UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

DANIELE CREMA

**Por que todo mundo odeia o Chris? Uma análise discursiva sobre o
imaginário de afro-americanidade na série *Everybody hates Chris***

v. 1

São Paulo
2014

DANIELE CREMA

Por que todo mundo odeia o Chris? Uma análise discursiva sobre o imaginário de afro-americanidade na série *Everybody hates Chris*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Anna Maria Grammatico Carmagnani

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CREMA, Daniele. **Por que todo mundo odeia o Chris?** Uma análise discursiva sobre o imaginário de afro-americanidade na série *Everybody hates Chris*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Em memória a minha mãe, Maria Antonia

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Anna Maria Carmagnani, pelo suporte acadêmico, por me guiar desde meus primeiros passos na graduação, e por acreditar no meu trabalho. Pelas reflexões e pelos diálogos, que me têm permitido buscar novas perspectivas e ampliar minhas percepções enquanto pesquisadora. Pelas conversas bem-humoradas, pelo carinho, e por me motivar em todas as etapas desta pesquisa. Pelo incentivo e pelas orientações que se estendem ao campo profissional e ao cotidiano.

À Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e ao Prof. Dr. Carlos Renato Lopes, pelas preciosas orientações no Exame de Qualificação. Pelos esclarecimentos e pela leitura atenta do meu trabalho.

Aos amigos do GEDIM, pelo apoio e pelos instigantes questionamentos, que me motivaram à pesquisa.

Às amigas e companheiras do Centro de Línguas da USP, Adriana e Gisele. Em especial, agradeço à educadora Regina, pela amizade, simpatia, e por sempre demonstrar interesse em minha pesquisa ao ouvir os meus comentários entusiasmados sobre *Everybody hates Chris*.

Aos meus grandes amigos, Viviane, Nathália, Felipe e Leonardo. Pelas risadas e pelo ânimo.

Ao meu pai, Gilson Crema, amigo e conselheiro. Agradeço por estar ao meu lado, sempre me fortalecendo em meu percurso.

Aos demais colegas, amigos e familiares que, pela amizade e companhia, contribuíram para que eu prosseguisse com fé, buscando entender por que todo mundo odeia o Chris.

RESUMO

CREMA, Daniele. **Por que todo mundo odeia o Chris? Uma análise discursiva sobre o imaginário de afro-americanidade na série *Everybody hates Chris***. 2014. 149p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Como telespectadores de *Black sitcoms* norte-americanas, temos observado, nessas séries, uma propensão à abordagem de temáticas que silenciam a luta pela dessegregação racial nos Estados Unidos. Nossa hipótese é que grande parte dos seriados tende a assimilar uma percepção homogeneizante de afro-americanidade, firmada em estereótipos e verdades supostamente inquestionáveis acerca de negritude. O negro é sempre visto pela perspectiva de um outro, cuja posição central no discurso produz sentidos de negritude. À luz de tais considerações, objetivamos problematizar os sentidos de afro-americanidade construídos no seriado *Everybody hates Chris*. Buscamos analisar as formas de funcionamento do discurso que legitimam determinadas posições de sujeito para o negro americano e que consequentemente produzem um imaginário de afro-americanidade que se institui como verdadeiro. Para tanto, esta pesquisa se fundamenta na perspectiva discursiva de Michel Pêcheux (1969, 1975) e de Michel Foucault (1969, 1971, 1979). O *corpus* de análise é composto por dez episódios de “Todo Mundo Odeia o Chris”. Discutimos a popularização da televisão nos Estados Unidos, desde os anos 50, momento no qual o gênero *sitcom* simbolizou a ratificação do protótipo de família americana idealizada. Analisamos como tal concepção de família se estende e perpassa as produções seriais até os dias de hoje, excluindo percepções de negritude que não integram o imaginário de modelo familiar do pós Segunda Guerra Mundial (anos 40 e 50). Abordamos também, o conceito de tradições inventadas, lançando um olhar sobre as formas pelas quais os rituais nelas celebrados compõem meios de excluir o que é nocivo ao que se entende por autenticidade americana. Buscamos observar como se constroem sentidos de afro-americanidade em celebrações que estabelecem a coesão nacional como fundamento, em uma sociedade na qual o negro é um sujeito periférico. Estudamos, por fim, como sentidos de afro-americanidade são incorporados ou contestados, colocando em xeque percepções totalizantes de afro-americanidade. Constatamos que os sentidos de afro-americanidade se constroem na articulação entre diversas categorias (gênero, raça, classe social). O estudo indica que a identidade afro-americana não pressupõe sentidos unívocos, pois se constroi nas diversas posições discursivas ocupadas pelo sujeito.

Palavras-chave: discurso, diferença, afro-americanidade, comédia de situações

ABSTRACT

CREMA, Daniele. **Why does everybody hate Chris? A discursive analysis about the African-American imaginary in the series *Everybody hates Chris***. 2014. 149p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

As spectators of North-American Black sitcoms, we have observed that these series are likely to approach themes that silence the fight for racial desegregation in the United States. Our hypothesis is that a great part of the sitcoms tend to assimilate a homogenizing perception of “African-Americaness”, reinforced by stereotypes and supposedly unquestionable truths about Blackness. The African-American is always viewed from the perspective of the other, whose central position in discourse produces meanings of Blackness. In the light of such considerations, we aim at problematizing meanings of “African-Americaness” constructed in the series *Everybody hates Chris*. Our goal is the analysis of the various ways of functioning of that discourse, in that they legitimize certain subjective positions for the African-American, consequently producing an imaginary of “African-Americaness” that is presented as truthful. On these grounds, this research is based on the discursive perspective of Michel Pêcheux (1969, 1975) and Michel Foucault (1969, 1971, 1979). The *corpus* of analysis is composed of ten episodes of *Everybody hates Chris*. We discuss the popularization of television in the United States since the 1950s, when the sitcom symbolized the ratification of the idealized American family. We analyse how such a conception of family is explored then and is perpetuated up to the present, excluding perceptions of Blackness that do not integrate the family imaginary of the post Second World War (from the 1940s and 1950s). We also discuss the concept of invented traditions, by shedding light on how the celebration of rituals allows for the exclusion of what is harmful to the so called American authenticity. We mainly seek to observe how meanings of “African-Americaness” are constructed in celebrations that establish national cohesion as the foundation of a society in which the African-American is a peripheral subject. We finally study how meanings of “African-Americaness” are incorporated or contested, questioning totalizing perceptions of Blackness. Our contention is that the meanings of Blackness are constructed in the articulation of multiple categories (gender, race, social class). The study shows that the African-American identity does not presuppose univocal meanings for it is constructed from the various discursive positions occupied by the subject.

Keywords: discourse, difference, African-Americaness, sitcom

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O IMAGINÁRIO DE AFRO-AMERICANIDADE NAS SITCOMS TELEVISIVAS	21
1.1 A popularização do aparelho televisor nos Estados Unidos	23
1.2 O surgimento da <i>sitcom</i> na televisão e as características do gênero	28
1.3 A participação de brancos e negros em <i>sitcoms</i> americanas	31
1.4 A série <i>Everybody hates Chris</i>	43
2. A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES	48
2.1 Marcas de americanidade e originalidade nas tradições norte-americanas ..	49
2.2 Sentidos de igualdade excludente nas tradições de <i>Everybody hates Chris</i>	63
3. O NARRADOR	84
3.1 Marcas de contradição na voz do narrador	89
3.2 Críticas nos dizeres do narrador	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
ANEXOS	147

INTRODUÇÃO

No cenário televisivo norte-americano, as *sitcoms* (comédias de situações) são extremamente significativas para a esfera do humor e refletem substancialmente o apreço da teleficção americana pela comicidade.

Dentre as produções humorísticas de grande audiência encontram-se as *Black sitcoms*, concebidas como séries protagonizadas por atores negros. Trata-se de um segmento da ficção seriada cuja atual notoriedade deriva dos embates que articularam o desenvolvimento da programação televisiva com o processo de dessegregação racial dos Estados Unidos. Dessa forma, no seio de uma sociedade que, durante décadas, vivenciou o racismo de modo abusivo, a participação do negro nos programas de televisão não ocorreu naturalmente, mas por turbulentas mobilizações e artimanhas políticas e empresariais.

Embora atualmente a televisão americana se mostre mais receptiva à integração de negros aos elencos de séries cômicas, simultaneamente, incorpora uma acepção depreciativa de negritude porque consagra uma visão politicamente correta da relação entre negros e brancos, como se ambos coexistissem harmonicamente.

Enquanto pesquisadores e telespectadores de longa data de séries com protagonistas negros, passamos a nos interrogar sobre a propensão do gênero *sitcom* a se debruçar sobre estigmatizações e tendências universalizantes. Instigam-nos, principalmente, as formas como nos seriados se constroem e se engendram conhecimentos portadores de verdades supostamente perenes e inquestionáveis sobre o afro-americano.

Nota-se que as narrativas das *Black sitcoms* se sustentam por um discurso hegemônico que aloca o negro em um lugar periférico em relação ao branco. Portanto, é extremamente comum que o negro seja concebido à imagem do branco e que este último molde percepções de negritude a partir de sua posição central no discurso. Tal observação nos motivou a desenvolver a pesquisa que se segue.

Sob a perspectiva discursiva de Pêcheux (1969,1975) e Foucault (1969, 1971, 1979), este trabalho objetiva problematizar os sentidos de negritude apreendidos na *Black sitcom Everybody hates Chris* (em português, “Todo mundo odeia o Chris”)

através da figura do personagem principal, Chris. Nosso enfoque reside, mais especificamente, no modo como o discurso que define o afro-americano constitui processos de significação, produzindo um imaginário de negro americano que se institui como verdadeiro. Assim, por essa abordagem, não perseguimos apenas os significados atribuídos à identidade do protagonista na série, mas primordialmente, as formas de funcionamento do discurso que acabam por legitimar determinadas posições de sujeito para o negro americano.

Observa-se que, para se fazer significar em seriados cômicos, o negro, na condição de um “outro”, assimila os discursos constitutivos da entidade central que, no caso, é representada pelo branco. Desse modo, o imaginário de negro americano nas *sitcoms* sugere que este último seria “falado” pelo branco que, legitimado por seu lugar de poder, pressupõe que o “outro” deseje ocupar a mesma posição que si na sociedade.

