalente “ocidental”. *Code of Honor* é o exemplo mais escrachado da presença do orientalismo no discurso da série sobre o “outro”,

⁸⁷⁷ Cf. Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros. op. cit.* pp. 257-266.

mas há outros exemplos ao longo da temporada. Seu orientalismo aparece não só sugerido na forma como esses personagens são vestidos, mas em “traços” de cultura e caráter: seus rituais “tribais”, seu machismo, seu sensualismo (em especial na maneira como a figura viril de Lutan captura e é desejada por Yar), sua “exótica” poligamia, seu “ultrapassado” código de honra, sua implacável e “desonesta” sede de poder, seu caráter “traíçoeiro”. Há, em Nova Geração, um discurso de “entendimento” do “outro”, que acompanha toda essa forma de construí-lo. Um discurso pelo qual se diz “nós entendemos vocês porque são como nós já fomos no passado”. Portanto, um discurso que estabelece uma hierarquia que reduz o “outro” a uma versão do “nós”, mas uma versão ultrapassada.

Nesse triunfalismo da primeira temporada de Nova Geração há um jogo de aproximação e afastamento com o “outro” imaginado, cujo principal articulador é uma noção de evolucionismo cultural. Essa noção parece substituir a simplificação moral extrema que Sontag descreve para o cinema de ficção científica no período auge da Guerra Fria por uma série de tensões, graduações e ambiguidades do discurso condescendentemente sobre um “outro” compreendido como uma versão do grupo “nós” no passado, como um “outro” que ainda pode aprender e evoluir. A série não posiciona simbolicamente a cultura estadunidense de então como a mais evoluída, mas a desloca para um futuro otimista onde todos os atritos contemporâneos estariam resolvidos. Desta forma, ao mesmo tempo em que encontra elementos no então contexto político dos EUA e do mundo para basear seu otimismo, a série não se põe inteiramente em concordância com esse contexto. Contudo ela também evita um embate crítico direto com as características que remetem ao presente da sociedade estadunidense qualificando-as como “bobagens” ultrapassadas pela “evolução” de sua sociedade. Assim, a ficção parece olhar para o seu contexto político presente também com certa condescendência, evitando a crítica aberta pela projeção de características como avareza, exploração e especulação em um “outro”, seja esse “outro” um *alien* ferengui, seja em um ser humano do século XX recuperado de seu sono criogênico, como em *Neutral Zone*. A construção de características “ultrapassadas” que se projetam nesse “outro” formam o rol de problemas dos quais os elaboradores desse “outro” ficcional acreditam ou desejam ter se livrado: belicosidade, falta de democracia, ganância, exploração, todos projetados como sendo característica de um “outro” e não de sua própria sociedade.

A inversão da antiga imagem da ameaça interna à civilização para uma ameaça externa é típica da cultura política, e explícita em discursos como a retórica presidencial de Guerra Fria. A ameaça viria de um inimigo que já não mais representa as camadas baixas internas da

população, como a elaborada na França do período revolucionário, mas se origina em uma elite irracional que dominaria a população de algum país intimidante. Assim como na imagem da população inculta com acesso às armas da civilização, essa elite sedenta de poder teria acesso aos bens materiais da civilização, inclusive aos seus meios bélicos, mas seria irracional e alheia ao “desenvolvimento moral” que a ideia de civilização implicaria. Esse tipo de visão de uma falsa civilização perigosa por não ter um desenvolvimento moral compatível com seu acesso a armamentos é bastante evidente no caso dos ferenguis que aparecem no episódio *The Last Outpost*. As culturas dos planetas visitados normalmente não são “avançadas” em termos bélicos, mas ocorre de seus chefes terem sofisticação sem escrúpulos morais (como na figura retórica do “selvagem moderno” discutida no subitem IV.2), como em *Code of Honor* ou o administrador da base espacial no primeiro episódio, *Encounter at Farpoint*.

Diferente do que ocorre em outros discursos políticos e ficcionais de Guerra Fria, os intentos desses maus governantes se voltam à exploração interna de uma população, não constituindo uma ameaça à ordem da Federação em Nova Geração, mas em um motivo para a sua missão de ajuda. A ideia dessa falsa civilização acompanha-se do perigo que o contato com esse “outro” representa, pois ao envolver-se em assuntos do grupo “eles”, o grupo “nós” pode se ver usado de modo espúrio nos assuntos de sua política interna, envolvendo a triangulação entre os grupos “nós”, “eles” e os grupos vitimados por estes últimos. A ameaça é moral – não bélica nem desestabilizadora da paz – atingindo o valor do excepcionalismo estadunidense. Esse perigo se converte em oportunidade de ajudar em que o “outro” se transforma em uma espécie de quebra-cabeça que precisa ser resolvido para que a missão de ajuda possa prosseguir.

A transigência sob o signo do evolucionismo social infantiliza (sempre) o “outro”. O episódio que mais se aproxima dessa infantilização do “outro” em Nova Geração é *Justice*, em que os *aliens* são cuidados por uma entidade. Viu-se que esse *alien* não é um “outro” mas uma versão “menos evoluída” do grupo “nós”. Em outros episódios os *aliens* “menos evoluídos” são tratados com condescendência, não sendo necessariamente tutelados (mas podendo ser ajudados). Em *Justice*, a tutela dessa população identificada como um “outro, porém nós” assemelha-se à visão classista evidenciada por Starobinski na cultura francesa do final do século XVIII, em que se pensava que as classes rudes, não civilizadas, deveriam ser polidas e policiadas para realmente se integrarem à civilização. O motivo da tutela por um poder maior volta a se exprimir nesse episódio que pode tanto ser lido como um conto sobre o “outro” menos capacitado, como um conto sobre o passado do grupo “nós”, bem

como seu presente diegético, já que na ordem da Federação a população civil é tutelada pela corporação militar.

Sob o intermédio de um evolucionismo cultural etnocêntrico, tende a se desestruturar a possibilidade de uma distinção rígida e intransigente entre um “nós” e um “outro”, ao mesmo tempo em que se reconstitui uma diferenciação hierárquica em outros termos. Códigos ficcionais anteriores, antes isentos de ambiguidades, são permeados de possibilidades tornando-se ambíguos. Um exemplo é a caracterização do *alien* através de sua animalização: esta, que na ficção científica anterior funcionava para criar uma completa intransigência com o “humano”, em Nova Geração pode funcionar, em termos valorativos, em sentidos opostos gerando graduações possíveis entre “não humano” e “humano”. No caso dos *selay* e *anticanos* do episódio *Lonely among Us*, por exemplo, a animalização trabalha contra os *aliens*, apesar de relativizar o código do monstro de ficção científica. Mas, no caso de um episódio como *Encounter at Farpoint*, a animalização transforma o *alien* “isso” em um pobre animal em perigo que precisa ser salvo. Diferentemente dos códigos anteriores, a animalização, mesmo quando caracteriza o “outro” negativamente, quase nunca é intransponível. O fato de ele se revelar intransponível em dois episódios como *Conspiracy* e *The Skin of Evil*, pode tanto ser interpretado como uma remanescência do discurso de Guerra Fria, como pode sugerir um aprofundamento da ambiguidade desse novo sistema relacional, fazendo com que nenhuma possibilidade aberta seja totalmente certa, já que todas são percorridas.

O fenômeno que aqui se buscou descrever, da multiplicação e gradação das diferenças tem similaridades com o da reformulação pela qual, segundo Edward Said, passou o orientalismo no período moderno. Nesse período teria havido uma multiplicação e gradação das diferenças devido à introdução de alguns elementos de secularização próprios às correntes do pensamento que a partir do século XVIII tiveram o efeito de liberar a noção de “oriente” da visão estreitamente religiosa mediante a qual aqueles povos haviam sido examinados (e julgados) até então pelo “ocidente” cristão. Nesse momento, a diferenciação primordial entre pagãos e cristãos passa a ser entrecortada por novas categorias, como raça, cor, origem, temperamento, caráter e tipos, surtindo o efeito de soterrar as distinções entre cristãos e o resto, ao mesmo passo em que essas diferenças eram reconstituídas a partir dessas novas categorias por meio de simetrias negativadas e de uma hierarquia subjacente entre “ocidente” e “oriente”.

Em Nova Geração, entretanto, a mudança não se deu pela introdução de elementos seculares, mas pelo enfraquecimento da antiga cisão do mundo (e da galáxia) em dois,

típica de Guerra Fria. Isso pode ser constatado em uma comparação com a primeira série *Jornada nas Estrelas*.

Em ambos os seriados se desenha uma frequente triangulação entre o grupo “nós” (Federação) e dois grupos “outros” (sejam estes *aliens* “eles”, “isso” ou meramente mencionados nas falas dos personagens). Mas, no primeiro seriado *Jornada nas Estrelas*, um desses grupos “outros”, klingon ou romulano, é belicamente capacitado a estremecer a ordem livremundista da Federação e está sempre presente como uma ameaça de inversão da sua utopia em uma distopia. Não há desvendamento do “outro”. As intenções desse “outro”, klingons ou romulanos, são sempre muito claras e o terceiro grupo, em geral um “outro belicamente atrasado”, reduz-se a estar em uma posição tática que deve ser conquistada para um lado ou cairá sob o domínio do outro.

Já no mundo pós-apocalíptico e pós-guerra de Nova Geração, o “outro” deve ser perscrutado em seu desenvolvimento moral e suas intenções. Os grupos “eles” em Nova Geração, em geral todos menos “avançados” tecnologicamente, já não têm de ser ganhos para o lado do grupo “nós”. Multiplicando em tipos, em todo um leque de possibilidades aberto pela série, podem ser aliados desejáveis ou indesejáveis, podem ser entendidos como temporariamente “menos avançados” e, portanto, é preciso paciência com eles, e mesmo os *aliens* “isso” não são necessariamente monstros. A visão desses outros pode ser condescendente e triunfalista, mas é diversa da visão sobre o outro na ficção científica precedente. É uma forma de ver o outro que abre mais possibilidades e mais ambivalências onde antes havia somente certezas.

V.3 Intervir ou não intervir, eis a questão

No primeiro seriado *Jornada nas Estrelas* a intervenção não é ambígua nem tampouco questionada. A primeira diretiva surge tardiamente e parece funcionar apenas para questionar as ações de representantes do grupo “nós” quando elas influenciam em favor do grupo “eles” ideologicamente “outro”, sejam esses representantes do lado klingon-romulano da divisão da galáxia ou outros grupos que portem os signos metafóricos do comunismo. Caso contrário, a intervenção – mais regra do que exceção – se fazia sem qualquer hesitação, nem tampouco qualquer questionamento moral ou de princípios, desde que ocorresse do lado “correto” da divisão ideológica da galáxia entre o grupo “nós” e o grupo “eles belicamente competentes”. Assim, a intervenção só é vista e identificada como

tal no seriado quando se trata da intervenção de um “outro” belicamente competente ou quando é a intervenção no lado errado da divisão entre o “mundo livre” e o “mundo não livre”. A primeira série tende a relacionar a primeira diretiva ao julgamento de que há intervenção da parte do “outro” ou que beneficie o “outro belicamente competente” e que, em consequência, afasta a sociedade do “bom” caminho.

Esses dois lados da divisão do mundo, ou da galáxia, e dos valores, estão sempre muito claros na primeira série *Jornada nas Estrelas*, sendo que o único enigma a ser respondido é o de descobrir onde está o elemento – seja ele um klingon, romulanos ou um programa de computador – a ser neutralizado para que a sociedade de um planeta qualquer retorne ao bom caminho. A interferência que é reconhecida como tal no primeiro seriado, e que traz à tona a necessidade da primeira diretiva para combatê-la, é sempre uma ação contrária aos valores identificados com o grupo “nós”, enquanto a interferência a favor destes valores não é reconhecida como tal.

Em *Nova Geração* a questão da primeira diretiva está presente com muito mais frequência e de forma diferente. Ela se torna complexa devido ao relacionamento ambíguo entre a primeira diretiva (que proíbe interferências) e a questão da ajuda (que também é um tipo de interferência a qual sempre se reconhece, apesar de hesitantemente, como tal). A *Enterprise* de *Nova Geração* se envolve em questões que nunca estão desde o início claras e que, portanto, demandam decifração e a primeira diretiva passa a funcionar no sentido de prolongar a hesitação e postergar ações até que o enigma seja resolvido. Se na primeira série a intervenção no “outro” é necessária, devido a divisão entre “mundo livre” e “mundo não livre” em que cada posto perdido para o primeiro significava um ganho para o segundo, em *Nova Geração* o “outro” é muitas vezes um grupo com o qual o grupo “nós” preferiria não se envolver, sendo obrigado a isso para ajudar um terceiro grupo vitimado. A interferência com relação a este terceiro grupo (vitimado) é geralmente entendida não como interferência, mas como ajuda; ao passo que a interferência com respeito ao segundo grupo é vista como interferência e questionada a partir da primeira diretiva. Como a ajuda ao grupo vitimado implica em interferência com respeito ao segundo, a questão da interferência versus ajuda compõe uma tensão sempre presente na série formando a ambiguidade central da sua fantasia metafórica de uma política internacional para uma nova ordem mundial. A questão da interferência toma contornos de periculosidade quando alia a questão da “inferioridade moral do outro” à tecnologia (bélica), enquanto sinônimo de poder. Tem-se aí uma razão pela qual o grupo “nós” deve decifrar as intenções do “outro”, para que não se envolva de modo espúrio, que normalmente envolvem a vitimização de um

terceiro grupo, nos assuntos de sua política interna. É preciso salientar que a ajuda oferecida é típica da manutenção da hierarquia própria à caridade, já que ela jamais será do tipo capaz de elevar o nível científico, tecnológico ou militar deste “outro” e torna-lo um igual frente ao grupo “nós”. A primeira diretiva, da forma como ela funciona em Nova Geração, garante a impossibilidade desta alternativa.

A questão da ajuda em Nova Geração é um dos eixos de uma triangulação entre grupos: (a) moralmente superior capacitado para tomar ações, (b) moralmente inferior e (c) vítima (incapacitada). Normalmente, mas nem sempre, a Federação está na posição (a) e como único grupo belicamente avançado. Trata-se de uma relação triádica diferente da que se expressa na primeira série, em que dois grupos belicamente avançados (ambos capacitados para tomar ações), dos quais (a) um é a Federação “mundolivrista”, (b) o outro normalmente impérios “totalitários” e ambos competem para absorver (c) o grupo “eles menos avançados”.

Em Nova Geração, a vítima, quando não está despida da capacidade de ação, ou nem ao menos se encontra incluída na ação, está sem capacidade de comunicação e pode ser mal compreendida. O que aparentava ser um inimigo é apenas um ser ou grupo necessitado de auxílio que pode estar sendo explorado inclusive sem ter o entendimento de sua situação. O grupo “nós” não está sempre na posição (a) da tríade; em um dos episódios (*the Last Outpost*) disputou a posição de vítima que merece ajuda com os ferengui, moralmente inferiores, tendo como juiz um guardião moral e culturalmente superior, mas é fato que o grupo “nós” encontra-se sempre em uma posição relativa “moralmente superior” (nesse episódio, eles são a vítima “moralmente superior”).

Os grupos “eles belicamente competentes” no primeiro seriado buscavam o domínio da galáxia. Porém, em Nova Geração “eles” somente são mais competentes que o grupo vitimado, o qual buscam dominar para garantir, agora, não o domínio da galáxia, mas o poder interno em seus planetas. Diferente dos grupos “eles menos avançados” da primeira série, os grupos “eles” de Nova Geração têm uma política interna e uma cultura relativamente mais elaborada, não sendo prendas passivas de um jogo político mais amplo entre a Federação e os “outros belicamente competentes”. Assim, enquanto a missão da Enterprise do capitão Kirk consiste em consertar o errado nos grupos “eles menos avançados”, colocando as sociedades dos planetas no rumo certo da divisão da galáxia entre o “mundo livre” e o “mundo totalitário”, os grupos “eles” em Nova Geração (assim como também ocorre no caso de *aliens* “isso”) aparecem como um quebra-cabeça para ser resolvido para que se possa fazer ou desfazer alianças, não para conseguir mais um ponto

estratégico no domínio da galáxia, mas para poder realizar sua missão de ajuda a um terceiro, muitas vezes oprimido por um grupo “eles”, ou ao próprio grupo “eles” que se revela na posição de vítima. Esse esquema de ajuda se repete quando o próprio grupo “eles” não é capaz de lidar com desafios de seu próprio ambiente, devendo ser ajudado pela Enterprise. Além desses, outro esquema de vitimização e resgate penetra a própria constituição do grupo “nós”, em que alguns membros intragrupo são antigos personagens extragrupo resgatados do inferno social, sugerindo que há um caos galáctico quando uma organização como a Federação não se faz presente.

Sob a tensão produzida pela incompatibilidade de valores articulados pela questão interferência versus ajuda, e sob a impossibilidade de resolver a ambiguidade entre esses valores e formular um padrão de interpretação e ação, a questão permanece sempre agonística; sua solução temporária, sempre recolocada em questão, formando o que Sorlin chama de pontos de fixação. Estes revelam inquietudes aparentemente secundárias, mas cuja reaparição é sistemática, apontando para sua importância.

As vítimas ficcionais de Nova Geração são populações constantemente mencionadas, mas que não aparecem nas imagens, ou aparecem em forma de um alien “isso”, ou revelam-se necessitadas de ajuda sob a aparência autossuficiente de um grupo “eles” e, a despeito disso, são o motivador central de sua tensão valorativa. De acordo com Sorlin, ao revelar o sistema de estruturação social da percepção, o cinema revela zonas cuja parca precisão e densidade tornam-se evidentes por oposição à clareza da formulação de outros aspectos, revelando as zonas do visível e as zonas de penumbra correspondentes às lacunas onde o visível se borra, revelando o que não é reconhecido mas que volta obsessivamente, parecendo exercer uma espécie de força de fixação, o que, no caso de Nova Geração, revela uma tensão valorativa central em sua fantasia de nova ordem.

V.4 O “outro” que deve receber ajuda

No triângulo foucaultiano formado entre poder, direito e verdade⁸⁷⁸, esta dissertação defende que discursos ficcionais podem ter sua parte na determinação de verdades no nível axiológico. A série Nova Geração pode ser vista como um entre muitos dos discursos que contribuíram para redefinir a verdade nas relações internacionais da nova ordem, apontando

⁸⁷⁸ Cf. Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 28.

o caminho da missão humanitária nas relações exteriores dos EUA anos antes desse tipo de discurso chegar a se tornar oficial. No campo semântico de Nova Geração são os militares que levam ajuda (em remédios, por exemplo, ao estilo da Cruz Vermelha) a populações em risco e fazem a diplomacia e a paz. Na série, a articulação entre a noção de humanitarismo e hesitações entre interferir ou não interferir prenunciam a entrada da questão da “ajuda humanitária” no campo da política externa estadunidense. A série idealiza um Estado militarizado que engloba as demais esferas da vida funcionando como tutor das populações civis não só internas como externas.

V.4.a Resgatados

Natasha Yar e Wolf são personagens que têm como característica ser uma espécie de “outro” absorvido, aculturado pelo grupo “nós”. Entre suas características mais interessantes estão duas muito relevantes à problemática aqui levantada. A primeira é que ambos são personagens resgatados pela Federação da miséria e de infernos sociais. O nome Natasha, de origem russa, é sugestivo de quem é esse “outro” que entrará no barco dos resgatados pela USS Enterprise. Assim como Tasha, Worf carrega signos que o articulam com símbolos da imaginação estadunidense sobre a “sovieticidade”: órfão de um império outrora grande, mas que agora se encontra em decadência e tem dificuldades em se adaptar à nova ordem. A assimilação que ocorre com o personagem resgatado não é uma assimilação ao estilo “*melting pot*”, o caldeirão de misturas onde as diferenças deixariam de existir: é relativamente pluralista, uma assimilação onde o assimilado tem o direito de honrar as tradições de sua cultura, mas desde que acima dessas diferenças esteja seu pertencimento ao intragrupo. A coletividade imaginada em Nova Geração é uma coletividade que agrega alteridades, mas ela as agrega domesticadas sob suas próprias regras.

V.4.b Aliens “isso”: o desmonte do monstro

Diferentemente do *alien* “isso” monstruoso da ficção científica de Guerra Fria, o monstro sedento de sangue e destruição é, em Nova Geração, minoria, podendo mesmo ser considerado atípico. Na maioria dos outros episódios em que um *alien* “isso” se fez presente, formularam-no de maneira muito diversa do monstro típico de Guerra Fria, já que esse *alien* “isso” ao invés de ser um monstro – um inimigo da humanidade – passa a ser

visto como um ser vivo que sente e pensa, e que necessita da ajuda da Enterprise. Esse *alien* “isso” vitimado revelou-se um pivô fundamental da articulação entre o que este trabalho defende como sendo uma nova discursividade sobre o “outro” e uma nova discursividade sobre o papel dos EUA na política internacional de uma nova ordem, aqui denominado *militarismo benfazejo*.

Como visto com Sontag, o típico do cinema da Guerra Fria é que as entidades “eles” são um “isso”: são despersonalizadas e desumanizadas. Segundo a autora, nesse sentido havia pouca diferença entre as entidades na medida em que ambas surgiam para absorver ou aniquilar os humanos. Despersonalizados, os *aliens* despersonalizavam, invadiam mentes, produziam cópias sem força de vontade própria e sem individualidade. Suas formas, fossem mecanicizadas, fossem em sua forma “isso” monstruosa (entre as quais a forma disforme da bolha), significavam a mesma coisa: a ameaça da desindividuação. Esse pertencimento a uma coletividade sem formas individuais, onde a vontade de cada um se apaga, é a forma como a ficção científica projetou o medo sempre presente na cultura estadunidense da Guerra Fria de uma ameaça de fora; a forma como essa cultura elaborava, em outras palavras, a ameaça comunista ao seu modo de vida.

Se o monstro, como comenta Nazário, se define pelo nêmesis que é e pela consequente relação especular da necessidade de seu extermínio por parte dos seres humanos⁸⁷⁹, o *alien* “isso” construído nesse seriado no final da década de 1980 tem características mais “humanizadas” (ou uma maior transigência com o grupo “nós”), mas nem por isso alheias a preconceitos. Como salientou o autor,

a ficção científica comprometida pelo anticomunismo na Guerra Fria baseava-se no “outrismo”, isto é, no horror ao Outro – fonte de toda discriminação. Refletindo a teoria do equilíbrio do terror entre as duas superpotências, o cinema americano criou “a imagem do inimigo” como alienígena invasor, totalitário, repulsivo e cruel, ameaçando extinguir a humanidade até que esta, representada pelo casal *w.a.s.p.*, terminava por exterminá-lo. Após o fracasso da intervenção americana no Vietnã, Spielberg trouxe uma nova mensagem de tolerância em relação ao Outro, promovendo a distensão, o amor ao diferente e a simpatia pelas minorias sociais – ideário consolidado com a queda dos regimes comunistas na Europa Oriental e a *perestroika* de Mikhail Gorbatchov, que levou à dissolução da URSS e ao fim da mútua inimizade entre as forças da Otan e do Pacto de Varsóvia. Mas a ficção científica tradicional, complexada por esse súbito “humanismo”, permaneceu “outrista” em sua essência⁸⁸⁰.

A percepção da ameaça que significava a própria Guerra Fria acabou se traduzindo, entre as décadas de 1970 e 1980, em um temor pela continuação da vida no planeta. Nessas décadas não se tratava mais apenas do tipo de sociedade almejada (questão que teve maior

⁸⁷⁹ Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. op. cit. p. 11.

⁸⁸⁰ Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. op. cit. p. 259.

ênfase nas décadas anteriores), da luta pelo “mundo livre”. A ideia de que bastava uma faísca para alastrar-se o incêndio aniquilador da guerra nuclear tomou grande precedência juntando-se à percepção ecológica de que a humanidade estaria criando as condições para a destruição de toda a vida no planeta. Como comenta, Luiz Nazário,

Pouco a pouco, com a percepção de que a Terra foi inteiramente devassada e reduzida a um pobre *habitat* poluído, uma nova vertente da ficção científica passou a depositar esperança ecológica nos extraterrestres. Spielberg detectou a mensagem no ar: com E.T., os extraterrestres foram dissociados do Mal e associados à salvação do homem. (...) O medo paranoico do estranho foi substituído por um democrático amor ao estranho, numa ampla preferência pelos “diferentes”⁸⁸¹.

Essa nova tendência coloca o “outro” como moralmente mais avançado, mais sábio que o grupo “nós” que faz guerras e destrói seu ambiente. Pode-se perceber a influência dessa linhagem “ecológica”⁸⁸² na formulação do *alien* “isso” em Nova Geração, em especial em *Encounter at Farpoint*, o episódio piloto, com a aproximação do *alien* “isso” a uma forma de vida que deve ser resgatada, trazendo à lembrança uma relação simbólica muito corrente àquela época: a relação entre o navio do Green Peace e a baleia resgatada das garras do navio baleeiro.

Entretanto, o *alien* “isso” de Nova Geração comporta uma diferença fundamental para o discurso de guerra e paz. Se o E.T. de Spielberg é um *alien* bonzinho que deve ser ajudado, ele não é vítima de um *governo externo* com o qual os representantes do “nosso” governo intervêm contra um grupo “outro” em favor do grupo que este último vitimiza. Diferentemente de E.T., mais aproximável ao “outro” imigrante nos EUA, os *aliens* “isso” vitimados de Nova Geração estão diretamente ligados à intervenção de um governo (Federação) em outro governo (do Planeta), configurando o *militarismo benfazejo* que é tema deste trabalho.

De particular relevância é que uma peripécia é realizada sobre o motivo comum do monstro, invertendo-o. Deixando de ser o monstro de sempre, o *alien* “isso” é agora a mais inocente vítima de um planeta governado por um líder inescrupuloso. Surgindo logo no primeiro capítulo de Nova Geração, o *alien* “isso” inicialmente remete diretamente ao monstro sedento de sangue ao atacar o planeta. Mas então, sofre uma transformação de

⁸⁸¹ Nazário, Luiz. *Da Natureza dos Monstros. op. cit.* p. 251.

⁸⁸² Aqui, quer-se simplesmente chamar a atenção para o fato de que ecologia existe como um ramo das ciências biológicas, não implicando necessariamente no moralismo dessa linha político-ecológica. Esta se baseia mais em elementos morais que muitas vezes implicam na divisão do mundo em dois, tendo de um lado os seres vivos inocentes e de outro um grupo “nós” formado pelos seres humanos ligados ao Mal, como apontou Nazário na citação anterior. É dessa segunda linha que aqui se fala.

coisa ameaçadora (nave inimiga) a animal misterioso (forma de vida espacial parecida com uma água-viva). Daí, passa por antropomorfização ao ser pareado às imagens de um casal apaixonado, quando se entende que seu companheiro foi vitimado pelo governo do planeta. Finalmente, há o resgate da vítima que parte com seu companheiro. O casal toca seus tentáculos como a dar as mãos em um gesto afetivo, afastando-se do planeta e irradiando o que Troi capta como felicidade e gratidão para com seus salvadores, a tripulação da Enterprise.

Em termos gerais, há uma triangulação Federação-“eles”-vítima na série. Esta ocorre de modo que o primeiro grupo estabelece com o segundo uma relação societária, baseada em interesses racionalmente motivados, e com o terceiro uma relação comunitária, apoiada em fundamentos afetivos, estabelecendo com este um sentimento de pertencimento ao mesmo grupo. Algumas vezes, trata-se de uma população vitimizada que não aparece, mas é apenas mencionada pelos personagens como motivadores da ação. Outras vezes, quando se trata de um *alien* “isso”, a aproximação de tipo afetivo se baseia na noção de ser senciente desenvolvida na discursividade sobre o “outro”.