Em outros termos, na grande maioria das *sitcoms*, institui-se uma “racionalidade metonímica” (SANTOS, 2007: 25) que corrobora a homogeneização da diferença, pautada no silenciamento das relações de forças entre negros e brancos. Com base nesse pensamento, nossa hipótese é que na grande maioria das séries com protagonistas negros, opera-se uma política do silêncio na qual circulam apenas os sentidos desejados sobre negritude. Isto é, o lugar discursivo do negro nessas séries é sempre objeto de uma entidade central que o define, de modo que o afro-americano seja interditado de transitar por regiões de sentidos que não lhe são pré-determinadas.

Essa percepção das *Black sitcoms* pode ser exemplificada, sobretudo, com base nas séries em que protagonizam famílias negras, de onde se apreende uma incorporação do protótipo da família americana branca idealizada¹. Não diferentemente das *sitcoms* com famílias brancas, as *Black sitcoms* introduzem a figura do casal heterossexual de classe média (ou alta), que reside em uma região suburbana de alto padrão. Os pais geralmente são profissionais de carreiras bem-sucedidas e prestigiosas e os filhos, educados e estudiosos. Por esse prisma, a *Black sitcom* coaduna com a noção massificadora de família americana que exclui o próprio negro americano.

¹ No capítulo 1, referente às condições de produção do discurso, disponibilizamos exemplos de séries nas quais se observa essa percepção da família negra americana.

A instituição da família constitui um eficiente dispositivo disciplinar (FOUCAULT, 1975/ 2010: 133) nos seriados, pois constitui o *locus* no qual uma série de medidas de contenção e educação são transmitidas aos telespectadores. Conforme veremos adiante, o modelo familiar estruturado nos parâmetros citados é consonante com o contexto de produção das primeiras séries cômicas, quando a sociedade americana, fragilizada, necessitava restabelecer os laços sociais entre seus membros para uma melhor gerência da economia e da política locais; por isso, a relevância de se perpetuar uma visão idealizada de família.

Para Foucault (idem), as disciplinas são métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade. Elas definem como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina.

A partir desse conceito, pode-se dizer que o imaginário de família nos seriados é perpassado por técnicas de coerção sutis que concernem e moldam a conduta dos sujeitos. Porém, não se trata de um tipo de dominação que vise à inércia de obediência ao modelo familiar proposto. Ao contrário, o mecanismo disciplinar incide sobre a constituição de saberes acerca da família sem que sejam impostos ou subjugados os valores que cada telespectador traz consigo. Assim, a coesão do modelo familiar instituído nas séries cômicas molda a percepção de família pelo telespectador e, conseqüentemente, sugere a homogeneização dos valores que compõem as diferentes comunidades retratadas (brancos, negros, imigrantes, famílias com baixa e alta renda etc.).

Ainda tomando por base a perspectiva de Santos (2010), vemos que a integração do afro-americano nas séries cômicas americanas compõe um excerto dos modos de funcionamento do “pensamento abissal”. Nele, se constitui uma relação dicotômica, onde se tensionam entidades centrais e periféricas. Para fundamentar essa percepção, o autor considera que existem dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. Conforme essa divisão, o universo “deste lado da linha” discrimina o que é verdadeiro ou falso e exclui o “outro lado da linha”, de modo a torná-lo inexistente. Não há, portanto, uma copresença de ambos, já que a entidade central só prevalece na medida em que expurga o diferente. A negação de um lado da linha é condição

para que o outro lado se afirme como universal. Em resumo, “as distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha” (idem: 33).

O que ocorre nas *Black sitcoms* americanas é justamente esse apagamento da diferença por vias de um discurso totalizante que silencia a luta pela emancipação do negro nos Estados Unidos. Em grande parte dos casos, as séries não mostram o relacionamento entre negros e brancos como desigual ou conflituoso. Ao contrário, há uma grande propensão a se universalizar o sonho americano como um paradigma a ser incorporado por todos aqueles que integram a pátria americana. Ou seja, da forma como se dimensionam as relações entre negros e brancos nas narrativas das *sitcoms*, nota-se que para ambos, a busca pela felicidade se opera da mesma maneira, como se a cor da pele nunca tivesse representado um empecilho para que os objetivos almejados se concretizassem.

A elisão da diferença nas *sitcoms* compõe um meio de silenciar sentidos que atravessam os embates do processo de construção identitária daqueles que tiveram que lutar por uma maior participação na sociedade. Por essa perspectiva, vemos que o silêncio assume uma dimensão política significativa porque “recorta” o dizer, fazendo ecoar alguns sentidos e silenciando outros. Essa política do silêncio, conforme Orlandi (2007: 53) atesta a incompletude da linguagem, bem como o caráter ideológico desta última, já que a aparência de unidade de sentidos confere-nos a ilusão de que só há uma forma de significar o dizer. É, portanto, constitutiva do sujeito a ilusão de referencialidade (PÊCHEUX, 1969/1990).

Tal opacidade da linguagem torna a língua “condição de possibilidade do discurso”, já que a língua dá lugar ao equívoco, a uma série de formulações já feitas que acabam por constituir o eixo do dizer. Por esse pensamento, o sujeito nunca é a origem dos sentidos, mas se constitui por dizeres já-ditos e pré-construídos que são atualizados na sua fala.

Como forma de reiterar o “já-dito” pela memória discursiva, na esfera do dizível, o sujeito é atravessado por dois processos de esquecimento (PÊCHEUX e FUCHS, 1975: 20):

- O esquecimento número um, também chamado ideológico, é da instância do inconsciente e reforça a ilusão de que o sujeito exerce o

papel definidor na significação, quando, na realidade, ele retoma sentidos pré-existentes.

- O esquecimento número dois é da ordem da enunciação. Ao falar, o sujeito o faz de uma maneira e não de outra e, ao longo do seu dizer, formam-se famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre poderia ser outro. Isto é, essa operação dá ao sujeito a ilusão de que o discurso reflete o conhecimento objetivo da realidade.

Por esses pressupostos, podemos considerar que os sentidos de negritude apreendidos nas *sitcoms* não têm origem nas séries, mas incorporam dizeres já-ditos, produzidos outrora, e que são atualizados no contexto dos seriados. Esses sentidos, em sua dispersão, se produzem nas relações dos sujeitos. A esse respeito, segundo Pêcheux (1975/2009: 160),

As palavras, expressões, proposições mudam de sentido segundo posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que significa que elas tomam o seu sentido em referência a estas posições, isto é, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.

Nessa acepção, sujeito e sentido se constituem mutuamente, de modo que o primeiro transita entre diversas posições no conjunto de discursos a que se filia. O sujeito se constitui em sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas – diferentes regiões que recortam o dizível, a memória do dizer, e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares aí representados, constituem sentidos diferentes (ORLANDI, 2007: 20).

Ao transitar por diferentes regiões de sentidos, o sujeito significa e marca o caráter múltiplo de sua identidade, já que se configuram diversas posições discursivas a serem ocupadas. Entretanto, ao se filiar a determinadas formações discursivas, inevitavelmente, o sujeito se atrela a alguns significados e exclui outros. No caso das *sitcoms*, por exemplo, observa-se que a assimilação das características da família branca idealizada pelas famílias negras sugere sentidos de negritude específicos, inscritos em um contexto peculiar da história norte-americana.

Perante a controversa entrada do negro nos programas de humor, nos anos 50, em um cenário de violenta discriminação racial, grande parte das *sitcoms* optava

por uma abordagem totalmente desvincilhada da questão da emancipação do negro. Face o conturbado processo de dessegregação racial dos Estados Unidos, era mais cômodo às séries televisivas que seus personagens negros fossem alheios à discriminação racial porque se tratava de uma posição de sujeito desejada em um momento histórico turbulento. Nessa conjuntura, isso era “o que poderia e deveria ser dito” sobre o afro-americano.

Logicamente, conforme já pontuado, a integração do afro-americano à teleficção não ocorreu de forma neutra e natural, já que o negro era excluído do convívio social no momento em que as primeiras *sitcoms* foram criadas. Ademais, a efervescência dos movimentos contra o racismo estava em voga ao mesmo tempo em que a televisão passava a compor um artigo imprescindível aos lares americanos. Assim, a participação do negro nas *sitcoms* acontecia de forma lenta, já que era mais viável aos produtores de televisão que não houvesse perdas de audiência na abordagem de temáticas controversas, como era o preconceito racial (COLEMAN & MCILWAIN, 2005: 125).

Não surpreendentemente, atingir altos índices de audiência sempre foi o objetivo central das produções televisivas. Nas *Black sitcoms*, em particular, verifica-se como discursivamente se operam os mecanismos de controle do discurso, já que, desde o princípio, as séries eram interditas quanto ao que poderiam dizer sobre o negro americano. Portanto, inferimos que o discurso se constitui como objeto de desejo, pois aquele que está em posição de proferi-lo, enquanto entidade central ou autoridade, produz sentidos que se consolidam como verdadeiros. Isto é, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1971/2008: 10).

Como ilustrado no próprio exemplo das *sitcoms*, o imaginário de afro-americano que se dissemina nessas séries é fruto de relações de poder que se estabelecem na sociedade americana. Entretanto, incorporando a perspectiva foucaultiana, consideramos que o poder não é localizado, não está somente no meio televisivo, por exemplo, mas nas práticas mais cotidianas, atravessando as relações interpessoais de forma geral.

Não interpretamos aqui o poder como portador de um sentido negativo de coerção ou instância repressora, pois o poder permite que se constituam as posições de sujeito que, por sua vez, tornam possível a agência deste último

(FOUCAULT, 1979/2008a: 8). Em outros termos, sustentamos que não haja a sobreposição de uma verticalidade na qual se denotam o opressor e o oprimido, mas uma série de micropoderes que se disseminam pelo corpo social e perpassam quaisquer relações humanas – na família, na escola, no trabalho, nas repartições governamentais etc.

O sujeito se constitui enquanto efeito do poder, já que está sempre em posição de exercê-lo ou de sofrer a ação deste último (idem: 184). Por essa razão, através das redes de poder que envolvem o sujeito, disponibilizam-se determinados posicionamentos subjetivos e inviabilizam-se outros. Assim se instituem os regimes de verdade - tipos de discurso que a sociedade acolhe e faz funcionar como verdadeiros: mecanismos e instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; técnicas e procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (idem: 12).

A ratificação de regimes de verdade determina as condições e possibilidades de aparição de alguns discursos em detrimento de outros. Uma vez que um regime de verdade é sancionado pela sociedade, instituem-se como verdadeiros os sentidos nele legitimados. Por conseguinte, os discursos que não estão em consonância com o regime de verdade vigente acabam sendo descartados ou desacreditados.

Nas *Black sitcoms*, como mencionado, verifica-se que as condições em que foram produzidos os seriados não viabilizaram uma participação efetiva do negro nos programas de humor televisivos. O escamoteamento da diferença - sobretudo entre negros e brancos – se consolidou como uma estratégia da ficção seriada na busca por altos índices de audiência. Em resultado, a *Black sitcom* se disseminou como um gênero do humor televisivo, há tempos, erigido por uma estrutura repetitiva no que concerne a mostra de um “branqueamento” da família negra. Regularidades que desde o princípio permeiam a fórmula das séries cômicas são observáveis até os dias de hoje, impingindo sobre a instituição familiar afro-americana a realização dos preceitos que regem a caracterização das famílias brancas do pós Segunda Guerra Mundial.

Tal problemática do silenciamento de sentidos nas *Black sitcoms* sugere particularidades da sociedade americana nas formas de se produzir e legitimar saberes acerca de negritude. Por tais observações, consideramos que a *sitcom Everybody hates Chris* componha um recorte interessante para se problematizarem

os sentidos de afro-americanidade, pois, na imagem de seu protagonista, a série subverte a universalização da concepção de sonho americano, difundida em grande parte das *Black sitcoms*.

Afinal, por que todo mundo odeia o Chris? A julgar pelos títulos das séries cômicas norte-americanas, de forma geral, observa-se que, nestas últimas, não há referência alguma a termos como “odiar” ou “detestar”. É muito comum que os seriados sejam intitulados pelos nomes de personagens ou famílias que os protagonizam (como se nota em *I love Lucy*, *The Addams Family*, *Julia*, *The Cosby Show* etc.). Porém, no caso de “Todo mundo odeia o Chris”, há um tom pejorativo referente ao protagonista. O verbo “odiar” deprecia seu objeto, “Chris”, sobretudo porque o sujeito da oração é “todo mundo”. Isto é, parte-se da hipótese de que todos, sem exceções, odeiem o personagem Chris. Resta-nos interrogar quem odeia o protagonista (quem faria parte do “todo mundo”) e a razão para que todos desenvolvam por ele um sentimento de antipatia.

O título da série é interessante nesse sentido, pois ao se diferenciar dos demais, complexifica, de início, a abordagem da *sitcom*. Em se tratando de uma produção televisiva que relata as experiências de um negro americano, pode-se dizer que é ousada a opção por um nome que menospreze uma entidade cuja vivência social é marcada por discriminação e preconceito. Não seria politicamente correto afirmar o ódio em relação àquele que é visto como marginalizado. Ao contrário, demonstra-se constantemente, pelo bom senso, a necessidade de inclusão daqueles que são excluídos socialmente. Enfatizamos, por esse questionamento, a importância do estudo dos mecanismos discursivos operantes na série, os quais complexificam imaginários de negritude norte-americana. Pelo título, há os primeiros indícios de que “Todo mundo odeia o Chris” não se constroi como um seriado que escamoteia questões inicialmente veladas pelas *Black sitcoms*, já que o verbo “odiar” carrega consigo uma forte carga semântica do detestável e repulsivo no excluído.

Contextualizado na década de 80 e narrado por seu próprio protagonista em fase adulta, o seriado registra a experiência do humorista negro Chris Rock durante a sua conturbada adolescência, marcada por afrontas de discriminação racial. Diferentemente de grande parte das *Black sitcoms*, em *Everybody hates Chris*, a narrativa não se confina à esfera familiar, fato que permite não só a caracterização de diversos ambientes (escola, salão de beleza, banco, mercado etc.), mas também

a circulação dos personagens por locais onde o preconceito racial se torna explícito. Consequentemente, *Everybody hates Chris* desvela o relacionamento conflituoso entre brancos e negros na sociedade americana.

O seriado ao mesmo tempo critica e desconstrói sentidos de negritude a priori disseminados nas demais séries com protagonistas negros. Por meio da sátira da exclusão social do personagem principal e da presença de um narrador extremamente irônico, mobilizam-se sentidos para negritude que constantemente evocam a memória discursiva da discriminação racial nos Estados Unidos.

Tal criticidade inerente à série se desenvolve, principalmente, porque se justapõe o contexto do narrador ao da narrativa. Localizado no cenário atual, já em fase adulta, Chris Rock reflete sobre seu passado. Esse retrocesso contextual viabiliza a postura questionadora por parte do narrador, pois permite que o racismo seja rememorado e comentado por Chris.

À luz desse procedimento narrativo da recorrência a diferentes contextos vivenciados nos Estados Unidos, verifica-se que é muito recorrente ao seriado a menção a fatos históricos, discursos políticos, documentos oficiais americanos etc. Trata-se de um procedimento que se repete em grande parte dos episódios e cuja constância muitas vezes, dimensiona uma tensão entre os discursos que definem afro-americanidade e americanidade. Isto é, a incorporação desses elementos contextuais sugere que ser afro-americano não é o mesmo que ser americano.

Ao observar tal peculiaridade na forma como a série constroi os sentidos de negritude e americanidade, optamos por analisar dez episódios específicos de *Everybody hates Chris* que fazem referência a acontecimentos históricos, discursos políticos e documentos oficiais americanos². Ao nosso ver, a recorrência a diferentes contextos é um procedimento narrativo que contribui em grande parte para compor o viés crítico e sarcástico da série. Por essa razão, selecionamos os episódios que consideramos mais significativos para abordar como se legitimam e subvertem noções de americanidade e afro-americanidade no seriado.

Em nossa pesquisa, tomamos por base a magnitude da televisão não apenas como instrumento ou aparato tecnológico que viabiliza a comunicação em vasto alcance, mas como um veículo que intervém nas relações humanas e institui imaginários sociais que tanto sancionam como deslegitimam verdades (MARTÍN-

² A sinopse dos episódios a serem analisados se encontra na parte dos anexos (Anexo A).

BARBERO, 2006: 54). Por essa razão, acreditamos que a problemática do imaginário de afro-americanidade e americanidade na *sitcom* selecionada componha um objeto de estudo relevante para o cenário atual, mediado pela presença massiva dos meios de comunicação.

Contudo, por essa visão não assumimos que as *Black sitcoms* ou os programas televisivos, de forma geral, componham instrumentos de coíbam o sujeito de raciocinar por perspectivas que difiram daquelas disseminadas pela teleficção. Não se trata de mecanismos que operam para alienar o telespectador através da instituição de imaginários. Ao contrário, aludimos, aqui, ao conceito foucaultiano de tecnologias de si, no qual se criam dispositivos pelos próprios indivíduos para que estes últimos se autogovernem (1984/2004: 214). Ou seja, o imaginário não somente engendra verdades, mas está presente no processo de subjetivação e move o sujeito à ação. Assim, referindo-nos à concepção de micropoderes em Foucault (1979) sustentamos a assertiva de que o imaginário componha um dispositivo epidérmico, atuante nas práticas relacionais.

Com base nesses preceitos e nos objetivos expostos, ao longo deste trabalho, buscaremos responder quatro perguntas específicas que concernem os processos de significação que definem americanidade e afro-americanidade em *Everybody hates Chris*.

- 1) Partindo do pressuposto de que a série *Everybody hates Chris* se posiciona criticamente em relação ao racismo nos Estados Unidos, que sentidos a série mobiliza para representar o negro americano?
- 2) Na referência a acontecimentos históricos, discursos políticos e documentos oficiais americanos, como se desenvolvem, no seriado, os processos de significação quanto à legitimação ou deslegitimação do imaginário de americanidade e afro-americanidade?
- 3) Com base no princípio de que a *sitcom* em questão dimensiona uma tensão entre os discursos que definem o americano e o afro-americano, como esses discursos se articulam para compor a caracterização do personagem principal?
- 4) De que forma o protagonista e narrador, Chris, constroi sua identidade perante esse confronto discursivo?

A fim de responder a estes questionamentos, dividimos esta dissertação em três capítulos.

No capítulo 1, desenvolvemos uma contextualização histórica acerca das condições que viabilizaram a popularização das *sitcoms* nos Estados Unidos perante um cenário em que o aparelho televisor gradativamente se consagrava como um artigo de necessidade. Buscamos, também, apresentar as características que compõem o gênero *sitcom* e discutir a evolução da ficção seriada com vistas à participação de negros e brancos nas produções televisivas.

Particularmente, objetivamos demonstrar como se operou a entrada do afro-americano nas séries cômicas e, principalmente, problematizar as razões pelas quais a *sitcom* se concretiza como um gênero protagonizado por elencos majoritariamente brancos até os dias de hoje.

Por fim, ainda no mesmo capítulo, fazemos uma descrição dos principais elementos da série *Everybody hates Chris*, selecionada para a análise. Face à temática principal desta pesquisa, referente à incorporação do discurso do “outro” pelo protagonista, também discorremos sobre a importância do narrador no seriado.

O eixo principal do capítulo descrito é o conceito de imaginário (MAFFESOLI, 1995;1996). Embora norteie todas as etapas de nossa pesquisa, tal preceito é exposto na parte que discorre sobre as condições de produção do discurso, pois pressupomos que os modos de percepção de negritude e americanidade construídos nos seriados contribuem extensamente para a formação de um imaginário que se institui como verdadeiro até os dias de hoje.