A ideia de ser senciente (*sentient being*) aproxima o *alien* “isso” do grupo “nós”. O uso desse termo e as significações a ele articuladas formam um complexo bastante interessante, na medida em que produz uma aproximação em termos de características mais abstratas e conceituais entre o grupo “nós” e o *alien* “isso”, justamente o *alien* que em os termos de suas características físicas seria o mais diferente e distante do grupo “nós”. O entendimento desse “outro” como senciente carrega consigo, no seriado, uma série de sentidos, pois retira o *alien* “isso” do seu papel coisificado de monstro quase indestrutível, inatingível pela dor e sem sentimentos, dotando-o de sensações, vulnerabilidades, sentimentos e pensamentos, características com as quais o grupo “nós” sempre se mostra muito identificado. O *alien* “isso” passa, dessa forma, a ser o “outro” com o qual o grupo “nós” mais se identifica e com o qual é mais solidário, a despeito de sua grande distância física, e em geral de sua grande incomunicabilidade (o comum é esse *alien* não falar ou a comunicação demorar). Quando sua aparente monstruosidade se revela mera aparência irreal, o *alien* “isso” em geral apresenta características positivamente valoradas sem ter presentes as características negativamente valoradas normalmente projetadas nos *aliens* “eles”.

V.5 Fronteiras: uma cartografia simbólica e política

Elaborações simbólicas da identidade nacional estadunidense envolvem elementos narrativos de temporalidade longa. Pierre Sorlin sugeria que motivos aparentemente imutáveis escondem uma temporalidade bastante lenta, mas não estática. Em termos de sua especificidade histórica, a estruturação formal desse motivo, que potencialmente poderia ter uma enorme quantidade de versões e desdobramentos, tende a ter formas mais específicas e datadas em cada época.

O motivo da fronteira data do fim do século XIX e são exemplos tanto a mithistória de fronteira do historiador Turner quanto os shows populares da época, tais como os de Bill Cody em seu papel de “Buffalo Bill” e o Oeste Selvagem. A ele remontam a literatura *western* e de ficção científica da época das *dime novels* e filmes de faroeste. Desse motivo se formula a narrativa histórica dos EUA com base em uma seleção de valores específicos na caracterização de um “herói” que com seu “espírito pioneiro” e sua “coragem” vence os obstáculos que caracterizam a fronteira. Esse herói é subentendido, em termos valorativos, como a caracterização do próprio povo americano. Por meio desse motivo é idealizado um passado comum (a toda uma nação) através do qual teriam sido construídos valores ligados ao modo de vida estadunidense tal como imaginados: seu pioneirismo, sua capacidade de enfrentar desafios, sua individualidade, sua liberdade e democracia imaginadas.

O modo ficcional mais típico da divisão do mundo em dois na cultura estadunidense é o próprio *western*, nascido da literatura popular com os *dime novels*, de onde também surgiu a típica narrativa estadunidense de ficção científica, aparentada à narrativa *western*. O mundo de fronteira da ficção *western* é dividido em dois grupos sociais, o extragrupo (o grupo “eles”) e o intragrupo (grupo “nós”). Seu herói é portador dos valores do intragrupo e adquire habilidades do extragrupo, mais adequadas a lidar com os desafios do ambiente de fronteira, capacitando-se a resgatar o intragrupo e ajudar na assimilação do extragrupo.

Na década de 1960, para promover sua ideia junto aos produtores de TV, Gene Roddenberry propagandeava a visão de que esta seria a história de um *western* no espaço⁸⁸³. Mas a fronteira aberta da primeira série Jornada nas Estrelas durou pouco tempo. A série apoiava-se, inicialmente, em um otimismo restrito ao otimismo espacial kennedyano em que a nação lançava seus esforços em direção à nova fronteira espacial com otimismo de pioneiro de fronteira. Esse otimismo não dura muito na série. O surgimento

⁸⁸³ Roddenberry.com. Star Trek. In: Roddenberry.com. [texto digital sem data ou paginação].

dos klingons foi o sinal de que a fronteira espacial aberta ao pioneirismo estadunidense havia se transformado em uma barreira cerrada entre o “mundo livre” e o “mundo klingonista”. Dada a presença constante de um perigo estável, a ordem da Federação no primeiro seriado *Jornada nas Estrelas* é uma ordem sempre tensa, visto que esta *pax estelar* está sob a indelével ameaça de se transformar em uma guerra aberta por toda a galáxia. A fronteira da série não é uma fronteira aberta à livre exploração, mas uma fronteira ao sabor de Cortina de Ferro. Ela se assemelha a uma cerca muito vigiada separando dois rincões de mundo galáctico, onde cada estaca é um planeta que funciona como uma posição estratégica a ser tomada ou perdida. Por isso, a série se tingue de uma mentalidade “ou eles ou nós” muito característica em sua relação com os planetas visitados. Estes últimos, grupos “eles menos avançados”, encontram-se em meio às disputas desse mundo dividido por uma fronteira que se desenha entre o mundo do grupo “nós” e o mundo dominado pelos grupos “eles belicamente competentes”.

Já em *Nova Geração* a fronteira está aberta e não há inimigos que realmente possam fazer frente à Federação ou ameaçar a ordem da microssociedade interna à *Enterprise*. Na cartografia discursiva projetada pela Guerra Fria, o motivo da fronteira estadunidense se colocava entre o “mundo livre” e o “mundo comunista”. O fim esperado da Guerra Fria é também a ameaça a uma estrutura simbólica mais datada que definia a posição dos EUA no cenário internacional. Ela aponta para o fim de uma situação simbolicamente bem definida e para o surgimento de uma situação nova ambígua, dado que a nova ordem mundial é uma situação ainda, no final dos anos 1980, por definir. A emergência dessa nova situação simbólica ambígua consiste na condição de possibilidade para um novo tipo de discurso sobre a política externa e sobre o significado de uma nova ordem mundial. Não é de surpreender que esse novo nicho simbólico vazio venha a ser habitado pela fantasia, no sentido em que projeções de uma situação internacional nova (porém ainda inexistente, indeterminada e cujos sinais são incipientes) vão sendo apresentadas como possíveis substitutas daquela situação simbólica existente (mas em vias de desaparecer) em um seriado de ficção científica.

Já a fronteira de *Nova Geração* passa a ser, novamente, uma fronteira aberta ao pioneirismo, como a fronteira *western*. Entretanto, diferente da fronteira tradicional do *western*, o “outro” precisa da ajuda do grupo “nós”, pois não tem competência em seu próprio ambiente. O tema da fronteira *western* era de uma fronteira aberta ao herói caubói, uma fronteira a ser *empurrada* cada vez mais para oeste, tendo apenas a resistência dos grupos que não faziam parte daquela ordem, seja indígenas ou bandidos. O grupo “nós”,

apesar de ser apresentado pelo *western* típico como não sendo competente para lidar com os desafios naturais daquele novo ambiente de fronteira, era apresentado como o grupo mais competente em sua solidariedade e ação conjunta, bem como no nível moral. Em compensação, o grupo “eles” tinha, no *western* típico, a vantagem de ter competência com relação ao ambiente natural que habitava. Tais características aproximavam o grupo “nós” de uma noção de civilização e o grupo “eles” da noção de natureza.

Em Nova Geração essa relação de competências se desloca em favor do grupo “nós”, cuja competência se amplia em relação aos grupos “eles”. Personagens assimilados ao intragrupo são personagens extragrupo resgatados de uma situação de impotência e o herói dessa narrativa de assimilação é o próprio intragrupo, que os resgata da barbárie, da miséria e da guerra. No *western* típico, o herói é o transferidor de habilidades aprendidas do extragrupo para o intragrupo e de valores do intragrupo para o extragrupo. É de fundamental importância que, em Nova Geração, o intragrupo não tenha nada a dever em termos de habilidades, cultura e valores ao extragrupo, estando desde sempre plenamente capacitado a lidar com os desafios do ambiente alienígena e a resgatar extragrupos como as populações e *aliens* “isso” vitimados por problemas que ocorrem em seu próprio ambiente. A capacidade para lidar com problemas de seu próprio ambiente, que está presente nos extragrupos do *western*, está ausente em Nova Geração e essa ausência é fundamental e definidora de sua narrativa de ajuda humanitária, pois define um extragrupo no terreno da total carência e da necessidade de ajuda.

Essa incompetência dos grupos “eles” em lidar com desafios de seu próprio ambiente ocorre, por exemplo, em *When the Bough Breaks* no qual a população do planeta está se extinguindo e quem resolve o problema são os oficiais da Enterprise, em *Encounter at Farpoint* no qual “eles” aprisionam uma entidade e não são capazes de lidar com as consequências. Em *the Arsenal of Freedom* os oficiais chegam tarde demais em um planeta autodestruído por seus próprios armamentos e em *11001001* a população de um planeta precisa da ajuda da Enterprise para lidar com uma espécie de bug do milênio que ameaça exterminá-los. Algumas vezes, essa insuficiência da competência do “outro” é para lidar com uma situação que mudou, ou está em mudança, em seu ambiente físico ou em sua cultura: em *Angel One* o planeta matriarca não consegue lidar com uma nova situação política interna, em *Justice*, a população ingênua tutelada por uma entidade mais avançada que orbita o planeta não consegue flexibilizar as leis que lhes foram dotadas. Em *Heart of Glory* dissidentes do antigo Império Klingon, agora em paz com a Federação, não se adaptam à nova situação política. Em comparação com o *western* típico, o “outro” perdeu

muito de sua competência, mas, por outro lado, no argumento típico de Nova Geração, é essa insuficiência que acaba pedindo a interferência de ajuda da Enterprise e levando-a a ir “aonde ninguém jamais foi”, ou a expandir por meio da ajuda sua fronteira aberta.

Assim, a nova fronteira final não é nem a fronteira ao sabor de Cortina de Ferro da primeira série Jornada nas Estrelas, nem uma fronteira igual à do *western* típico, que deve ser empurrada pela conquista dos índios e dos fora-da-lei no oeste selvagem. É uma fronteira de trocas comerciais, de ajuda – atormentada pela crise valorativa entre interferência e não interferência – e de diplomacia e na qual a assimilação do outro é possível, mas nem sempre desejável. Assim se vê tanto no episódio *Encounter at Farpoint*, em que os oficiais desistem de uma associação com o planeta explorador de vítimas inocentes, quanto em *Lonely Among Us*, em que as duas raças briguentas, os reptilianos selay e os anticanos de aparência mamífera, “não parecem candidatos muito promissores” a se associar à Federação.

V.6 Um novo objeto político

Segundo Henri Lefebvre os mitos na fundação do espaço político e a localização das relações sociais no espaço se ligam concretamente às práticas políticas que fundam o espaço enquanto sistema de ordem em que o simbólico é necessário e com o qual a prática está em íntima conexão, ajudando a fundar

o espaço do poder. O espaço político não é estabelecido apenas por ações (com violência material gerando um lugar, uma ordem jurídica, uma legislação): a gênese de um espaço deste tipo pressupõe também uma prática, imagens, símbolos e a construção de edifícios, das cidades, e de relações sociais localizadas⁸⁸⁴.

O novo mundo globalizado, ou sua metáfora, a (nova) galáxia, que se desenha nos sistemas relacionais de Nova Geração tem marcas de um discurso globalista utópico que imagina um mundo cuja nova integração traz grandes promessas e também novos desafios. Em um momento em que as fronteiras da velha ordem se desfazem, o espírito da velha fronteira traz de volta um EUA mítico em seu espírito pioneiro empreendedor. Contudo, seu sistema relacional é transformado e historicamente datado, definindo a nova fronteira de expansão que se abre para a construção disso que se supunha ser, à época, uma nova era.

⁸⁸⁴Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. op. cit. pp. 244-245.

A pesquisa se ocupou do primeiro ano da série, mas seu objeto não foi especificamente a série em si, mas o discurso metafórico que ela portava referente à guerra e paz e ao papel dos EUA em uma nova ordem pós-Guerra Fria, um discurso que se liga ao momento histórico vivido por produtores e audiência. Como se tentou demonstrar ao longo de todo o trabalho, não é possível fazer uma generalização essencialista sobre todas as séries Jornada nas Estrelas, e isso também vale mais especificamente para Nova Geração, pois esses seriados são entrecortados por discursos que podem sofrer mudanças ao longo dos anos. Mudanças podem dar voltas ao redor do mesmo tema, criando uma situação em que tudo muda sem nada mudar; ou novas versões do mesmo, em termos da estruturação dos valores em jogo, ao passo que mudanças sutis podem ser muito relevantes a uma determinada problemática. Portanto, cada caso deve ser estudado em si e não se deve estabelecer uma generalização para toda a série. A série Nova Geração durou 7 anos e, nesse entretempo, Clinton alcançou a presidência e colocou sua promessa humanitária na política externa em ação. Muitos eventos ocorridos nesses anos foram positiva e negativamente sentidos nos EUA, e uma de suas consequências pode ter sido uma relativa frustração das crenças na promessa do militarismo benfazejo estadunidense, simultaneamente à institucionalização e rotinização dessa nova missão estadunidense no mundo.

A questão da ajuda contribuiu para a definição de uma nova missão para os EUA por meio da definição de um novo objeto de sua política internacional: o “outro” que necessita de ajuda e, junto a isso, o ideal de uma sociedade ordenada redefinindo a missão do empreendimento da ajuda a populações necessitadas como parte da nova missão de um Estado governamental por meio de suas corporações militares. A questão da necessidade da formulação de regras internacionais pertinentes aos direitos humanos nas relações entre as nações remete a, pelo menos, meio século de precipitação desse debate antes do da década de 1990, já que evoca o holocausto na Alemanha nazista e a questão de quando a interferência se faz necessária e legítima. Entretanto, o debate tornou-se premente somente a partir do fim da Guerra Fria. Desde então, a questão do que mesmo seus defensores preferiram chamar de interferência humanitária é assunto polêmico, mas intensamente debatido. De acordo com o ICISS (*International Commission on Intervention and State Sovereignty*), após as tragédias em Ruanda e nos Balcãs nos anos 1990, o assunto passou a

ser cada vez mais discutido nos órgãos internacionais⁸⁸⁵. Em resposta, o gabinete do secretário-geral produziu, em 1992, *An Agenda for Peace*, um documento que sugeria a mudança de princípios pelos quais a ONU passaria.

A pedra fundamental deste trabalho é e deve permanecer o Estado. Respeito pela sua soberania e integridade fundamental são cruciais para qualquer progresso internacional compartilhado. O tempo da soberania absoluta e exclusiva, no entanto, passou, a sua teoria nunca correspondeu à realidade. É tarefa dos líderes de Estados hoje entender isso e encontrar um equilíbrio entre as necessidades da boa governança interna e as exigências de um mundo cada vez mais interdependente⁸⁸⁶.

Nos EUA, segundo o especialista em retórica Jason Edwards, apesar da Guerra Fria se encerrar com o que era sentido como uma vitória norte-americana, o país não parecia estar preparado para a transição da Guerra Fria a uma nova era de relações exteriores. Para o autor, o colapso da União Soviética teria gerado uma ansiedade geral referente ao lugar dos EUA no mundo⁸⁸⁷. Este mal-estar geral passaria a se manifestar, segundo o autor, em questionamentos na imprensa sobre a perda da hegemonia estadunidense. Figuras políticas advogavam a mudança de seu papel nas relações internacionais, algumas defendendo mudanças rumo a um maior isolacionismo, diminuição das ações externas, retirada das tropas da Europa e da Coreia e suspensão de pagamentos ao FMI e ao Banco Mundial, argumentando que o governo deveria dar prioridade a assuntos internos e à recuperação econômica dos Estados Unidos⁸⁸⁸.

A ideia de uma hegemonia benevolente parece partir tanto de setores democratas quanto de republicanos. Mesmo os novos setores conservadores faziam questão de se diferenciar dos velhos conservadores e seu isolacionismo. Segundo o especialista em ética e teólogo Gary Dorrien, “os neoconservadores insistiam no uso do ‘neo’ porque o tradicional isolacionismo americano era alienígena para eles”⁸⁸⁹.

Alguns políticos conservadores que operavam na órbita de revistas e conferências neoconservadoras não queriam fazer parte da cruzada para uma nova *Pax Americana*. Peter L. Berger, um sociólogo proeminente, declarou: “É uma outra religião politizada. A noção de que os Estados Unidos tenham alguma obrigação de exportar a democracia no mundo é uma doutrina extremamente perigosa. A última coisa que nós precisamos, ou que o mundo precisa, é

⁸⁸⁵ International Commission on Intervention and State Sovereignty. *The Responsibility to Protect: Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty*. Ottawa: the International Development Research Centre, 2001, p. vii.

⁸⁸⁶ Secretary-General of the United Nations. *An Agenda for Peace: Preventive diplomacy, peacemaking and peace-keeping*. 17 de junho de 1992. Tópico 17. [Texto digital sem paginação].

⁸⁸⁷ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. op. cit. p. 27.

⁸⁸⁸ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. op. cit. p. 28.

⁸⁸⁹ Dorrien, Gary. *Imperial Designs: Neoconservatism and the New Pax Americana*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 21.

que os Estados Unidos se tornem a polícia do mundo”. Owen Harries, editor da [revista] *The National Interest* e ex-embaixador australiano junto à UNESCO, manteve a neoconservadora *National Interest* aberta a realistas conservadores como ele que, em suas próprias palavras, não acreditavam em visões. Mas o impulso visionário prevaleceu tão completamente entre neocons que veio a definir o novo neoconservadorismo⁸⁹⁰.

Segundo Gary Dorrien, neoconservadores já falavam na nova missão estadunidense de levar a democracia dos EUA ao mundo antes do fim da Guerra Fria. Ele cita o discurso de um desses neoconservadores, Joshua Muravchik, que teria dito em 1987:

O Ocidente sabe pouco sobre a guerra ideológica (...) mas o lugar para começar é com a afirmação de que a democracia é o nosso credo; que acreditamos que todos os seres humanos têm direito a suas bênçãos; e que estamos preparados para fazer o que pudermos para ajudar os outros a alcançar isso⁸⁹¹.

Já em 1991, em seu livro, *Exporting Democracy: Fulfilling America's Destiny* (Exportando a democracia: cumprindo o destino americano), assim Muravchik se colocou:

Para o nosso país, esta é uma oportunidade única. Nossa incapacidade de fazer todos os esforços possíveis para garantir [a nova ordem mundial] seria imperdoável. Se tivermos sucesso, vamos ter forjado uma *pax americana* que, diferente de qualquer outra paz anteriormente conseguida, seria uma paz de harmonia, não de conquista. Assim, o século XXI será o século da América, em virtude do triunfo da noção humanitária nascida no experimento americano⁸⁹².

Para Jason Edwards, a retórica de Clinton trazia uma novidade ao embate. Clinton definia o momento como o de um movimento em direção a uma interdependência global inevitável, descrevendo a globalização como “a realidade central de nosso tempo”⁸⁹³.

De acordo com Clinton, era nosso destino que o mundo se uniria. Nenhuma nação poderia virar as costas para esta era pois, como ele dizia, “quer gostemos ou não, estamos ficando cada vez mais interdependentes”. (...) Mais importante, contudo, o presidente definia a globalização como um processo que traria consigo grandes mudanças, especialmente em termos econômicos. Clinton argumentava que as forças de integração – a economia, comunicações e tecnologia – moviam a globalização, mas ao mesmo tempo forças contrárias de desintegração ameaçavam seu progresso⁸⁹⁴.

Sua retórica clamava pela necessidade da boa condução de uma inevitável globalização que poderia redundar em uma nova integração mundial, mas, caso mal conduzida, corria-se o risco de ter seus potenciais ganhos em perigo e gerar novas fragmentações. Nas palavras de Clinton,

⁸⁹⁰ Dorrien, Gary. *Imperial Designs. op. cit.* p. 70.

⁸⁹¹ Joshua Muravchik. Maximum Feasible Containment. *New Republic*, 196 (1 de junho de 1987), 25, *apud*: Dorrien, Gary. *Imperial Designs. op. cit.* p. 71.

⁸⁹² Joshua Muravchik, *Exporting Democracy: Fulfilling America's Destiny*. Washington, DC: American Enterprise Institute, 1991. p. 227, *apud*: Dorrien, Gary. *Imperial Designs. op. cit.* p. 71.

⁸⁹³ Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. 31.

⁸⁹⁴ Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. 32.

através das nações, forças tecnológicas e econômicas que se distribuem por todo o globo compelem a todos em direção à integração. Estas forças dão combustível a uma explosão de empreendedorismo e liberalização política. Mas elas também ameaçam destruir o isolamento e a independência das economias nacionais, aumentando o ritmo das mudanças e fazendo com que muitas pessoas se sintam mais inseguras. Ao mesmo tempo, vindas de dentro das nações, aspirações ressurgentes de grupos étnicos e religiosos desafiam os governos em termos que essas nações-estados tradicionais não podem acomodar facilmente⁸⁹⁵.

De acordo com o historiador Michael Barnett, a década de 1990 acelera o processo em que a ajuda humanitária, que antes havia sido um papel de organizações de iniciativa privada, passa a articular-se cada vez mais com instâncias governamentais.

A ONU, os Estados, e mesmo as organizações não-governamentais mais avessas à participação junto ao Estado agora procuravam a reconstituição de Estados (...). Humanitarismo e segurança [global] colapsaram-se sob [a mesma categoria de] promoção da paz, que veio a ser conhecida como a promoção da paz “liberal” dada a sua ênfase na importância dos mercados, democracia e direitos humanos para a cura dos Estados de seus males e para criar sociedades mais pacíficas e progressistas⁸⁹⁶.

Segundo Barnett, após o fim da Guerra Fria, o número de entidades de ajuda humanitária, que antes eram relativamente poucas organizações não estatais, passou a crescer em uma progressão inaudita. Antes do final da Guerra Fria, a quantidade de recursos financeiros à disposição dessas agências estava no patamar de milhões; depois do fim da Guerra Fria, esse montante passou para a casa dos bilhões⁸⁹⁷. O montante destinado à ajuda humanitária teria, então, passado de 2 bilhões de dólares em 1990 para 6 bilhões em 2000, atingindo 18 bilhões por volta de 2013 sendo que a grande parte desse dinheiro vinha do setor público⁸⁹⁸. De acordo com o historiador, Estados e suas organizações internacionais se tornaram mais centrais às ações humanitárias, ao passo que, em lugares como Biafra, Camboja e Etiópia, essas organizações se descobriam usadas como peões nas estratégias de combate⁸⁹⁹.

Barnett relata que cada vez mais se dizia aos Estados que sua soberania não era um direito mas um privilégio que dependia de como seus cidadãos fossem tratados. A partir dos anos 1990, o discurso sobre direitos humanos infiltraria todos os recantos das relações internacionais. O conselho de segurança da ONU começou a elaborar sobre a importância dos direitos humanos, a associar direitos humanos e segurança e passou a incluir unidades

⁸⁹⁵ Clinton, “Remarks to the 48th Session of the United Nations General Assembly in New York City”, 27 de setembro de 1993, *apud*: Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world. op. cit.* p. 32.

⁸⁹⁶ Barnett, Michael. *Empire of Humanity. op. cit.* p. 164.

⁸⁹⁷ Barnett, Michael. *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism* (vídeo de palestra dada 05.04.2011). In: *The George Washington University* [site].

⁸⁹⁸ Cf. Barnett, Michael. *Empire of Humanity. op. cit.* p. 3.

⁸⁹⁹ Cf. Barnett, Michael. *Empire of Humanity. op. cit.* p. 133.

de direitos humanos nas operações de promoção da paz. Organizações humanitárias pré-existent passaram a associar mais suas áreas de alívio e de proteção aos discursos dos direitos. Entidades de desenvolvimento como o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) passaram a reformular desenvolvimento como um direito. Antes limitado aos direitos políticos, os direitos humanos se expandiram incluindo os direitos das mulheres, direitos civis, direitos religiosos e, até mesmo, direitos econômicos⁹⁰⁰. No entanto, como o próprio autor aponta, a promoção da paz na versão liberal é “um projeto altamente invasivo; a extensa lista de fatores associados com uma paz duradoura significa que quase todas as características do Estado e da sociedade tornaram-se objetos de intervenção”⁹⁰¹. Além disso, no mesmo momento em que se articulava que a comunidade internacional tinha a responsabilidade em proteger a população do Estado que falhava em sua obrigação, os Estados desenvolviam políticas de enxugamento desvinculando-se da responsabilidade de cuidar de sua população.

A questão de um intervencionismo benfazejo reconduz ao tema da guerra. Em 2000, formou-se a *International Commission on Intervention and State Sovereignty*, uma comissão internacional estabelecida pelo governo do Canadá⁹⁰² para discutir a questão de “quando ou se alguma vez é adequado para os Estados tomar medidas coercitivas – e em particular militares – contra outro Estado com o propósito de proteger as pessoas em situação de risco naquele outro Estado”⁹⁰³. Sob o epíteto “responsabilidade de proteger”, o relatório de 2001 afirma que

pelo menos até que os horríveis eventos de 11 de setembro de 2001 trouxessem para o centro dos debates a resposta internacional ao terrorismo, a questão da intervenção para efeitos de proteção da vida humana havia sido vista como uma das mais controversas e difíceis de todas as questões de relações internacionais. Com o fim da Guerra Fria, ela tornou-se uma questão premente como nunca antes. Muitos pedidos de intervenção foram feitos ao longo da última década – alguns deles foram atendidos e alguns ignorados. Mas continua a haver desacordo quanto a saber se, havendo um direito de intervenção, como e quando deve ser exercido, e sob qual autoridade.⁹⁰⁴

A questão da intervenção ou não continua sendo muito controversa, mas desde a década de 1990 a temática da intervenção militar justificada por humanitarismo passou a deixar

⁹⁰⁰ Cf. Barnett, Michael. *Empire of Humanity. op. cit.* pp. 165-167.

⁹⁰¹ Barnett, Michael. *Empire of Humanity. op. cit.* p. 164.

⁹⁰² United Nations. Background Information on the Responsibility to Protect. In: *United Nations* [Texto digital sem paginação].

⁹⁰³ International Commission on Intervention and State Sovereignty. *The Responsibility to Protect. op. cit.* p. vii.

⁹⁰⁴ International Commission on Intervention and State Sovereignty. *The Responsibility to Protect. op. cit.* p. vii.

controverso o debate sobre as regras da política internacional da “nova ordem”. Não há sinais de que esse debate venha a se resolver, mas a intervenção passa a figurar como uma possibilidade real. O chamado direito internacional é uma tentativa de estipular regras comuns entre as nações, regras de concordância mútua de onde podem partir negociações internacionais, mas não se trata de “direito” em sentido estrito. Como lembra Weber, em termos sociológicos, o decisivo no conceito de direito é a existência de um quadro coativo. “Ao ‘direito internacional’, como é sabido, foi negada repetidamente a qualidade de ‘direito’ porque carece de um poder coativo supraestatal”⁹⁰⁵. Isso não significa, segundo Weber, que não se possa falar de ordem internacional, mas trata-se, não de direito, mas de

uma ordem garantida externamente apenas pela expectativa de reprovação ou represálias, isto é, convencionalmente e pela situação de interesses, sem que exista um quadro de pessoas *particularmente* encarregadas de impor seu cumprimento⁹⁰⁶.

Desde os anos 1990, a regra da intervenção por razões humanitárias começa a ser convencionada entre as nações. Mais revelador é que as próprias nações passam a institucionalizar departamentos voltados para esse tipo de ação dentro de seus quadros administrativos, a destinar recursos e a englobar a ação das ONGs, antes privadas e independentes dos Estados, associando-as aos seus instrumentos burocráticos⁹⁰⁷.

Quanto ao discurso presidencial de guerra e paz, Edwards lembra que o discurso humanitário também funciona na justificativa da guerra.

Para preparar o público para um ato de beligerância, presidentes devem caracterizar as circunstâncias que compelem à ação. Quando um presidente caracteriza uma situação, ele fornece um “vocabulário de motivos” para que o público compreenda por que os Estados Unidos precisam usar a força⁹⁰⁸.

Tais motivos são retoricamente construídos através de uma oposição binária entre selvagem e civilização. Para definir as circunstâncias que obrigam à ação, presidentes confeccionam imagens do inimigo (selvagem) e dos Estados Unidos (civilização) para justificar a intervenção militar⁹⁰⁹.

Presidentes também usam razões específicas de intervenção para moldar uma imagem de civilização. Essas justificativas podem variar desde a repelência a um ataque contra os Estados

⁹⁰⁵ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 21.

⁹⁰⁶ Weber, Max. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. *op. cit.* p. 21.