No capítulo 2, problematizamos o conceito de tradição inventada a partir da análise discursiva de três episódios da série, que retratam os rituais do juramento à bandeira americana, do Dia de Ação de Graças e do *Kwanzaa*. Buscamos entender, particularmente, como as narrativas moldam percepções de negritude na abordagem de rituais que se estabelecem como emblemas da pátria americana. Para tanto, iniciamos com uma introdução acerca de tais tradições, a fim de compreendermos de que forma estas últimas se concretizaram como expressões de fidelidade aos Estados Unidos. Como embasamento, tomamos por base o conceito de tradição inventada, por Hobsbawm (1997) e a concepção dos historiadores Pleck (1999; 2001), Davis e Brown (2002) e Matlin (2006) sobre os rituais que compõem tais celebrações.

Concebemos que a acepção de tradição inventada é essencial para iluminar o estudo dos processos de significação de negritude na série selecionada. O caráter fixo inerente às tradições ocidentais sugere a unicidade de valores e significados constituídos nos rituais compartilhados entre as comunidades. Mais especificamente, conforme veremos, a invenção das tradições se consolida como expressão de autenticidade das nações, cujos ritos e costumes exprimem as particularidades de seu povo. Por essa razão, há um retorno constante ao passado e a sentidos legitimados como os verdadeiros portadores da identidade nacional. Consequentemente, a tradição inventada traz consigo a exclusão de elementos nocivos à salvaguarda daquilo que compõe a suposta originalidade de cada país.

Em vista da postura irônica e crítica de *Everybody hates Chris*, questionamos, por esse viés, a participação do negro nos rituais representados na série. O seriado, constantemente, alude à exclusão social do negro nos contextos atual e dos anos 80 e, portanto, sedimenta um olhar sarcástico relativo à própria constituição da identidade nacional americana, já que a articulação do caráter integrador da tradição inventada é subvertido em mostras de segregação racial.

Com base nessa observação, estudamos, também, as formas como *Everybody hates Chris* mostra a participação do negro americano nas tradições inventadas que aborda. Discutimos como se constroem sentidos de negritude em celebrações que visam exaltar a identidade nacional, mas que, simultaneamente, excluem o negro americano. Como preceitos norteadores, utilizamos as noções de formações discursivas (FOUCAULT, 1969/ 2008), esquecimentos (PÊCHEUX e FUCHS, 1975) e ponto nodal (SMITH, 1998).

Por fim, no capítulo 3, trabalhamos os sete episódios restantes selecionados para análise. Nessas histórias, observa-se fortemente a marca do narrador na incorporação ou descarte de sentidos legitimados sobre afro-americanidade. Assim, nessa parte da pesquisa, discutimos a importância do narrador, Chris Rock, na série. Pela interpretação da postura deste último, buscamos entender quais sentidos são mobilizados na caracterização do negro e de que forma os dizeres de Chris Rock ora assimilam ora questionam sentidos cristalizados acerca de negritude. Para tanto, seguiremos o aporte teórico dialógico de Bakhtin (1929/2010; 1979/2003).

1. O imaginário de afro-americanidade nas *sitcoms* televisivas

Este capítulo visa descrever e discutir o contexto que atravessou a inserção do afro-americano nas séries de humor americanas. Abordaremos as condições de produção do discurso - instâncias ampla e estrita (imediata) nas quais os sentidos são produzidos (ORLANDI, 2007a: 30). A fim de examinar esses contextos, apresentamos um breve panorama sobre a consagração do gênero *sitcom* frente à popularização da televisão nos Estados Unidos. Desenvolvemos, também, uma introdução acerca das características da comédia de situações e uma prévia descrição e problematização da série *Everybody hates Chris*, selecionada para a análise.

Prosseguir com tais objetivos é uma forma de investigar como se construíam (e se constroem) sentidos de negritude em momentos específicos da história dos Estados Unidos. Por isso, o conceito de imaginário compõe o preceito norteador de nossa discussão, pois percepções de afro-americanidade legitimadas outrora perpassam a produção de sentidos sobre negritude no momento atual.

Anteriormente restrito ao universo acadêmico, o termo “imaginário” tem invadido o espaço viral da mídia, impulsionando novos questionamentos e deslocando acepções, como, por exemplo, as de ideologia e cultura (SILVA, 2003: 08). Conforme se observa, esse conceito é multiperspectívico e tem sido utilizado nas mais diversas situações.

Em um sentido convencional, o imaginário se opõe ao real na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente. Em uma acepção mais antropológica, o imaginário é uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser compartilhado com os outros (...). O imaginário é uma língua. O sujeito entra nele pela compreensão e aceitação das suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e o altera por ser, também, um agente imaginal (ator social) em situação (SILVA, 2003: 09).

Em nosso trabalho, sustentamos a perspectiva de Michel Maffesoli (1995; 1996), cuja percepção do termo imaginário se reveste de um campo semântico mais geral e compatível com os múltiplos sentidos atribuídos ao termo. Baseado na visão do antropólogo Gilbert Durand (2002), o autor entende o imaginário como substrato de uma “solidariedade pós-moderna”, que se instaura no meio social por meio do

tribalismo (associação dos sujeitos a determinados grupos). Por esse viés, o imaginário compõe um patrimônio de grupo, uma fonte comum de sensações e afetos na qual os sujeitos desenvolvem e atribuem sentidos às práticas do cotidiano. Desse modo, o mundo imaginal não se rege por um contrato racional que liga um sujeito ao outro, mas por uma empatia que o torna, com o outro, participante de um conjunto contaminado por ideias coletivas e emoções comuns (MAFFESOLI, 1995: 109).

A consequência dessa afeição dos sujeitos por meio de sensações compartilhadas é a relativização do linearismo histórico. Grandes vetores do pensamento moderno, como a crença no progresso e no porvir, desmancham-se frente a um presenteísmo, que institui como base o hedonismo mundano, a busca pelo prazer imediato. Pela configuração dessa prática social, o conceito de imaginário repousa sobre a esfera do doméstico e do cotidiano banal.

Vivencia-se uma nova ordem social na qual, pelo tribalismo, se consolidam diversas experiências, em redes contratuais movediças. As formas de ver a si mesmo e o outro são plurais e efêmeras, conforme o pertencimento dos sujeitos a diferentes comunidades, as quais se reconceituam constantemente. Ou seja, não são as estruturas e instituições que engendram saberes e instituem imaginários, mas a proximidade, a vivência tribal e o contato com diferentes (e, às vezes, conflitantes) modos de conceituar o vivido.

Essa relativização, entretanto, não implica o total desgarre do sujeito em relação a construtos que se modificam perante às práticas contingentes. Ao contrário, ela dá margem a novas identificações.

De fato, o relativismo induzido pelo tribalismo e pela multiplicação das ideologias ou mitologias bricoladas apela, estruturalmente, logicamente, para uma composição pluralista. Na composição, há o verbo compor: negociam-se, delimitam-se territórios reais ou simbólicos, e, por isso mesmo, entra-se em contato. Assim, o relativismo estabelece a relação. Relações forçadas, violentas ou agressivas, às vezes, ou, ao contrário, relações de cumplicidade, de aliança ou simplesmente afetivas. Em todo caso, não é o isolamento, próprio do individualismo exacerbado, mas, ao contrário, o que predomina no quadro do tribalismo é um relacionismo em todos os sentidos (MAFFESOLI, 1995: 56).

O consenso estabelecido no tribalismo produz laços sociais. Subjetividades emergem a partir de experiências e afetos em comum que, por sua vez, moldam os imaginários. Concomitantemente, os mesmos valores e dogmas que permeiam

esses agrupamentos são contestados e colocados à prova perante o diferente, instituindo novas formas de pensar as relações humanas. Por esse viés, a reestruturação constante do imaginário contribui para desenhar diferentes configurações do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível (RANCIÈRE, 2012: 100). É, portanto, no dissenso que se pronuncia a errância dos imaginários, cuja mobilidade de sentidos permite reconceituar o vivido e mover os sujeitos à agência.

A esse respeito, afirma Silva (2003: 12), o imaginário é reservatório e motor. Reservatório, pois agrega imagens, sentimentos, lembranças e visões do real que sedimentam um modo de ver, sentir e de aspirar ao estar no mundo. Enquanto motor, o imaginário é um elemento propulsor que imprime velocidade à possibilidade de ação. Nas palavras do autor, “o homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos” (idem).

De acordo com o filósofo polonês Bronislaw Baczko (1985: 298), o imaginário intervém no exercício do poder, pois qualquer conflito ou relação social se modela a partir da percepção que um sujeito faz do “outro”. O imaginário, nesse sentido, compõe um meio de o sujeito preservar um lugar a si no campo simbólico, já que a imagem que o “outro” desenvolve sobre ele permite que sejam ocupadas determinadas posições no discurso. Reiteramos, por esse viés, a importância da televisão e, em especial, das *Black sitcoms*, como instâncias de materialização de sentidos que legitimam ou reconceituam imaginários sociais e, particularmente, significações para negritude e para a identidade nacional americana.

1.1 A popularização do aparelho televisor nos Estados Unidos

A crescente popularidade da televisão em território norte-americano resultou, em grande parte, do cenário de instabilidade gerado pela Segunda Guerra Mundial. Com o ataque japonês a Pearl Harbour, em 1941, o desenvolvimento do aparelho televisor se aperfeiçoava gradativamente no intuito de promover um serviço de orientação à população americana. Em consequência, empreendimentos comerciais da indústria de teletransmissão foram deslocados para interesses de utilidade pública de caráter informativo (EDGERTON, 2007: 69).

À luz do papel fundamental que a televisão desempenhava nesse contexto, o governo americano lhe atribuiu oficialmente o título de “veículo de comunicação” (FURQUIM, 1999: 121). Entretanto, a eficiência das transmissões televisivas sofreu uma queda considerável devido à guerra, fato que comprometeu a produção de aparelhos receptores e equipamentos. Durante o conflito mundial, apenas seis estações de televisão funcionavam e estima-se que não havia, nesse período, mais de dez mil televisores em serviço nos Estados Unidos (BURBAGE & CAZEMANJOU, 1973: 206).

Paralelamente à debilitação do sistema de teletransmissões no país, o campo de pesquisas na área de eletrônica buscava se qualificar para favorecer a comunicação durante a guerra. Dessa forma, ao mesmo tempo que o conflito corroborava falhas nas transmissões radiofônicas ou televisivas, viabilizava novas descobertas que, ao final da Segunda Guerra Mundial, foram implantadas no sistema de televisores³.