⁹⁰⁷ Cf. Barnett, Michael. *Empire of Humanity*. *op. cit.* pp. 161-170.

⁹⁰⁸ Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. *op. cit.* p. 11.

⁹⁰⁹ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. *op. cit.* p. 11.

Unidos até a proteção de interesses americanos, a evasiva a uma ameaça futura, ou intervenções por razões humanitárias: todas razões que definem as ações dos EUA como virtuosas⁹¹⁰.

Para Edwards, do ponto de vista da retórica específica à presidência de Clinton, era um corolário importante não apenas que estas intervenções tivessem um elemento humanitário, mas também que estas seriam conduzidas para criar ordem interna naqueles Estados sob a intervenção. Sob a administração Clinton, as intervenções na Somália e na Bósnia foram, segundo o autor, tentativas de construção de Estados⁹¹¹, ao menos em termos retóricos. A retórica de Clinton se construía de forma a dar a entender que

os Estados Unidos intervinham para oferecer segurança para que esses Estados pudessem construir estruturas institucionais funcionais para um governo a ser instituído. No Haiti, os Estados Unidos impuseram a sua vontade de reinstalar a democracia e no Kosovo, aliados da OTAN violaram a soberania da Sérvia para interromper a limpeza étnica, mas também para fomentar uma revolta em potencial contra Milosevic. Em todos os quatro casos, Clinton interveio para moldar a ordem interna desses Estados. Ao gerenciar o caos interno [aos Estados], a ordem internacional poderia ser reestabilizada e outras dores de cabeça poderiam ser evitadas. Este uso da força envolvendo o elemento humanitário, junto com a moldagem da ordem interna dos Estados, eu sugiro representar uma evolução nas justificativas norte-americanas públicas para intervenção militar ostensiva. Isso não significa que os Estados Unidos não vão usar a força a serviço dos interesses nacionais. Em suas observações sobre estas situações de crise nacional Clinton combinava tanto interesses humanitários quanto nacionais para racionalizar o uso da força. Mas o uso de uma intervenção baseada em interesses humanos assim como em interesses nacionais para sancionar a intervenção cria uma retórica híbrida única que é indicativa da política pós-Guerra Fria, onde o presidente deve gerenciar múltiplas e não monolíticas ameaças à segurança nacional, bem como à segurança humana básica⁹¹².

O discurso de civilização implícito nas justificativas de “ajuda” está implicado no que Foucault chamou de rituais de fortalecimento de soberania, responsáveis pelo estabelecimento simbólico do poder como fundador da ordem. Trata-se daquilo que entra para a história que o poder conta sobre si mesmo, “o discurso do Estado sobre o Estado”⁹¹³, cuja função *ritual* destina-se a

vincular e deslumbrar, subjugar valorizando obrigações e intensificando o brilho da sua força. (...) Essas duas funções correspondem com muita exatidão aos dois aspectos do poder tal como era representado nas religiões, nos rituais, nos mitos, nas lendas romanas e, de um modo geral, indo-europeias (...). Em resumo, vinculando e imobilizando, o poder é fundador e fiador da ordem⁹¹⁴.

É próprio da lógica desse tipo de discurso, segundo Foucault, inserir eventos no discurso e imobilizando “feitos em monumentos”⁹¹⁵, pondo em circulação exemplos. “O

⁹¹⁰ Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. op. cit. p. 15.

⁹¹¹ Cf. Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. op. cit. p. 143.

⁹¹² Edwards, Jason. A. *Navigating the post-cold war world*. op. cit. pp. 143-144.

⁹¹³ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 159

⁹¹⁴ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 78.

⁹¹⁵ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 78.

exemplo é a lei viva ressuscitada; ele permite julgar o presente, submetê-lo a uma lei mais forte do que ele”⁹¹⁶, neste caso, *exemplos* de ações civilizatórias de um Estado militarizado benevolente, implicando uma infantilização do “outro” enquanto uma população civil vítima da política interna dos países e que deve ser tutorada. De uma forma análoga, a ficção cria exemplos que ajudam na construção e põem em circulação os argumentos axiológicos desse discurso ritual de justificação do poder como fundador da ordem narrativamente articulados com os valores que o motivam.

Segundo Foucault, é preciso pensar não só a lógica das justificativas, mas atentar à figura única que surge da articulação entre a linguagem e seu objeto; este não só como objeto na linguagem, mas como objeto possibilitado à percepção e sua constituição pelas instituições como um objeto no espaço.

A estrutura falada do percebido, espaço pleno no vazio do qual a linguagem ganha volume e medida, merece ser posta à luz de um dia propositadamente indiferente. É preciso se colocar e, de uma vez por todas, se manter ao nível da espacialização e da verbalização⁹¹⁷.

No caso do objeto médico, sua espacialização implica na separação entre o normal e o patológico que ocorre não só no nível da linguagem médica, mas atinge sua espacialidade, sua presença na “*res extensa*”, ao realizar a separação entre corpos. Deste modo, faz-se surgir no espaço em que se cruzam os corpos e os olhares as instituições clínicas e os corpos como seu objeto, e por meio dessa separação transformando o pensável no perceptível e no enunciável⁹¹⁸. No caso do discurso da política internacional trata-se da formação de novos objetos dados à percepção, à intervenção e ao discurso: as populações vitimadas, corpos presentes no espaço em que se cruzam os olhares e os corpos (sempre fora dos EUA) que uma nova forma de olhar distingue como objeto de uma nova institucionalização. A questão da ajuda e seus valores contribuem na definição desse novo objeto político que são as populações em risco que antes não eram distinguidas como objetos de intervenção estatal externa em meio às populações das nações às quais pertenciam, redefinindo como missão civilizadora de Estados governamentais e de suas corporações militares o empreendimento da ajuda àquelas populações necessitadas.

Para apreender a mutação do discurso quando esta se produziu é, sem dúvida, necessário interrogar outra coisa que não os conteúdos temáticos ou as modalidades lógicas e dirigir-se à região em que as “coisas” e as “palavras” ainda não se separaram, onde, ao nível da linguagem, modo de ver e modo de dizer ainda se pertencem. Será preciso questionar a distribuição

⁹¹⁶ Foucault, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. op. cit. p. 78.

⁹¹⁷ Foucault, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977. p. x.

⁹¹⁸ Cf. Foucault, Michel. *O Nascimento da Clínica*. op. cit. pp. ix-x.

originária do visível e do invisível, na medida em que está ligada à separação entre o que se enuncia e o que é silenciado⁹¹⁹.

De uma forma bastante similar ao que ocorre com a ideia de nação no século XVIII, essa noção de populações em perigo parece, em 1987, um objeto discursivo ainda em vias de formação. No exame que Benedict Anderson faz da literatura europeia e asiática do século XVIII, o surgimento da ideia de uma comunidade imaginária do tipo nacional teria surgido primeiramente de forma *incipiente* em romances e nos jornais no fim do século, de uma forma subentendida e apenas *evocada* pela literatura⁹²⁰. Assim também parece acontecer em Nova Geração que esse novo objeto da imaginação da política internacional, objeto de intervenção militar, está ainda em vias de emergência, surgindo de forma rudimentar, ou, em termos sorlinianos, na zona de penumbra do sistema relacional que informa a percepção própria à época.

Viu-se como as vítimas ficcionais que a Enterprise de Nova Geração tanto se esmera em ajudar formam um grupo que, apesar de muito presente na narrativa, tem uma imagem, por assim dizer, inexistente ou fora de foco. Ele está presente como um *alien* “isso” vitimado com o qual a narrativa realiza o trabalho de antropomorfização, de sua aproximação ou reconhecimento como ser senciente ou como um “igual”. O tema da ajuda funciona como um ponto de fixação; nos termos sorlinianos: uma questão ou inquietude, em aparência completamente secundária, cuja reaparição sistemática ressalta sua importância. São populações constantemente mencionadas, mas que nunca aparecem nas imagens, ou aparecem em forma de um *alien* “isso” vitimado. Como visto com Sorlin, ao revelar o sistema de estruturação social da percepção, o cinema revela tanto o que é visível como o invisível. Este último seria mais bem definido não como o silenciado de Foucault, mas como o que se encontra pouco definido, em que “a precisão, a densidade de certos aspectos do visível se tornam evidentes por oposição à debilidade de outros aspectos e vice-versa”⁹²¹. Desemboca-se, assim, em uma estruturação do visível na qual fazem parte tanto o visível como essa zona de penumbra correspondente “às zonas lacunares; [e que] se descobrem ali onde o visível se borra e onde o filme se detém”⁹²². Revela-se o que é visto,

⁹¹⁹ Foucault, Michel. *O Nascimento da Clínica*. op. cit. pp. ix-x.

⁹²⁰ Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. op. cit. p. 27. (grifo meu).

⁹²¹ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine*. op. cit. p. 185.

⁹²² Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine*. op. cit. p. 181.

mas não é percebido, o que está lá, mas não é reconhecido, e que, entretanto, volta obsessivamente⁹²³, o que pode ser o início ambíguo de uma nova diferença no discurso.

⁹²³ Cf. Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. op. cit.* p. 251.

Referências

Referências bibliográficas

- ALTMAN, Andrew; WELLMAN, Christopher Heath. From Humanitarian Intervention to Assassination: Human Rights and Political Violence. *Ethics*, v. 118, n. 2, Jan., 2008. pp. 228-257.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006.
- ANDERSON, Sandra, et al. *Dictionary of Media Studies*. Londres: A & C Black Publishers, 2006.
- AOKI, Keith. "Foreign-Ness" & Asian American Identities: Yellowface, World War II Propaganda, and Bifurcated Racial Stereotypes. *UCLA Asian Pacific American Law Journal*, vol 4, n. 1, 1996. pp. 1-71.
- ARISTOTLE. *The Poetics*. Grandview: Coradella Collegiate Bookshelf Editions, 2004.
- ARMY.MIL. *US Army Symbols and Insignia*. Disponível em <<http://www.army.mil/symbols/uniform.html>> Acesso em 07.04.2014.
- ARNE, Odd e COX, Michael. Class Series: Cold War History. In: Pons, Silvio e Romero, Frederico (Eds.). *Reinterpreting the End of the Cold War: Issues, interpretations, periodizations*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004, p. iii (introdução à série).
- ATKINSON, Paul. The Visualisation of Utopia in Recent Science Fiction Film. *Colloquy*. Issue 14, 2007, pp. 5-20.
- AUDI, Robert. *The Cambridge Dictionary of Philosophy (second edition)*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- ÁVILA, Carlos Federico Dominguez. Ensaio geral do fim. *Revista de História*, 1/5/2012. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/ensaio-geral-do-fim>> Acesso em 11.03.2013.
- BAGKSTEIN, Karen. Authorship, Television. In: SIMPSON, Philip; PEARSON, Roberta E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001, pp. 47-48.
- BALÁZS, Béla. A Face das Coisas. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. pp. 87-91.
- BALÁZS, Béla. The face of man. In: BALÁZS, Béla. *Theory of the film*. London: Dennis Dobson Ltd., 1952. pp. 60-88.
- BALÁZS, Béla. The close-up. In: BALÁZS, Béla. *Theory of the film*. London: Dennis Dobson Ltd., 1952. pp. 52-59.
- BARNETT, Michael. Empire of Humanity: A History of Humanitarianism (vídeo de palestra dada 05.04.2011). In: *The George Washington University* (site). Disponível em <<http://media.elliott.gwu.edu/media/empire-humanity-history-humanitarianism>> Acesso 02.07.2013.

- BARNETT, Michael. *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism*. London: Cornell University Press. 2013. [livro digital].
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Estudos do Discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à Linguística II: Princípios de Análise*, São Paulo: Editora Contexto, 2005, pp. 188-219.
- BARROS, José D' Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- BARTHES, Roland. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. In: *Image Music Text*. London, Fontana Press, 1977, pp. 79-124.
- BEALE, Lewis. Star Trek: Next Generation is blend of new and old. *The Ledger*, September 26, 1987. Disponível em <<http://news.google.com/newspapers?id=hr9OAAAAIBAJ&sjid=7PsDAAAAIBAJ&pg=1256,5211471&dq=star+trek+next+generation+syndication&hl=en>> Acesso em 12.02.2013.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 91-107.
- BIBEL, Sara. Syndicated TV Ratings: 'The Big Bang Theory' Again Number 1 in Households and Viewers, 'Dr Phil' Top Talker for Week Ending April 7, 2013. In: *TV by the Numbers*, April 16, 2013. Disponível em <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/04/16/syndicated-tv-ratings-the-big-bang-theory-again-number-1-in-households-and-viewers-dr-phil-top-talker-for-week-ending-april-7-2013/177859/>>. Acesso em 10.09.2013.
- BÍBLIA. *Antigo Testamento*. Português. Êxodo. Nova Versão Internacional. [traduzida pela comissão da Sociedade Bíblica Internacional]. São Paulo: Editora Vida, 2000. Cap. 20, vers. 15 a 17. Disponível em <<http://www.bibliaonline.com.br/nvi/ex/20/>>. Acesso em 14.05.2014.
- BLOCK, Bruce. *The Visual Story: creating the visual structure of film, TV and digital media*. San Diego: Focal Press, 2008.
- BOOKER, M. Keith. The Politics of 'Star Trek'. In: TELOTTE, J.P (ed.). *The Essential Science Fiction Television Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008. pp. 195-208.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: the University of Wisconsin Press, 1985.
- BORGO, Camila Brito. Gestão Participativa, cogestão e autogestão: um viés crítico. *Argumentum*, Vitória, ano 3, n.3, v. 1, jan./jun. 2011, p. 251-256.
- BRAKE, Laurel; DEMOOR, Marysa. Miscellany. In: *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism*. Eekhout: Academia Press e Londres, The British Library, 2009.

- BREZNICAN, Anthony e STRAUSS, Gary. The Many Faces of Michel Jackson. *USA Today*. 6/30/2009. Disponível em <http://usatoday30.usatoday.com/life/people/2009-06-26-jackson-faces_N.htm> Acesso em 06.06.2014.
- BURROUGHS, Edgar Rice. *A Princess of Mars*. Copeland, Thomas A. (narr.). In: Librivox, 2012. [audiolivro]. Disponível em <<https://librivox.org/a-princess-of-mars-by-edgar-rice-burroughs-3/>>. Acesso em 16.11.2013.
- BUSH, George. *Address Before a Joint Session of the Congress on the Persian Gulf Crisis and the Federal Budget Deficit*, 11/09/1990, Disponível em <http://bushlibrary.tamu.edu/research/public_papers.php?id=2217&year=1990&month=9> Acesso em 25.01.2013.
- CALVINO, Italo. *Invisible Cities*. San Diego: Harcourt Brace & Company. 1974.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. Time Dissected. In: CARRIÈRE, Jean-Claude. *The Secret Language of Film*. New York: Random House, 1994. pp. 105-146.
- CAWELTI, John G. *The Six-Gun Mystique Sequel*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 1999.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura*, v. 60, n. spec.1, Julho 2008. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06.03.2014.
- CHOMSKY, Noam. Globalization: Noam Chomsky interviewed by Maria Ahmed, In: *Chomsky.info*, January, 2006. Disponível em <<http://www.chomsky.info/interviews/2006----.htm>>. Acesso em 08.07.2013.
- COHEN, Lizabeth. *A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. New York: Random House, 2004.
- COHN, Gabriel. Introdução. In: COHN, Gabriel (org.). *Max Weber: Sociologia*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13). São Paulo: Editora Ática, 2003. pp. 7-34.
- COMSTOCK, George; SCHARRER, Erica. The Industry and the Audience. In: COMSTOCK, G. e SCHARRER, E. *Television: What's on, Who's watching, and What it means*. San Diego: Academic Press, 1999.
- COOK, Nicholas. *Music: a Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.
- COPLAND, Aaron. Chapter 9 – Musical Structure. In: COPLAND, A. *What to Listen for in Music*. New York: New American Library (Penguin Group), 2009.
- COULON, Alain. *Ethnometodology*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1995.
- EISENSTEIN, Sergei. Cor e significado. In: EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. pp. 77-103.
- DELEUZE, Gilles. Quatre leçons sur Kant. In: *Synthèse et temps. Cours à Vincennes*. 14/03/1978. Disponível em <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=58&groupe=Kant&langue=1>>. Acesso em 06.12.12.

- DORRIEN, Gary. *Imperial Designs: Neoconservatism and the New Pax Americana*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- EDWARDS, Jason. A. *Navigating the post-cold war world: President Clinton's foreign policy rhetoric*. New York: Lexington Books, 2008.
- FERREIRA, Verena. O que é ouvido absoluto? *Superinteressante*, outubro, 2008. Disponível em <<http://super.abril.com.br/saude/ouvido-absoluto-447768.shtml>> Acesso em 09.04.2014.
- FISS, Peer C. e HIRSCH, Paul M. The Discourse of Globalization: Framing and Sensemaking of an Emerging Concept. *American Sociological Review*, vol. 70, February, 2005. pp. 29-52.
- FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. Sur l'archéologie des sciences. In: *Dits et Écrits I (1954-1975)*. Paris, Quarto/Gallimard, 2001. pp. 724-759.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- FRANKLIN, H. Bruce. Star Trek in the Vietnam Era. *Science Fiction Studies*. n. 62. vol. 21, part 1, March 1994. [texto digital sem paginação]. Disponível em <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/franklin62art.htm>> Acesso em 18.04.2014.
- FRIEDMAN, Thomas L. *The Lexus and the Olive Tree*. New York: Farrar Straus Giroux, 1999.
- FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: Benjamin, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 7-20.
- GAMSON, William A. et al. Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology*, vol. 18, 1992. pp. 373-393.
- GARCIA, Sylvia Gemignani. Cultura, dominação e sujeitos sociais. *Tempo Social; Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, vol. 8(2), outubro de 1996. pp. 159-176.
- GELMAN, Harry. *Soviet-American Mutual Perceptions in the 1980s: how far have we come and how far are we going?* Santa Monica: The RAND Corporation, 1988. Disponível em <<http://www.rand.org/pubs/papers/P7508.html>> Acesso 14.03.2014. pp. 1-23.

- GERAGHTY, Lincoln. *American Science Fiction Film and Television*. New York: Berg, 2009.
- GERTH, Hans e WRIGHT MILLS, Charles. Introdução. In: WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. pp. 15-93.
- GIDDENS, Anthony. *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Art and Illusion*. London: Phaidon Press, 1984.
- GONZÁLES, Roamé T. *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002.
- GUSTAINIS, J. Justin. [Resenha] Martin, J. Medhurst, Robert L. Ivie, Philip Wander, and Robert L. Scott. Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor, and Ideology. *Presidential Studies Quarterly*. vol. 22, no. 1, pp. 196-198. Winter, 1992.
- HALL, Stuart. Encoding Decoding. In: DURING, Simon. *The Cultural Studies Reader*. New York, Routledge. 1995. pp. 90-103.
- HALL, Stuart. *Representation & the Media*. Northampton: Media Education Foundation transcript, 1997. p. 12. Disponível em <http://www.mediaed.org/assets/products/409/transcript_409.pdf> Acesso em 30.03.2013.
- HABERMAS, Jürgen. Art Criticism and the Institutions of the Public Sphere. In: HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press, 1989, pp. 32-43.
- HABERMAS, Jürgen. Globalism, Ideology and Traditions: Interview with Jürgen Habermas. *Thesis Eleven*, no. 63. novembro, 2000. pp. 1-10. Entrevista concedida a Johann P. Arnason.
- HIXSON, Walter L. What was the Cold War and How did We Win it? *Reviews in American History*, vol. 22, n. 3, September, 1994, pp. 507-511.
- HOARE, Quintin; SMITH, Geoffrey Nowell (Org.) *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers, 1992.
- HOLMAN, Tomlinson. *Sound for Film and Television*. Boston: Butterworth-Heinemann, 2002.
- HUANG, Betsy. Premodern Orientalist Science Fictions. *MELUS (The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States)*, vol. 33, n. 4, 2008 . pp. 23-43.
- HUTCHINSON, Steven. Mapping Utopias. *Modern Philology*, vol. 85, n. 2, Nov., 1987. pp. 170-185.
- HYUN YI KANG, Laura. The Uses of Asianization: Figuring Crises, 1997-98 and 2007-?. *American Quarterly*, vol. 64, n. 3, 2012. pp. 411-436.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Houaiss Dicionário Eletrônico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- INTERNATIONAL COMMISSION ON INTERVENTION AND STATE SOVEREIGNTY. *The Responsibility to Protect: Report of the International Commission on Intervention and State Sovereignty*. Ottawa: the International Development Research Centre, 2001.

- INTERNET ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Aristotle (384—322 B.C.E.). In: *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em <<http://www.iep.utm.edu/aristotl/#H9>> Acesso 13.04.2014.
- JAMES, Meg. Nielsen to include Internet viewers in its definition of TV homes. *Los Angeles Times*, 07.05.2013. Disponível em <<http://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-nielsen-expands-definition-of-tv-home-which-top-115-million-20130507,0,7138212.story>>. Acesso 10.09.2013.
- JAMESON, Frederic. Of Islands and Trenches: Naturalization and the Production of Utopian Discourse Utopiques: Jeux D’Espaces by Louis Marin. *Diacritics*, vol. 7, n. 2, Summer, 1977. pp. 2-21.
- JAMESON, Fredrik. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005.
- JENKINS, Henry ; TULLOCH, John. Beyond the Star Trek phenomenon: Reconceptualizing the science fiction audience. In: JENKINS, Henry ; TULLOCH, John. *Science fiction audiences: Doctor Who, Star Trek, and their fans*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. pp. 3-24.
- JENKINS, Henry ; TULLOCH, John. Textual Poachers: The Star Trek Audience. In: JENKINS, Henry ; TULLOCH, John. *Science fiction audiences: Doctor Who, Star Trek, and their fans*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. pp. 38-41
- JOHNSON, Rebecca. Post-Cold War Security: The Lost Opportunities, In: *UNIDIR, Disarmament Forum*, v. 1, jan. 1999. Disponível em <<http://www.unidir.org/pdf/articles/pdf-art257.pdf>> Acesso em 12.10.2012.
- JORDAN, John W. Kennedy’s Romantic Moon and its Rhetorical Legacy for Space Exploration. *Rhetoric & Public Affairs*, v. 6, n. 2, 2003, pp. 209-232.
- JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: NASCIMENTO, S. S. et al. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Secretaria da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais e Belo Horizonte, Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais e Superintendência de Museus. 2006. pp. 20-32.
- KANDINSKY, Wassily. Ação da cor. In: KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 63-69.
- KAMP, A. M. Jr (Major). Prestige of the Soldier. *The Quartermaster Review*. may/june 1954. [texto digital sem paginação]. Disponível em <http://www.qmfound.com/prestige_of_the_soldier_uniforms.htm> Acesso em 07.04.2014.
- KAPELL, Matthew W. Introduction: The Significance of the Star Trek Mythos. In: KAPELL, Matthew W. (ed.). *Star Trek as myth: essays on symbol and archetype at the final frontier*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2010. pp. 1-18.
- KELLNER, Douglas. Dialectics of Globalization: From Theory to Practice. In: *Douglas Kellner*. 2007. Disponível em <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/2007_Kellner_DialecticsGlobaltoPrac07.pdf>. Acesso em 27.05.2012.
- KELLNER, Douglas. Globalization and the Postmodern Turn. In: Douglas Kellner. 1997. Disponível em

- <<http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/globalizationpostmodernturn.pdf>>. Acesso em 27.05.2012.
- KENNEDY, John F. *Address at Rice University*. Houston, Texas, September 12, 1962 (Address on the Nation's Space Effort). Disponível em <<http://webcast.rice.edu/speeches/19620912kennedy.html>> Acesso em 30.01.2014.
- KUPPERS, Petra. Art. In: SIMPSON, Philip; PEARSON, Roberta E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001. pp. 24-29
- KONDOLOJY, Amanda. Cable Top 25: 'Duck Dynasty' Tops Cable Viewership for the Week Ending September 8, 2013. In: *TV by the Numbers*, September 10, 2013. Disponível em <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/09/10/cable-top-25-duck-dynasty-tops-cable-viewership-for-the-week-ending-september-8-2013/201917/>>. Acesso em 10.09.2013.
- KONDOLOJY, Amanda. TV Ratings Broadcast Top 25: FOX NFL Sunday Tops Week 50 With Adults 18-49 & Total Viewers. In: *TV by the Numbers*, September 10, 2013. Disponível em <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/09/10/tv-ratings-broadcast-top-25-fox-nfl-sunday-tops-week-50-with-adults-18-49-total-viewers/201890/>>. Acesso em 10.09.2013.
- LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1989.
- LANZA, Joseph. *Elevator Music: a Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodson*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- LATOUR, Bruno. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Maiden: Blackwell Publishing, 1991.
- LOTZ, Amanda D. *The television will be revolutionized*. New York: New York University Press. 2007.
- MACLEAVY, Julie; PEOPLES, Columba. Workfare-Warfare: Neoliberalism, 'Active' Welfare and the New American Way of War. *Antipode* v.1: 41, Issue: 5, 2009.
- MAGOUN, Alexander B. *Television: the life story of a technology*. Westport: Greenwood Press. 2007.
- MALI, Joseph. *Mythistory: the making of a modern historiography*. Chicago: the University of Chicago Press, 2003.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- MARX, Karl. A Assim Chamada Acumulação Primitiva. In: MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro 1, tomo 2. São Paulo: Nova Cultural, 1996. pp. 339-381.
- MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. In: MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. v.1. Livro 1. São Paulo: Nova Cultural, 1988. pp. 70-78.
- McCALEB, Thomas S. Deficits and Taxes: Federal Budget and Fiscal Policy in the 1980's. In: *Cato Institute Policy Analysis no. 45*. December 19, 1984. Disponível em <<http://object.cato.org/sites/cato.org/files/pubs/pdf/pa045.pdf>> Acesso em 05.05.2014.
- McCAULEY, Martin. *Russia, America and the Cold War*. Malaysia: Pearson Education, 2008.

- McDONOGH, Gary W. et al. French in America. In: *Encyclopedia of contemporary American culture*. New York: Routledge, 2005. p. 460-461.
- McKOWN, Robin. *The American Revolution: the French Allies*. New York: McGraw-Hill, 1969.
- MCNEILL, William H. Mythistory, or Truth, Myth, History, and Historians. *The American Historical Review*, v. 91, n.1, (supplement to volume 91), Feb., 1986, pp. 1-10.
- MEISLER, Stanley. Reagan Recants “Evil Empire” Description. *Los Angeles Times*, June 01, 1988. Disponível em <http://articles.latimes.com/1988-06-01/news/mn-3667_1_evil-empire> Acesso em 23.08.2012.
- MEMORY ALPHA. Encounter at Farpoint (episode). In: *Memory Alpha*. Disponível em <[http://en.memory-alpha.org/wiki/Encounter_at_Farpoint_\(episode\)](http://en.memory-alpha.org/wiki/Encounter_at_Farpoint_(episode))>. Acesso em 01.03.2013.
- MEMORY ALPHA. Prime Directive. In: *Memory Alpha*. Disponível em <http://en.memory-alpha.org/wiki/Prime_Directive> Acesso em 26.04.2014.
- MEMORY ALPHA. Redshirt. In: *Memory Alpha*. Disponível em <<http://en.memory-alpha.org/wiki/Redshirt>> Acesso em 26.04.2014.
- MEMORY ALPHA. Starfleet uniform (2350s-2370s). In: *Memory Alpha*. Disponível em <http://en.memory-alpha.org/wiki/Starfleet_uniform_%282350s-2370s%29#Skant>. Acesso em 27.03.2013.
- MEMORY ALPHA. United States Marine Corps. In: *Memory Alpha*. Disponível em <http://en.memory-alpha.org/wiki/United_States_Marine_Corps>. Acesso em 01.03.2013.
- MENEZES, Paulo. A construção do “outro” como não civilizado em Nanook of the North. *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo, 2005. pp. 103-110.
- MENEZES, Paulo. *À Meia-Luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MENEZES, Paulo. Compreender as Imagens: Hipóteses para uma Sociologia das Artes Visuais. *ARTEunesp (Fundação para o Desenvolvimento da UNESP)*. São Paulo: 12:23-42, 1996.
- MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como Representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby et al. (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- MICHAELIS. *Dicionário de Português Online*. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?typePag=sobre&languageText=portugues-portugues>>. Acesso em 18.06.2013.
- MILLS, Charles W. *The Power Elite*. New York: Oxford University Press, 2000.
- MITTELL, Jason. Film and television narrative. In: HERMAN, David. (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MITTELL, Jason. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea. In: MITTELL, Jason. *MATRIZES*, São Paulo, ano 5, nº 2. jan./jun. 2012. p. 29-52.
- MORALES, Ed. *The Latin Beat: the rhythms and roots of latin music from bossa nova to salsa and beyond*. Cambridge: Da Capo Press. 2003.