Em 22 de junho de 1944, ao final da guerra e, com o retorno de quinze mil soldados aos Estados Unidos, o Congresso americano sancionou o *Servicemen's Readjustment Act*, termo judicial cuja meta era reintegrar os militares veteranos à sociedade. A lei previa flexibilidade em relação a empréstimos, facilitação na compra e locação de propriedades e acesso à educação superior. Face a essa medida, novas famílias se formaram, aumentando a busca por casas e apartamentos e ocasionando um considerável crescimento demográfico.

O chamado *baby boom* do período pós-guerra contribuiu expressivamente para o desenvolvimento dos subúrbios e acarretou uma mudança decisiva nos hábitos da população americana. No movimento de reconfiguração espacial da sociedade, as residências familiares tendiam a se distanciar dos centros urbanos, onde, a princípio, costumavam-se frequentar bares, teatros e salas de cinema. Logo, a expansão das áreas residenciais fez com que as famílias concentrassem a maior parte de seu tempo na esfera doméstica.

Em meio a esse fenômeno, a sociedade americana vivenciava com grande intensidade o cultivo dos hábitos consumistas, uma vez que a conquista do alto padrão de vida permitia que a população adquirisse bens materiais que lhe

³ Dentre as descobertas mais significativas estava a tecnologia do tubo *orthicon*, que conferiu maior definição à imagem e permitiu que o telespectador assistisse à televisão de luzes acesas (FURQUIM, 1999: 121).

confeririam maior conforto. Nesse momento, ainda em caráter de novidade, a televisão se consagrou como um equipamento altamente visado para os lares americanos. Tanto a oferta como a procura pela televisão promoveram a disseminação do aparelho por toda extensão do território americano, de modo que, em 1955, aproximadamente dois terços da população já havia adquirido, ao menos, um televisor.

Tal demanda por televisores contribuiu para aumentar o interesse dos investidores, principalmente, entre os anos de 1945 e 1948, quando a FCC (*Federal Communications Commission*) - órgão do governo americano responsável pelos critérios de rádio e teledifusão – recebeu mais de 425 propostas para a criação de estações de televisão (EDGERTON, 2007: 76).

Embora o oligopólio das emissoras americanas permanecesse restrito às pioneiras CBS (*Columbia Broadcasting System*), NBC (*National Broadcasting Company*) e ABC (*American Broadcasting Company*), apenas 9 anos mais tarde, os Estados Unidos já contariam com 564 estações televisivas. Ademais, nesse contexto, o espectro VHF (*very high frequency*) vinha, gradativamente, sendo substituído pelo UHF (*ultra high frequency*) no sentido de proporcionar melhor qualidade na transmissão e recepção de imagens.

A fim de regulamentar a produção de televisores frente a essa mudança, em 1962, instituiu-se o *All-Channel Receiver Act*, uma medida que obrigava os fabricantes de equipamentos televisores a produzir ambos os receptores VHF e UHF. Desse modo, aprimoravam-se os equipamentos e técnicas de teledifusão como forma de atender às expectativas de investidores e telespectadores.

Findada a década de 50, a televisão manteve sua magnitude enquanto veículo de comunicação imprescindível perante às simultâneas manifestações culturais e políticas que rondavam o território americano - a saber, Movimento pelos Direitos Civis, protestos estudantis, *Generation Gap*, música *Rock n' Roll*, liberação feminina, ascensão da contracultura e Guerra do Vietnã. A exposição de tais movimentos e revoltas ascendia principalmente após o assassinato do presidente John Kennedy, acontecimento que assumia dimensões de espetáculo e incitava a insatisfação de diferentes camadas da sociedade americana.

Produções não-ficcionais passavam a integrar a programação televisiva com maior frequência e, conseqüentemente, reforçavam a credibilidade conferida à televisão no tratamento de conflitos políticos e ideológicos. Em 1963, após o

pronunciamento de que o então presidente, Kennedy, aprovaria as leis pelos movimentos civis, os telespectadores americanos assistiriam, em tempo real, ao famoso discurso “I have a dream”, de Martin Luther King Junior.

Ao passo que aumentava o número de passeatas e bombardeios contra a segregação racial nos Estados Unidos, o racismo surgia como problemática amplamente debatida nos noticiários. Entretanto, a cobertura desse tipo de transmissão ficava comprometida porque apenas 3,6% dos participantes da esfera do jornalismo eram negros. A solução para o problema foi que diretores brancos buscassem jornalistas afro-americanos para cobrir as manifestações com maior proximidade e segurança (SMITH & PALMISANO, 2000: 758).

Essa medida contribuiu para que a ínfima presença do negro nos meios de comunicação viesse à tona, de modo que, em 1969, a FCC instituiu regras para que se efetivassem contratações de trabalhadores negros nos setores de rádio e teletransmissão. Com o objetivo de promover os preceitos da ação afirmativa, a instituição mencionada solicitava que as estações de rádio e televisão disponibilizassem relatórios anuais que comprovassem o recrutamento de afro-americanos.

A implementação dessa regra veio a favorecer os meios de comunicação futuramente quando, em 1978, a FCC garantiria uma redução de impostos para os proprietários de estações de rádio e televisão que vendessem suas propriedades a compradores de camadas minoritárias da sociedade. Tal regra foi banida e declarada inconstitucional pelo congresso americano em 1995, porém, a maior parte das companhias televisivas e radiofônicas resolveu manter a adesão à ação afirmativa até os dias de hoje⁴.

Em meados dos anos 70, a sociedade americana vivenciou a chamada “Segunda Era da Televisão”, concebida a partir da popularização da TV a cabo. Embora esse tipo de difusão tenha se consolidado nesse período, não se tratava de uma novidade para os investidores da indústria da teletransmissão, pois o sistema de cabos já era utilizado desde 1948 para prover sinais a regiões de difícil acesso, como áreas rurais e montanhosas (EDGERTON, 2007: 300).

⁴ Dentre as estações que ainda se propõem a respeitar os princípios da ação afirmativa estão: ABC, CBS, NBC, the FOX Network e a Time Warner Inc., que incluiu a CNN, The Tribune Company e o Clear Channel Communications. As estações a cabo que também adotaram essa medida são Cox Communications, the Cabletelevision Systems Corporation, o grupo TCI e Comcast Corporation (SMITH & PALMISANO, 2000: 759).

A tecnologia da televisão a cabo se tornou o interesse dos investidores americanos com os empreendimentos do *Green Channel*, posteriormente renomeado *Home Box Office* (HBO). A proposta dos responsáveis por essa empreitada era que se aprovasse a *subscription television* (STV), cujo objetivo era produzir programações televisivas atrativas que impulsionassem o telespectador a pagar uma taxa mensal por esse serviço.

A FCC deu suporte à STV em 1968 e, em 1972, a HBO iniciou seu funcionamento com apenas 365 assinantes. A princípio, a rede não obteve os lucros desejados, fato que apenas se consumou após a assinatura de um contrato que permitia o acesso do canal ao novo satélite da RCA (Radio Corporation of America)⁵.

Eventualmente, o sucesso da estação HBO contribuiu para que outras redes a cabo recém-criadas também optassem pela transmissão via satélite. Em consequência, nas décadas de 70 e 80, diversos tipos de *niche channels* emergiram para atender a estratos determinados da esfera de recepção, incluindo as redes CBN (*the Christian Broadcasting Network*), ESPN (*Entertainment and Sports Programming Network*), Nickelodeon (programação para crianças), C-SPAN (*Cable Satellite Public Affairs Network*), CNN (*Cable News Network*), BET (*Black Entertainment Television*), TLC (*the Learning Channel*), MTV (*Music Television*), FNN (*Financial News Network*), CNN *Headline News*, *the Weather Channel* e *the Twentieth Century FOX*.

Simultaneamente a esse contexto de ascensão da TV a cabo, reformulava-se, nos Estados Unidos, o próprio hábito de assistir à televisão. A introdução das tecnologias midiáticas, como o VCR (*videocassette recorder*) e o controle remoto possibilitava maior flexibilidade ao telespectador, já que este último poderia gravar o programa desejado ou selecionar a programação de seu interesse. Isso favoreceu ainda mais os *niche channels*, pois a possibilidade de escolher mais facilmente os programas permitia que o americano buscasse por programações mais específicas. Por essa razão, no início da década de 90, a penetração da TV a cabo já atingia cerca de 60% dos lares americanos e inevitavelmente veio a desbancar o oligopólio CBS-NBC-ABC.

⁵ A RCA - principal empresa a investir em televisão como meio de comunicação - resultou de um consórcio entre a *Marconi Wireless Telegraph Company* (responsável pelas comunicações de rádio à longa distância) e a *General Electric* (produtora de aparelhos de rádio) (FURQUIM, 1999: 16).

1.2 O surgimento da *sitcom* na televisão e as características do gênero

Conforme discussão anterior, a partir da década de 50, o aparelho televisor foi incorporado pela nação americana como um meio efetivo de comunicação. Nesse mesmo período, ainda se conferia grande *status* às transmissões radiofônicas que, por sua vez, influenciaram a produção de programas televisivos em grandes proporções.

Devido a uma experiência radiofônica anterior bem-sucedida, a estrutura da televisão foi moldada de forma similar à programação do rádio. Por esse motivo, inicialmente, adaptavam-se para a TV as comédias de variedades (ou *comedy-variety shows*), que compunham um expoente da audiência do rádio. Originárias do gênero *vaudeville*, as comédias de variedades eram programas humorísticos cujo conteúdo era composto por entrevistas com celebridades americanas ou apresentações diversas de comediantes, artistas circenses e cantores.

Frente ao interesse do público por esse tipo de apresentação, o entretenimento se tornava imprescindível à programação televisiva desde o princípio. Durante quase toda a década de 50, os astros de TV eram, justamente, os comediantes de programas humorísticos, os quais ocupavam o horário nobre da televisão americana (FURQUIM, 1999: 17).

A chamada comédia de situações, em inglês *situation comedy* ou *sitcom*, popularizou-se, na televisão, em resposta ao declínio dos *variety shows*, nos anos 60. Embora a *sitcom* também tenha contribuído para alavancar a audiência do rádio, no início, quando transposta para a TV, não obteve uma margem de audiência considerável. Entretanto, o gênero passou a fazer parte da programação televisiva com maior frequência a partir dos investimentos da emissora CBS que, almejando desbancar os inúmeros *variety shows* da concorrente NBC, optou por adaptar *sitcoms* famosas do rádio para a televisão.

A tradição por produções humorísticas no cenário televisivo se consolidou perante tal medida e contribuiu para que cada vez mais o gênero *sitcom* se aperfeiçoasse em meio às especificidades da televisão. Porém, se por um lado os avanços da indústria do entretenimento permitiram que a *sitcom* tenha evoluído em aspectos tecnológicos, por outro, observa-se que a estrutura formulaica dos seriados

cômicos manteve, em grande parte, as características que os designam desde suas primeiras aparições na TV.

De acordo com Mills (2009), a *sitcom* apresenta como caráter imanente a busca por instigar o riso do telespectador. Trata-se do que o autor denomina “ímpeto cômico”. Por esse viés, provocar o prazer a partir do humor compõe a premissa principal no desenvolvimento da *sitcom* televisiva⁶. Com base nesse propósito, a *sitcom* se dedica a explorar eventos banais do cotidiano, que podem ocorrer a pessoas comuns, como o próprio telespectador.

Tais acontecimentos são contados em episódios que têm unidade relativa para que possam ser vistos independentemente sem que haja, necessariamente, ordem cronológica (PALLOTINI, 32: 1998).

A unidade de cada episódio da *sitcom* se manifesta por meio de elementos narrativos que se repetem, como o tema, a época, um propósito do autor, um objetivo autoral ou até mesmo por uma visão de mundo que se pretenda transmitir (idem). Essa regularidade tem se estendido nas produções seriais cômicas e caracteriza uma propensão à ritualidade, tanto em termos técnicos como narrativos.

Esquenazi (2010: 26), sociólogo e estudioso da área cinematográfica, reitera que a fixidez é constitutiva do funcionamento da *sitcom*, de modo que haja sempre um “regresso do mesmo”. Nas palavras do autor, “a serialidade televisiva parece mais rigorosa do que outras formas de serialidade porque obrigações várias levaram os programadores a criarem fórmulas de uma exatidão impressionante” (idem: 27).

No que tange aos aspectos técnicos de produção, prescreve-se que a duração de cada episódio da *sitcom* varie entre 22 e 25 minutos e há possibilidade de se atingirem 30 minutos com os acréscimos dos comerciais. Na filmagem, geralmente são utilizadas três câmeras no intuito de focalizar ao máximo a expressão dos personagens⁷ e pode haver a presença de uma plateia cujas reações às cenas são representadas pelo recurso da trilha de risos.

⁶ Entretanto, conforme argumenta o próprio autor, embora decisiva, a comicidade não deve ser tomada como o único aspecto da *sitcom* a ser levado em conta. É de extrema importância que se estude esse gênero também com base nas características das esferas de produção, recepção e distribuição (MILLS, 2009: 26).

⁷ O uso de três câmeras em filmagens de *sitcoms* foi desenvolvido pelo cinematógrafo Karl Freund a fim de ser incorporado na série *I love Lucy*. Trata-se de uma técnica denominada “three-headed monster”, utilizada primordialmente quando dois personagens estão em cena. Enquanto uma câmera capta o cenário, as outras duas focalizam os atores. Dessa forma, é possível que o telespectador apreenda as reações de ambos os personagens às situações cômicas. Tal procedimento, de acordo com Mills (2009: 39), permite que o telespectador desfrute duplamente do humor, uma vez que pode

Tal ritualidade se acentua com a manutenção dos elementos narrativos que permeiam a estrutura da *sitcom*. Para que se concretize a comicidade, a narrativa serial se vale da caricatura de situações e personagens. Consequentemente, é intrínseco ao gênero que os acontecimentos se reproduzam em cenários repetitivos e que os personagens tenham características marcantes e peculiares que os diferenciem.

Ainda a esse respeito, para que as situações humorísticas sejam realmente efetivas, a transmissão de um episódio de *sitcom* pressupõe uma relação de cumplicidade com o telespectador que, ciente das particularidades de cada personagem, antecipa as reações destes últimos a cada incidente apresentado e, em resposta, externaliza o riso. Por esse motivo, a *sitcom* raramente introduz novos personagens às histórias, pois a construção do humor se vale, principalmente, das peculiaridades dos personagens tipificados e da previsibilidade das ações destes últimos.

Há, não obrigatoriamente, a presença de um protagonista cujas experiências podem vir a acarretar mudanças nos fatos a serem narrados ou na trajetória dos personagens secundários. Porém, é típico da *sitcom* que se mantenham as convenções estabelecidas a priori. Por se tratar de um gênero televisivo que objetiva estimular o prazer imediato através do humor, é imperativo que a *sitcom* apresente uma estrutura extremamente coesa. Os elementos narrativos anteriormente descritos – personagens, cenário e enredo – precisam estar em ampla sintonia para que não se esgote o apreço do telespectador pelas regularidades que compõem a ficção seriada.

Para Furquim (1999: 13), o elemento sustentador da unidade inerente à *sitcom* é a família. É necessário que os personagens estabeleçam laços com um grupo, seja este composto por familiares, amigos ou colegas de trabalho. Com base nessa constatação, a autora sistematiza as séries cômicas em quatro tipos básicos: domésticas (formadas por pai, mãe e filhos); jovens (protagonizadas por jovens que podem ou não viver na casa dos pais); casais ou duplas (geralmente ilustrativas da vida de casais recém-casados que não possuem filhos) e profissionais (centralizadas no ambiente de trabalho). Essas categorias se desenvolvem com base em estilos, como comédia física (na qual o humor se manifesta basicamente

rir não só da atitude de um personagem, mas também da reação daquele com o qual este contracenava.

por meio da linguagem corporal); comédia sentimental (geralmente ligada ao ambiente doméstico, de onde se representam relacionamentos da família entre si e com a sociedade) e comédia social (na qual se focalizam as obrigações e a posição do ser humano perante os problemas da sociedade).

Embora essa categorização agregue grande parte das produções seriais cômicas, a autora considera ainda que, dentre os estilos e temas, há espaço para possíveis variações. São também muito comuns os seriados com temáticas de ficção científica, espionagem e guerra; histórias rurais e metropolitanas (centralizadas na diferenciação dos costumes de personagens do campo e da cidade) e étnicas (nas quais o enfoque recai sobre o choque de culturas com base em nacionalidade, raça ou credo).

Furquim também atenta para o fato de que tais apontamentos não são completamente imóveis, já que uma *sitcom* pode condensar mais de um dos aspectos mencionados.

1.3 A participação de brancos e negros em *sitcoms* americanas

Embora a *sitcom* tenha se consolidado como um gênero promissor para a teleficção, não se pode conceber que, nesse contexto, a televisão americana seja igualmente permissiva em relação à participação de brancos e negros. O histórico de desenvolvimento do aparelho televisivo após a Segunda Guerra Mundial contribuiu expressivamente para que a televisão americana compusesse uma mídia de participação da maioria branca, fato que aparentemente se consumou e prevalece até a atualidade.

O cenário desolador proporcionado pela guerra tornou a sociedade americana instável e debilitada em questões econômicas, políticas e, principalmente, sociais. Esse momento de tensão se intensificava, também, frente aos resquícios da Grande Depressão de 1929, da qual a população ainda tentava se recuperar. Consequentemente, o advento da televisão funcionava como um catalisador na renovação dos valores domésticos (FULLER-SEELEY, 2007: 92). A TV passava a ser um veículo de comunicação indispensável a fim de consolidar a família

americana e provê-la de um senso de unidade, que lhe fora destituído durante o conflito mundial.

Em meio às produções televisivas, as séries cômicas desempenharam tal função com maestria, pois exploravam a relação entre diferentes gerações a partir de um enfoque humorístico que atraía uma audiência diversificada. A fim de agregar um grande percentual dos públicos jovem e adulto, os produtores de *sitcoms* investiram na temática do relacionamento entre pais e filhos, a qual se erigia sobre a mostra de uma instituição familiar sólida e idealizada.

O protótipo de família americana centrava-se na figura do casal heterossexual branco de classe média, que poderia ou não conviver com filhos ou outros membros da família na mesma residência. Particularmente, na mostra da relação entre pais e filhos, a *sitcom* comumente representava a busca dos primeiros a proporcionar uma educação de qualidade para os últimos, cujo comportamento era exemplar. Essa estruturação das narrativas instituía uma concepção massificadora de família idealizada que excluía, dentre outros, o negro americano.

Se comparada à predominância de elencos brancos em *sitcoms*, a representação de famílias afro-americanas nessas produções era de apenas 6% no período entre 1947 e 1990 (MOORE, 1992: 49). Especificamente, entre 1954 e 1967, tal disparidade numérica se justificava, sobretudo, pela expressividade dos movimentos pelos direitos civis. Perante às marchas, aos boicotes e aos bombardeios, os meios de comunicação optavam por não se pronunciar em relação ao racismo, abstendo-se de assumir posições que comprometessem os lucros da indústria do entretenimento (COLEMAN & MCILWAIN, 2005: 125).

Não surpreendentemente, a rentabilidade das séries compôs o requisito principal para que elas fossem produzidas. Entre 1952 e 1985, como meio de serem viáveis comercialmente, as *sitcoms* precisavam atingir um público de, pelo menos, 30% dos telespectadores. Essa era, também, uma justificativa das grandes emissoras para o estabelecimento do nicho de audiência a que visavam atingir. Estar em consonância com a fórmula inicial das *sitcoms* representava maior possibilidade de audiência e, por isso, a alternativa mais lucrativa era que fossem seguidos os padrões de representação das famílias idealizadas e, preferencialmente, brancas.