- MR. THOMPSON. Win, Lose, or Tie. In: *Dress Like a Grownup!* Disponível em <<http://dresslikeagrownup.blogspot.com.br/2012/08/win-lose-or-tie.html>> Acesso em 29.05.2014.
- MULLIKEN, Seth. Ambient Reverberations: Diegetic Music, Science Fiction, and Otherness. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (ed.) *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*. Jefferson: McFarland & Company, 2010. pp. 88-99.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da Natureza dos Monstros*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1998.
- NIELSEN. Reports. In: *Nielsen*. Disponível em <<http://www.nielsen.com/us/en/reports.html>>. Acesso em 10.09.2013.
- NIELSEN. Top 10 Lists. In: *Nielsen*. Disponível em <<http://www.nielsen.com/us/en/top10s.html>>. Acesso em 24/01/2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. Online Etymology Dictionary In: *Online Etymology Dictionary*. Disponível em <<http://www.etymonline.com/>> Acesso em 10.07.2013.
- ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, jan./abr. 2009.
- ORWELL, George. *You and the Atomic Bomb*. originally published by the Tribune on October 19, 1945. Disponível em <http://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e_abomb> Acesso em 09.10.2012.
- PAPPAS, Nckolas. Plato's Ethics and Politics. In: *Routledge Philosophy GuideBook to Plato and the Republic*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- PEARSON, Roberta E. Acting. In: SIMPSON, Philip; PEARSON, Roberta E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001, pp. 2-8.
- PEARSON, Roberta E. The use of the media as historical evidence. In: SIMPSON, Philip; PEARSON, Roberta E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York: Routledge, 2001. pp. 305-306.
- PETERS, Gabriel. Anthony Giddens entre a hermenêutica e a crítica: o status do conhecimento de senso comum na teoria da estruturação. In: *XVI Congresso Brasileiro de Sociologia*, GT Teoria Sociológica, Salvador, 2013.
- POLAK, Fred. *The Image of the Future*. Amsterdam: Elsevier, 1973.
- PONS, Silvio; ROMERO, Frederico. Introduction. In: PONS, Silvio; ROMERO, Frederico (ed.) *Reinterpreting the End of the Cold War: Issues, interpretations, periodizations*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004. pp. 1-10.
- PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, GABINETE DE SEGURANÇA INSTITUCIONAL, SECRETARIA DE ACOMPANHAMENTO E ESTUDOS INSTITUCIONAIS. *Seminário Fronteiras e Segurança Nacional: América do Sul, México e Estados Unidos*. Brasília: Agência Brasileira de Inteligência, 2008. Disponível em <http://geopr1.planalto.gov.br/saei/images/publicacoes/2009/seminario_frenteiras_e_seguranca_nacional_america_do_sul.pdf> Acesso em 04.03.2014.
- RABELAIS, Francis. *Five Books of the Lives and Heroic Deeds and Sayings of Gargantua and his Son Pantagruel*. Book III. Hazleton: PSU Hazleton, The Electronic Classics

- Series. 2013. Disponível em <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/rabelais/rabelais-book3-6x9.pdf>> Acesso em 27.05.2014.
- RABKIN, Eric S. e SCHOLLES, Robert. *Science Fiction: History-Science-Vision*. New York, Oxford University Press. 1977.
- RABKIN, Eric S. *Science Fiction, the Literature of Technological Imagination*. Chantilly, The Teaching Company. Curso em áudio.
- REAGAN, Ronald. *Speech to the National Association of Evangelicals in Orlando, Florida, March 08, 1983 (Evil Empire Speech)*. Disponível em <<http://www.nationalcenter.org/ReaganEvilEmpire1983.html>> Acesso em 23.08.2012.
- REID, Robin Anne. *Ray Bradbury: a critical companion*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- RODDENBERRY.COM. Star Trek. In: *Roddenberry.com*. Disponível em <<http://www.rodtenberry.com/entertainment-star-trek>>. Acesso em 15.09.2014.
- RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. New York: McGraw-Hill, 1966.
- SCRUTON, Roger. The Logic of Illusion. In: SCRUTON, Roger. *Kant: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2001. pp. 54-72.
- SECRETARY-GENERAL OF THE UNITED NATIONS. *An Agenda for Peace: Preventive diplomacy, peacemaking and peace-keeping*. 17 June 1992. Disponível em <http://www.unrol.org/files/A_47_277.pdf> Acesso em 01.05.2014.
- SEED, David. *American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- SEED, David. Chapter 2: Alien Encounters. In: *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011.
- SEED, David. Chapter 5: Fictions of Time. In: *Science Fiction: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011.
- SIMPSON, Philip. Audience Measurement. In: SIMPSON, Philip; PEARSON, Roberta E. (ed.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. New York, Routledge, 2001. pp. 39-40.
- SMITH, Barham A. et al. The Jupiter system through the eyes of Voyager 1. *Science*, vol. 204, June 1, 1979, p. 951-957, 960-972. Disponível pelo site do Smithsonian Astrophysical Observatory em <<http://adsabs.harvard.edu/abs/1979Sci...204..951S>> Acesso em 07.03.2013.
- SMITH, Christian. *Resisting Reagan: The U.S. Central America Peace Movement*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- SMITH, Nicholas D. Plato (427—347 BCE). In: *Internet Encyclopedia of Philosophy: a Peer Reviewed Academic Resource*. Disponível em <<http://www.iep.utm.edu/plato/#SH6e>> Acesso 13.04.2014.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo: a análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- SONTAG, Susan. The Imagination of Disaster. In: SONTAG, S. *Against Interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001. pp. 209-225.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: la apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SORLIN, Pierre. The Cinema: American Weapon for the Cold War. *Film History*, vol. 10, n. 3, The Cold War and the Movies, 1998, pp. 375-381.
- SORLIN, Pierre. Historia del cine e historia de las sociedades. *Revista Filmhistoria*. n. 2, 1991. Disponível em <<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/No2-1991.html>>. Acesso 24.02.2014.
- SORLIN, Pierre. *Mass Media*. New York: Routledge. 1994.
- STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- STARTREK.COM. Catching Up With Denise Crosby, Part 1. In: *StarTrek.com*. March 13, 2012. Disponível em <<http://www.startrek.com/article/catching-up-with-denise-crosby-part-1>> Acesso em 15.05. 2013.
- STATE OF NEW JERSEY DEPARTMENT OF LABOR AND WORKFORCE DEVELOPMENT. Table 1. United States Resident Population by State: 1790 – 1850. In: *State of New Jersey Department of Labor and Workforce Development* [texto digital sem data ou paginação]. Disponível em <<http://lwd.dol.state.nj.us/labor/lpa/census/1990/poptrd1.htm>> . Acesso em 16.10.2013.
- STEGER, Manfred B. *Globalisms: the great ideological struggle of the twenty-first century*. New York, Rowman & Littlefield, 2009.
- STEPHANSON, Anders. *Manifest Destiny: American expansionism and the Empire of Right*. New York: Hill and Wang, 2000.
- STEPHANSON, Anders. The Cold War considered as a US project. In: PONS, Silvio; ROMERO, Federico (ed.) *Reinterpreting the End of the Cold War: Issues, interpretations, periodizations*. New York, Taylor & Francis e-Library, 2004.
- STULLER-GIGLIONE, Joan. Association OF Independent Television Associations. In: *MBC: the Museum of Broadcast Communications*. Disponível em <<http://www.museum.tv/archives/etv/A/htmlA/associationo/associationo.htm>> Acesso 18.09.2013.
- SUPPIA, Alfredo. SF as Film Genre (1895-1960s). In: *A Virtual Introduction to Science Fiction*. 2012. Disponível em <<http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/04/Suppia.pdf>>. pp. 1-17. Acesso em 12.09.2013.
- SUN TZU, *The Art of War*. Tradução de Guiles, L. New York, Barnes & Nobles. 1910.
- SUN TZU, *A Arte da Guerra*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Westford: Yale University Press, 1979.

- TACHIBANA, Seiitsu. Much Ado about Something: the factors that induced Reagan and Gorbachev to conclude the INF Treaty. *Hiroshima Peace Science*, v.11, 1988, pp. 151-182.
- TATIT, Luiz. Abordagem do Texto. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à Linguística I: Objetos Teóricos*. São Paulo, Editora Contexto, 2006, pp. 187-210.
- THE NEW YORK TIMES. Summit in Turkey; In Words of Yeltsin and Clinton: Examining Terrorism and Human Rights. *The New York Times*. Nov.19.1999. Disponível em <<http://www.nytimes.com/1999/11/19/world/summit-turkey-words-yeltsin-clinton-examining-terrorism-human-rights.html?scp=2&sq=humanitarian+interference&st=nyt>> Acesso em 15/05/2012.>
- THE REGISTER-GUARD. Many Shows to be shown in syndication: Star Trek the Next Generation breeds imitators. *The Register-Guard*. August 22, 1988. Disponível em <<http://news.google.com/newspapers?id=jOhVAAAAIIBAJ&sjid=puEDAAAAIIBAJ&pg=6848,5352160&dq=star+trek+next+generation+syndication&hl=en>> Acesso em 12.02.2013.
- THOYER, Sophie. Global Trade and Globalizing Societies: Challenges to Governance and Sustainability – The Role of the EU Synthesis. In: Liberatore, A. e Christoforides, N. (ed). *Global Trade and Globalising Society, Challenges for Governance and Sustainability: the Role of the EU*. Proceedings of a dialogue workshop held in Brussels on 14-15 December 2000. Brussels, November 2001. pp. 16-17. Disponível em Selected Works of Mario Pianta <http://works.bepress.com/mario_pianta/>. Acesso em 10.06.2013. pp. 13-25.
- TORFING, Jacob. *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Zizek*. Oxford: Blackwell Publishers, 2003.
- TRUMAN, Harry S. Discurso para a Sessão Conjunta do Congresso em 12 de março de 1947. In: *American Rhetoric*. Disponível em <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/harrystrumantrumanddoctrine.html>> Acesso em 26.08.2012.
- TRUONG, Thanh-Dam. The Underbelly of the Tiger: Gender and the Demystification of the Asian Miracle. *Working Papers Series 269*, The Hage, Institute of Social Studies. 1998. Disponível em <repub.eur.nl/pub/19013/wp269.pdf> Acesso em 19.05.2014. [Trabalho posteriormente publicado como Truong, Thanh-Dam. The Underbelly of the Tiger: Gender and the Demystification of the Asian Miracle. *Review of International Political Economy*, vol. 6, n. 2, 1999. pp. 133-165].
- TUCKER, W. Le ZOMBIE, n. 36, In: *Mid American Science Fiction and Fantasy Conventions, Inc.* Nova York, January, 1941. Disponível em <<http://www.midamericon.org/tucker/lez36i.htm>> último acesso 04/05/2011.
- TV TROPES. Space Is an Ocean. In: *TV Tropes*. Disponível em <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SpaceIsAnOcean>> Acesso em 10.07.2013
- TV TROPES. Techno Babble. In: *TV Tropes*. Disponível em <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TechnoBabble>> Acesso em 17.03.2014.
- TYLER, Patrick E. After the War; Bush sees accord on ‘safe havens’ for Kurds in Iraq. *The New York Times*, April 12, 1991. Disponível em

- <<http://www.nytimes.com/1991/04/12/world/after-the-war-bush-sees-accord-on-safe-havens-for-kurds-in-iraq.html>> Acesso em 07.04.2012.
- UNITED NATIONS. Background Information on the Responsibility to Protect. In: *United Nations*. Disponível em <<http://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/about/bgresponsibility.shtml>> Acesso 30.08.2013.
- UNITED STATES OF AMERICA. Federal Communications Commission. Low Power Television (LPTV) Service. In: *Federal Communications Commission*. Disponível em <<http://www.fcc.gov/guides/low-power-television-lptv-service>> Acesso 18.09.2013.
- UNITED STATES OF AMERICA. Federal Communications Commission. Report and Order of March 7, 1997. Implementation of the Section 203 of the Telecommunications Act of 1996. In: *Federal Register*. vol. 62, n. 24, February 5, 1997, pp. 5339- 5347. Disponível em <<http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/FR-1997-02-05/pdf/97-2755.pdf>> Acesso 18.09.2013.
- UNITED STATES OF AMERICA. Federal Communications Commission. Review of the Broadcast Ownership Rules. In: *Federal Communications Commission*. Disponível em <<http://www.fcc.gov/guides/review-broadcast-ownership-rules>> Acesso 18.09.2013.
- USAREUR (U.S. Army Europe). Army unveils new combat uniform, replace Battle Dress Uniform (BDU). In: *U.S. Army Europe*. Disponível em <http://web.archive.org/web/20040618205930/http://www.hqusareur.army.mil/htmlinks/Press_Releases/2004/June2004/15June2004-01.htm> Acesso em 07.04.2014.
- US ARMY QUARTERMASTER FOUNDATION. Army Clothing History. In: *US Army Quartermaster Foundation*. Disponível em <http://www.qmfound.com/army_clothing_history.htm> Acesso em 07.04.2014.
- U.S. CENSUS BUREAU. Disponível em <<http://www.census.gov/population/www/censusdata/>> Acesso 16.10.2013. [Texto digital sem título, sem data]
- U.S. DEPARTMENT OF STATE OFFICE OF THE HISTORIAN. American Isolationism in the 1930s. In: *U.S. Department of State Office of the Historian*. Disponível em <<https://history.state.gov/milestones/1937-1945/american-isolationism>> Acesso em 21.07.2014.
- U.S. DEPARTMENT OF HOMELAND SECURITY, SECURE BORDERS AND OPEN DOORS ADVISORY COMMITTEE. Secure Borders and Open Doors: preserving our welcome to the world in an age of terrorism. In: *U.S. Department of Homeland Security, Secure Borders and Open Doors Advisory Committee*. January 2008. [sem menção de editor ou cidade de publicação]. Disponível em <http://www.dhs.gov/xlibrary/assets/hsac_SBODACreport508-compliant_version2.pdf> Acesso em 04.03.2014.
- VARY, Adam B. “Star Trek: TNG”: An Oral History. *Entertainment Weekly*, Sept 25, 2007. Disponível em <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20058192,00.html>> Acesso em 30.01.2013.
- VESETH, Michael. *Globaloney 2.0: the crash of 2008 and the future of globalization*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2010.
- WEBER, Max. Critical Studies in the Logic of Cultural Sciences. In: Weber, Max. *The Methodology of Social Sciences*. Illinois: the Free Press of Glencoe, 1949. pp. 113-188.

- WEBER, Max. The Meaning of “Ethical Neutrality” in Sociology and Economics. In: Weber, Max. *The Metodology of Social Sciences*. Illinois: the Free Press of Glencoe, 1949. pp. 1-47.
- WEBER, Max. A Ciência como Vocação. In: WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. pp. 154-183.
- WEBER, Max. Caráter Permanente da Máquina Burocrática. In: WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. pp. 264-266.
- WEBER, Max. Estruturas de Poder. In: WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. pp. 187-210.
- WEBER, Max. O Significado da Disciplina. In: WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. pp. 293-305.
- WEBER, Max. A Sociologia da Autoridade Carismática. In: WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. pp. 283-291.
- WEBER, Max. Política como Vocação. In: Weber, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982. pp. 97-153.
- WEBER, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (org.). *Max Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 13). pp. 79-127.
- WEBER, Max. A Economia e as Ordens Sociais. In: WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. pp. 209-227.
- WEBER, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. In: WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. pp. 3-35.
- WEBER, Max. Ética religiosa e “mundo”. In: WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. pp. 385-404.
- WEBER, Max. Nacionalidade e Prestígio Cultural. In: WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol.1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. pp. 275-277.
- WEBER, Max. Os Tipos de Dominação. In: WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. pp. 139-198.
- WEBER, Max. Sociologia da Religião (tipos de relações comunitárias religiosas). In: WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, vol.1. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. pp. 279-418.
- WEBER, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: WEBER, Max. *Textos Selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1997. pp. 157-189.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1999.

- WIKIPEDIA. Fox Broadcasting Company. In: *Wikipedia*. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Fox_Broadcasting_Company#1980s:_Building_a_network> Acesso 18.09.2013.
- WIKIPEDIA. List of United States over-the-air television networks. In: *Wikipedia*. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_United_States_over-the-air_television_networks> Acesso 18.09.2013.
- WIKIPEDIA. *Terraformação*. In: *Wikipedia*. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Terraforma%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 09.07.2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Television*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. Science Fiction. In: MILNER, Andrew (ed.). *Tenses of Imagination: Raymond Williams on Science fiction, utopia and dystopia*. Bern: Peter Lang AG, International Publishers, 2010. pp. 11-19.
- WODAK, Ruth e MEYER, Michael (ed). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London, SAGE Publications, 2001.
- WOOFFITT, Robin. *Conversation Analysis and Discourse Analysis: a Comparative and Critical Introduction*. London, SAGE Publications, 2005.
- WORLAND, Rick. Captain Kirk: Cold Warrior. *Journal of Popular Film and Television*, vol.16, n. 3, 1988. pp. 109-117.
- WORTH, Sarah E. Art and Epistemology. In: *Internet Encyclopedia of Philosophy: a Peer Reviewed Academic Resource*. Disponível em <<http://www.iep.utm.edu/art-ep/#H2>> Acesso 13.04.2014.
- XAVIER, Ismail. A Decupagem Clássica. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Referências filmográficas

- 11001001 (título original); 11001001 (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- A Bolha Assassina (título em português); The Blob (título original). Estados Unidos, 1988, 86 min. Dirigido por Irvin S. Yeaworth Jr.
- A Bolha Assassina (título em português); The Blob (título original). Estados Unidos, 1988, 95 min. Dirigido por Chuck Russell.
- A Coisa (título em português); The Stuff (título original). Estados Unidos, 1985, 93 min. Dirigido por Larry Cohen.
- Angel One (título original); A Ordem Estabelecida (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- An interview with the cast of the “Star Trek” television show (título original). Estados Unidos, 1976, 44 min. Produzido por The Tomorrow Show para a NBC-TV. Programa de TV.

- Beware! The Blob (título original). Estados Unidos, 1972, 91 min. Dirigido por Larry Hagman.
- Code of Honor (título original); Código de Honra (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Coming of Age (título original); Rito de Passagem (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Conspiracy (título original); Conspiração (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Datalore (título original); Datalore (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Duck and Cover (título original). Estados Unidos, 1951, 9 min. Produzido por Archer Productions para o Departamento de Defesa Civil dos EUA. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Duck_and_cover>. Acesso em 18.07.2012.
- Encounter at Farpoint (título original); Encontro em Longínqua (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Errand of Mercy (título original). Estados Unidos, 1967, 50 min. Produzido por Desilu Productions. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas, episódio 26.
- Eye of the Beholder (título original). Estados Unidos, 1960, 25 min. Produzido por Cayuga Productions. Temporada 2 de Além da Imaginação (título em português). Twilight Zone (título original).
- Face of the Enemy (título original). Estados Unidos, 1993, 44 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 6 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Fahrenheit 9/11 (título original). Estados Unidos, 2004, 122 min. Dirigido por Michael Moore.
- Galactica: Astronave de Combate (título em português); Battlestar Galactica (título original). Estados Unidos, 1978-1979, 60 min (por episódio). Produzido por Glen A. Larson Productions & Universal TV. Programa de TV.
- Guerra nas Estrelas: O Império Contra-Ataca (título em português); Star Wars: The Empire Strikes Back (título original). Estados Unidos, 1980, 124 min. Dirigido por Irvin Kershner.
- Guerra nas Estrelas: O Retorno de Jedi (título em português); Star Wars: Return of the Jedi (título original). Estados Unidos, 1983, 134 min. Dirigido por Richard Marquand.
- Guerra nas Estrelas: Uma Nova Esperança (título em português); Star Wars: A New Hope (título original). Estados Unidos, 1977, 121 min. Dirigido por George Lucas.
- Haven (título original); Santuário (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.

- Heart of Glory (título original); O Âmagô da Gloria (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Hide and Q (título original); Esconde-esconde (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Home Soil (título original); Terra Natal (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- How Far Away is the Moon? (The Scale of the Universe) (título original). Austrália, 2013, 1:50 min. Realizado por Muller, D. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Bz9D6xba9Og>>. Acesso em 08.03.2013.
- I Love Lucy (título original). Estados Unidos, 1951–1957, 30 min (por episódio). Produzida por Desilu Productions.
- Justice (título original); Justiça (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Lonely Among Us (título original); Solidão (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- MASH (título original). Estados Unidos, 1970, 116 min. Dirigido por Robert Altman.
- Nanook do Norte (título em português); Nanook of the North (título original). Estados Unidos, 1922. 79 min. Dirigido por Robert J. Flaherty.
- Os Invasores de Marte (título em português); Invaders from Mars (título original). Estados Unidos, 1953, 78 min. Dirigido por William Cameron Menzies.
- Quanto Mais Idiota Melhor (título em português); Wayne's World (título original). Estados Unidos, 1992. Dirigido por Penelope Spheeris.
- Reptilicus (título em português); Reptilicus (título original). Estados Unidos, 1961, 92 min. Dirigido por Sidney W. Pink.
- Selected Crew Analysis: Casting (título original). Estados Unidos, 2002, 16 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1, DVD 7. Special Features. Entrevistas.
- Skin of Evil (título original); Essência do Mal (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Symbiosis (título original); Simbiose (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- The Arsenal of Freedom (título original); Arsenal da Liberdade (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- The Quatermass Experiment (título original). Reino Unido, 1953, 30 min. (por episódio). Produzido por BBC.

- The Last Outpost (título original); O Último Guardião (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- The Neutral Zone (título original); Zona Neutra (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Too Short a Season (título original); Um Breve Regresso (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- V: A Batalha Final (título em português); V (título original). Estados Unidos, 1983-1984, 60 min. (por episódio). Produzido por Warner Bros. Television.
- Vampiros de Almas (título em português); Invasion of the Body Snatchers (título original). Estados Unidos, 1956, 80 min. Dirigido por Don Siegel.
- When the Bough Breaks (título original); O Rapto dos Inocentes (título em português). Estados Unidos, 1988, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.
- Where No One Has Gone Before (título original); Onde Ninguém Jamais Esteve (título em português). Estados Unidos, 1987, 45 min. Produzido por Paramount Home Video. Temporada 1 de Jornada nas Estrelas: Nova Geração.

Referências audiográficas

- COURAGE, Alexander. Sequência musical de vinheta da primeira série. In: *Trek Core*. Disponível em <<http://tos.trekcore.com/audio/themes/OriginalSeriesMainTitle.mp3>> Acesso em 13.03.2013.
- COURAGE, Alexander. Sequência musical de encerramento da primeira série. In: *Trek Core*. Disponível em <<http://tos.trekcore.com/audio/themes/EndCredits.mp3>> Acesso em 16.03.2013.
- GOLDSMITH, Jerry. Sequência musical da vinheta de Nova Geração. In: *Trek Core*. Disponível em <<http://tng.trekcore.com/audio/audio/The%20Next%20Generation%20Main%20Title.mp3>> Acesso em 13.03.2013.
- HILL, Stephen. Hearts of Space. In: *Hearts of Space*. Disponível em <<http://www.hos.com/>>. Acesso em 15.03.2013. Rádio on-line.

Referências iconográficas: imagens e ilustrações

- RUBENS, Peter Paul e SNYDERS, Frans (do estúdio de). *Uma Guirlanda de Frutas sobre Quatro Putti em uma Paisagem (A Garland of Fruit and Vegetables over Four Putti in a Landscape)*. Óleo sobre Tela, 1620 – 1629. 1740 x 2457 mm. National Trust Collection, Kingston Lacy Estate, Dorset (Accredited Museum). Disponível em

<<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/a-garland-of-fruit-and-vegetables-over-four-putti-in-a-la100461>>. Acesso em 15.05.2014.

REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *Retrato de um homem em vestimentas militares*. Óleo sobre painel; 128 x 103,8 cm. 1650. The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Reproduzido de The Fitzwilliam Museum, Portrait of a man in military costume. Disponível em <<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=1799>> Acesso em 31.01.2013.

SQUEEZING AND STRETCHING TITAN. (Author's Concept). In: NASA. disponível em <<http://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=PIA15606>> Acesso em 04.11.2012.

US DEPARTMENT OF DEFENSE. Officer Rank Insignia. In: *US Department of Defense*. Disponível em <<http://www.defense.gov/about/insignias/officers.aspx#O3>> Acesso em 01.03.2013.

US DEPARTMENT OF DEFENSE. The Face of Defense. (U.S. Army Capt. Jonah Burfield). In: *US Department of Defense*. April, 07, 2014. Disponível em <<http://www.defense.gov/home/faceofdefense/fod/2007-07/f20071007a.html>> Acesso em 07.04.2014.

US MARINE CORPS. Permanent Marine Corps Uniform Board. In: *US Marine Corps*. Disponível em <http://www.marcorsyscom.usmc.mil/sites/mcub/PAGES/uniform_plates.htm>. Acesso em 01.03.2013.

US ARMY. Green service uniform for officers, as worn by former Army Chief of Staff General Peter J. Schoomaker. In: *Wikipedia*. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Schoomaker.jpg> Acesso em 07.04.2014.

Anexos

Anexo: 1ª Temporada: 1987-1988

Nº do episódio (ordem de exibição)	Título original	DVD	Nº de produção	Título traduzido no DVD	Data da primeira exibição
1 e 2	Encounter at Farpoint	1	721	Encontro em Longínqua	28/09/1987
3	The Naked Now		103	A Hora Nua	05/10/1987
4	Code of Honor		104	Código de Honra	12/10/1987
5	The Last Outpost	2	107	O Último Guardião	19/10/1987
6	Where No One Has Gone Before		106	Onde Ninguém Jamais Esteve	26/10/1987
7	Lonely Among Us		108	Solidão	02/11/1987
8	Justice		109	Justiça	09/11/1987
9	The Battle	3	110	A Batalha	16/11/1987
10	Hide and Q		111	Esconde-esconde	23/11/1987
11	Haven		105	Santuário	30/11/1987
12	The Big Goodbye		113	O Último Adeus	11/01/1988
13	Datalore	4	114	Datalore	18/01/1988
14	Angel One		115	A Ordem Estabelecida	25/01/1988
15	11001001		116	11001001	01/02/1988
16	Too Short a Season		112	Um Breve Regresso	08/02/1988
17	When the Bough Breaks	5	118	O Rapto dos Inocentes	15/02/1988
18	Home Soil		117	Terra Natal	22/02/1988
19	Coming of Age		119	Rito de Passagem	14/03/1988
20	Heart of Glory		120	O Âmago da Glória	21/03/1988
21	The Arsenal of Freedom	6	121	Arsenal da Liberdade	11/04/1988
22	Symbiosis		123	Simbiose	18/04/1988
23	Skin of Evil		122	Essência do Mal	25/04/1988
24	We'll Always Have Paris		124	Recordações de Paris	02/05/1988
25	Conspiracy	7	125	Conspiração	09/05/1988
26	The Neutral Zone		126	Zona Neutra	16/05/1988

Esta lista foi elaborada com o intuito de orientar o uso dos DVDs da primeira temporada, onde se encontram o número de produção e o título traduzido na ordem apresentada acima. Como os títulos só foram traduzidos nos DVDs da primeira temporada, o texto mantém a nomenclatura original, considerando a manutenção de um padrão através do texto, e considerando que materiais anteriores, como a coleção da série em VHS, mantém a nomenclatura original. As linhas sem sombreamento da tabela indicam os episódios onde o texto se foca e aqueles que são mencionados com referência a pontos relevantes para o tema na análise.