Ao início da popularização da TV nos Estados Unidos, nos anos 50, tal mentalidade se estendeu decisivamente nas produções seriais por meio da usual

assimilação de valores da década de 40. Com o fim da guerra e o desenvolvimento dos subúrbios, as *sitcoms* reafirmavam a centralidade da figura masculina e o reposicionamento da mulher na esfera doméstica (MORREALE, 2003: 5). Séries como *Father knows Best* (1954-1960), *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1954-1960) e *The Donna Reed Show* (1958-1966) foram ilustrativas desse pensamento porque representavam famílias economicamente estáveis, nas quais as esposas eram donas-de-casa responsáveis pela educação dos filhos e os maridos exerciam o papel de provedores do lar.

Nesse segmento de *sitcoms*, a esposa se mostrava totalmente submissa às decisões do marido e projetava sua realização pessoal a partir do bem-estar da família. A figura masculina, por sua vez, representava a racionalidade paterna, manifesta no bom senso e na transmissão das regras de boa conduta. Estruturada dessa forma, a narrativa das séries cômicas prezava pela mostra da harmonia entre pais e filhos ou entre marido e esposa.

Nas séries em que protagonizavam apenas casais sem a presença de filhos, observava-se a mesma problemática. Dentre as *sitcoms* que se destacam nessa vertente, encontra-se *I Love Lucy* (1951-1957), cuja narrativa simbolizava a realidade doméstica do pós-guerra. O enredo focaliza o relacionamento conjugal entre a dona-de-casa Lucy Ricardo e seu marido, Ricky Ricardo. Não diferentemente das demais séries citadas, em *I Love Lucy*, manifesta-se o crivo da autoridade masculina perante a fragilidade feminina. A figura de Ricky enquanto responsável pelo sustento do lar embasa o discernimento do personagem em relação a pequenos problemas do cotidiano. Lucy, em contrapartida, apresenta uma personalidade instável e emotiva.

A série, entretanto, traz um diferencial no que concerne a abordagem do conflito de gêneros, expressa na ambição de Lucy de se realizar profissionalmente em um ambiente distinto do doméstico. Mesmo por tentativas frustradas, a protagonista almeja uma posição no *show business*. Por essa razão, Lucy acaba por confrontar o posicionamento firme do marido que, por diversas vezes, busca dissuadi-la desse objetivo. Cabe a Ricky perdoar os “deslizes” comportamentais causados pela determinação da esposa para que se resolvam as adversidades do casamento.

Em resumo, se por um lado a protagonista, Lucy, se rebela contra sua condição de dona-de-casa submissa, por outro, acaba canalizando a sua ambição

no retorno às tarefas do lar e no desempenho de seu papel enquanto esposa (EDGERTON, 2007: 135). Dessa forma, ao final de cada episódio de *I Love Lucy*, nota-se um retorno ao mito da família nuclear.

Ao advogar tal noção de família unida, o enredo dessas produções seriais concretizava um apagamento de questões sociais complexas, dentre as quais, a expansão do racismo nos Estados Unidos. Trata-se de uma manobra que os historiadores denominaram *The American Celebration* (ou consagração do americano), na qual se exaltava uma imagem idealizada da vida nos Estados Unidos. Mais precisamente, cultuava-se, nessas séries, o ideário do sonho americano, o princípio de que a felicidade residiria na adoção dos princípios cívicos e morais, conforme demonstrados na relação entre os personagens. Com base nesses preceitos, a *sitcom* dos anos 50 perpetuava os valores domésticos mencionados, demonstrando aos telespectadores como eles deveriam ser e não como realmente eram (FURQUIM, 1999: 39).

Uma pequena subversão à convencionalidade das *sitcoms* domésticas se configurava, já na década de 50, muito embora a assimilação dos valores do pós-guerra ainda permeasse a narrativa das produções cômicas. Duas séries significativas nesse sentido foram *The Goldbergs* (1949-1956) e *Amos 'n' Andy* (1951-1953), ambas protagonizadas por personagens pertencentes à classe trabalhadora americana.

The Goldbergs narra as histórias de uma família judia composta por um casal, seus dois filhos e um agregado familiar que convive na mesma residência. Os personagens moram em um pequeno apartamento de um conjunto habitacional no bairro do Bronx, em Nova Iorque. Consequentemente, a série não compõe o exato paradigma da família americana dos anos 50, sobretudo porque os Goldbergs não apresentam a estabilidade financeira dos demais famílias das *sitcoms* da época.

A repercussão de *The Goldbergs* na TV americana tornou-se substancial porque abarcava a introjeção de princípios tradicionalmente americanos em confronto com os valores de comunidades étnicas. A série trabalhou essa problemática tornando risível a apropriação da língua inglesa pelo casal judeu. Em contraposição aos filhos, que incorporavam uma linguagem corrente característica do Bronx, o casal principal falava inglês com um forte acento da língua ídiche. Assim, o humor da série provinha, justamente, dessa oposição. Por tal motivo, estudiosos da televisão americana, como David Marc (2005: 16), concebem que *The*

Goldbergs seria uma das *sitcoms* pioneiras da comédia dialetal, um tipo de humor que se desenvolve face ao uso peculiar da língua.

Amos 'n' Andy também se destacou nesse segmento. O enredo trata das experiências de dois homens negros que abandonam a fazenda onde trabalham em busca de melhores condições de vida na cidade de Chicago. Os personagens se instalam em uma pensão, onde convivem com uma comunidade negra disfuncional e, almejando enriquecer, forjam diversos 'esquemas', porém, em vão.

Ao sustentar essa narrativa, o seriado perpetuava uma visão estereotipada e desmoralizante do homem negro, caracterizado como desonesto, preguiçoso e ignorante. Tais atributos eram reforçados pelo linguajar rústico dos personagens e pelo caráter imaturo das ações destes últimos. Com base nessa caracterização, a filmagem de *Amos 'n' Andy* gerou controvérsias entre os telespectadores e impulsionou a NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) a organizar um boicote ao principal patrocinador da série para retirá-la do ar. Tal empreitada não foi bem-sucedida, mas viabilizou o cancelamento do seriado pela emissora CBS devido a um grande declínio de audiência (CRIPPS, 2003: 39).

The Goldbergs e *Amos 'n' Andy* foram preponderantes na mostra de protagonistas pertencentes a comunidades étnicas da classe trabalhadora, mas há outros exemplos de séries dos anos 50 que seguiam o mesmo padrão, como *Life with Luigi* (italianos em Chicago), *I remember Mama* (noruegueses em São Francisco) e *Beulah* (serviçais afro-americanos nos subúrbios). Todas faziam parte de uma pequena vertente de seriados devido às particularidades que as diferenciavam do protótipo de família americana disseminado.

Entretanto, tais produções não cativavam o público suficientemente por conta das estereotípias que desenvolviam. O exagero nos acentos dos personagens tornavam essas séries mais embaraçosas do que engraçadas para uma grande parcela de telespectadores provindos de áreas metropolitanas (MARC, 2005: 19). Por essa razão, optava-se por reiterar os paradigmas das *sitcoms* domésticas.

Essa tradição se estendeu de tal forma que entre 1947 e 1990, apenas 12% dos seriados apresentavam personagens da classe trabalhadora⁸. No caso da comédia étnica, particularmente em séries com elencos negros, era notável que as

⁸ Os dados numéricos apresentados encontram-se discriminados no anexo B.

controvérsias da filmagem de *Amos 'n' Andy* ocasionaram uma queda considerável na presença de negros em *sitcoms* americanas (CRIPPS, 2003: 36).

Na década de 60, essa regularidade se manteve em resposta à concomitância de diversas manifestações políticas nos Estados Unidos. Inseridas em um contexto de difusão de movimentos sociais, as *sitcoms* passaram a adotar uma perspectiva mais escapista, firmada na emergência de duas novas estratégias narrativas. De um lado, observava-se, no enredo das séries, um abandono do espaço físico urbano e, de outro, a representação de personagens não-convencionais ou não-humanos.

No primeiro caso, eram representativas as *sitcoms* *Green Acres* (1965-1971), *Petticoat Junction* (1963-1970), *The Andy Griffith Show* (1960-1968) e *Gomer Pyle* (1964-1969), nas quais se valorizavam as origens interioranas e a convivência com a natureza. O segundo segmento, por sua vez, mantinha a centralidade dos subúrbios, porém, subvertia a suposta normalidade dos personagens humanos convencionais ao ser protagonizado por seres irreais, como marcianos (*My Favorite Martian* [1963-1966]) monstros (*The Addams Family* [1964-1966]), animais falantes (*Mr. Ed* [1961-1966]) e mulheres com poderes mágicos (*Bewitched* [1964-1972] e *I dream of Jeannie* [1965-1970]).

Embora superficialmente, ambas as categorias de séries emergentes nos anos 60 introduziam uma visão crítica da sociedade americana. Ao explorar a fascinação pelo exótico, essas *sitcoms* questionavam a idealização da vida nos subúrbios e a consequente submissão a esse princípio na busca pela felicidade. Tal problemática se destacava predominantemente nas séries com personagens não-convencionais, já que se demonstravam tentativas malsucedidas dos protagonistas de se conformar com os valores domésticos tradicionais da época (MOROWITZ, 2003: 120).

Ao mesmo tempo, tais representações da família norte-americana configuravam uma visão ambígua dos modos de se interpretar a instituição familiar. Por um lado, o comportamento exótico e peculiar de cada personagem simbolizava o que era estranho e abjeto face aos parâmetros da família americana cultuados no pós-guerra. Em *The Addams Family*, por exemplo, os protagonistas se alimentavam de insetos, as crianças manuseavam facas e objetos de grande periculosidade e a residência familiar era empoeirada e mal-assombrada; em *Bewitched* e *I dream of Jeannie*, as esposas possuíam poderes mágicos que lhes dificultavam o convívio

com os demais personagens. Por outro lado, observava-se, no próprio elemento exótico, a manutenção dos valores éticos que pautavam o comportamento dos personagens de famílias tradicionais. Ou seja, salva a caracterização do abjeto, incomum ao telespectador dos anos 60, os personagens dessas séries se portavam conforme os mesmos padrões morais disseminados nas demais *sitcoms*. Havia a articulação de uma equação social na qual pais e mães transmitiam aos filhos cumplicidade e se demonstrava o respeito mútuo entre maridos e esposas. Reforçamos, portanto, a presença do dispositivo disciplinar, também atuante sobre representações de famílias que, a princípio, seriam consideradas exóticas face o protótipo de família norte-americana da época.

Em 1968, a *sitcom Julia* introduziria uma racionalidade até então atípica nas séries americanas. Produzido pela emissora NBC, o seriado seria o primeiro a ser protagonizado por um personagem negro desde que *Amos 'n' Andy* e *Beulah* foram retirados do ar, no início dos anos 50.

O enredo narra as experiências de Julia Baker, uma enfermeira viúva cujo marido morre na Guerra do Vietnã. As histórias focalizam, sobretudo, o relacionamento entre a protagonista e seu filho, Corey, de 6 anos. Ambos convivem em um apartamento luxuoso e compartilham do *status* da classe-média americana, tal como observado na maior parte das famílias da teleficção da época.

Em se tratando de um período em que apenas 4% das *sitcoms* apresentavam elencos negros, era preponderante o fato de que *Julia* trouxesse um personagem negro no papel principal e, particularmente, uma mulher negra. Contesta-se, por outro lado, a plausibilidade do seriado perante o controverso processo de dessegregação da sociedade americana. Na visão do estudioso Macdonald (1983: 116), a série *Julia* representaria a projeção de uma vida bem-sucedida por aqueles afro-americanos que não se rebelaram contra o sistema. Por esse prisma, a presença de protagonistas negros não teria garantido que *Julia* se desvencilhasse da usual assimilação dos parâmetros domésticos que atravessavam as produções com personagens brancos.

O caráter inverossímil da participação do negro na série também é problematizado por Bodroghkozy (2003) em um estudo acerca da recepção do seriado pela imprensa e pelos telespectadores. Na perspectiva do autor, o comportamento da personagem principal estaria imbricado na noção de “super-Negro” ou “white-Negro”, amplamente difundida no cenário ficcional televisivo dos

anos 60. Julia Baker conciliava o trabalho como enfermeira à criação de seu filho e o fato de ser negra não ocasionava empecilho algum para que a protagonista mantivesse o alto padrão de vida que adquirira. Não havia menção aos esforços empreendidos contra o racismo nos Estados Unidos, já que a série pressupunha condições iguais para brancos e negros em termos de realizações profissionais.

Contudo, se por um lado *Julia* manteve a ritualidade da assimilação de valores domésticos, por outro, estabeleceu um elo importante entre as *sitcoms* triviais dos anos 60 e as chamadas “socialmente relevantes” da década de 70 (MORREALE, 2003: 89). Nesse período, os Estados Unidos vivenciavam um momento conturbado com a renúncia do presidente Richard Nixon, greves constantes e movimentos contrários à Guerra do Vietnã. Por isso, as *sitcoms* passavam a refutar a tese da família tradicional e a abordar temáticas de maior amplitude social como divórcio, alcoolismo, uso de drogas e até suicídio.

Séries como *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) e *Maude* (1972-1978) atingiram altos índices de audiência ao problematizar grande parte dessas questões. Ambas narram as histórias de mulheres que vivenciaram o divórcio. Mary Richards, solteira, com cerca de 30 anos, trabalha em um jornal americano e não vive em função da busca por um parceiro. Maude, uma mulher de meia-idade casada, desafia os preceitos do matrimônio ao se divorciar três vezes.

Em *Maude*, principalmente, sustentavam-se os questionamentos mais controversos. Fortes críticas foram geradas acerca da realização de um aborto pela protagonista em um episódio da série; corriqueiramente, os personagens principais ingeriam bebidas alcoólicas em grandes quantidades; o uso de drogas era debatido e o marido da protagonista buscou colocar em prática uma tentativa de suicídio após a falência de sua empresa.

Embora tenha desmistificado a concepção de família nuclear americana, o conteúdo politicamente enviesado das produções seriais gerou protestos por parte dos telespectadores sob a alegação de que as séries exploravam em demasia questões como sexo e violência. Por essa razão, em 1974, cedendo à pressão exercida pela FCC, as emissoras televisivas instituíram a “family hour” no horário entre 8 e 9 horas da noite. Dessa forma, seria televisionada apenas a programação considerada apropriada para a família americana.

A implementação dessa medida se traduziu em um retorno à aceção de instituição familiar sólida. De fato, frente à racionalidade liberal que permeava a

década de 70, a relação familiar se fragilizara. Contudo, mesmo as famílias não-convencionais introjetavam os princípios que embasavam a noção de família ideal. Dentre as *sitcoms* desse segmento se destacavam *Different Strokes* [(1978-1986) dois garotos negros adotados por um homem branco], *Newhart* [(1982-1990) um casal divorciado sem a presença de filhos], *Webster* [(1983-1988) um garoto negro adotado por uma família branca] e *Full House* [(1987-1995) um viúvo e sua família].

As séries étnicas, em particular, foram significativamente emblemáticas da mostra de famílias não-convencionais idealizadas porque agregavam os valores de sonho americano em meio à elisão dos conflitos entre negros e brancos. Sobretudo nas *sitcoms* em que crianças negras eram adotadas por famílias brancas, disseminava-se a concepção de que o homem branco, geralmente rico, proporcionaria o bem-estar de seus filhos adotivos, tirando-os de uma realidade de pobreza e abandono. Portanto, instituía-se nessas séries uma homogeneização da diferença, traduzida no cultivo dos valores que pautavam a mentalidade da família branca americana de classe-média.

Ainda nesse viés assimilacionista, a *sitcom* de maior notoriedade nos anos 80 foi, justamente, protagonizada por um elenco negro. Exportada para mais de 70 países, a série *The Cosby Show* (1984-1992) se consagrou como um expoente da emissora NBC, conferindo a esta última a primeira posição no ranking televisivo americano durante seis anos consecutivos (HAVENS, 2007: 391).

Diferentemente das *sitcoms* dos anos 80, *The Cosby Show* sustentava uma racionalidade patriarcal ao retratar uma família americana convencional centralizada na figura paterna. O personagem principal Cliff Huxtable, médico, casado e pai de cinco filhos, não é simplesmente o provedor do lar, mas também um cidadão exemplar, extremamente zeloso da educação dos filhos. A esposa do protagonista, uma advogada bem-sucedida, também assume um papel providencial nesse sentido, porém, é na figura masculina de Cliff que se resume o controle e o bem-estar cívico da família.

De acordo com Real (2003: 232), tal caracterização da figura paterna do homem negro representava uma antítese ao estereótipo de masculinidade negra disseminado na década de 80. O histórico de escravidão e práticas trabalhistas discriminatórias nos Estados Unidos corroborava a formação de famílias negras sob a guarda de mães solteiras e sem a presença de um pai. Por esse prisma, o fato de a série ter sido bem-sucedida nos Estados Unidos e internacionalmente conferiu

grande destaque para a problemática da integração de negros nos programas de televisão e, desse modo, dividiu opiniões entre os telespectadores americanos.

De um lado, *The Cosby Show* era entendida como mostra da possibilidade de que os negros poderiam transpor as barreiras do racismo e ascender socialmente; de outro, a série era vista como portadora de uma mensagem de abandono cultural e assimilação dos discursos hegemônicos que instituíam o ‘branco’⁹ como norma (COLEMAN & MCILWAIN, 2005: 130).

Frente à controversa representatividade da família Huxtable enquanto difusora do pensamento patriarcal, na década de 90, grande parte das *sitcoms* buscava subverter a concepção de unidade familiar e optar pela representação de famílias disfuncionais. Desse modo, com o fim das filmagens de *The Cosby Show*, ganharam notoriedade as séries que retratavam famílias convencionais (pai, mãe e filhos) sob o enfoque das dificuldades financeiras e de questões polêmicas como, por exemplo, desigualdade social, racismo, gravidez precoce, violência doméstica e uso de drogas.

Tal percepção da família americana se concretizava na tríade *Roseanne* (1988-1997), *Married... with Children* (1987-1997) e *The Simpsons* (1989-[...]), três *sitcoms* de grande popularidade dos anos 90. A primeira, em particular, foi uma produção extremamente importante, pois substituiu *The Cosby Show* no ranking televisivo e representou o eixo entre a idealização da família americana e a popularização da família problemática (KARLYN, 2003: 252). Isso se deve, principalmente, à importância da matriarca da família, que protagoniza a série.

Married... with Children (1987-1997) e *The Simpsons*, por sua vez, se valem de uma narrativa contrária à idealização da figura paterna na imagem dos personagens Al Bundy, e Homer Simpson: o primeiro é um vendedor de sapatos insatisfeito com trabalho, esposa e filhos; o segundo, um trabalhador de uma usina nuclear que cultiva hábitos indesejáveis e dissuade os filhos de seguir as normas de boa conduta.

Diferentemente de Cliff Huxtable, Al Bundy e Homer não demonstram ter controle ou autoridade sobre suas famílias. Além disso, enquanto a família Huxtable dispõe de inúmeras oportunidades de ascensão financeira, tanto os Bundy quanto

⁹ ‘Branco’, neste caso, compõe uma tradução nossa para o termo ‘Whiteness’.

os Simpsons permanecem vivendo sob as mesmas condições, em um baixo padrão socioeconômico.

Embora houvesse a abordagem de temas tabus nos anos 90, pode-se conceber que a tendência à ritualidade não foi totalmente minada das produções seriais desse período. Na visão de Morreale (2003: 248), mesmo em *sitcoms* domésticas sobre famílias disfuncionais, a unidade familiar permanecia coesa. De fato, satirizava-se a acepção de família ideal, porém, as narrativas ainda se fundamentavam na perpetuação dos valores de unidade familiar e consumismo.

A série étnica *The Fresh Prince of Bel-Air* (1990-1996) atende a tal característica ao representar uma família negra rica de Beverly Hills, cuja harmonia se fragiliza com a hospedagem de um sobrinho vindo de um bairro pobre da cidade de Filadélfia. Perante a contraposição entre diferentes estilos de vida, os episódios da série focalizam as peripécias do protagonista para se adaptar ao ambiente requintado da família que o acolhe. Dessa forma, a diferença social se manifesta a partir da difusão do estereótipo do americano do gueto, com trejeitos e gírias das ruas, em oposição à figura do negro do subúrbio que ascendeu economicamente.

É substancial para a série o fato de que o personagem dito transgressor das normas comportamentais assimile o alto padrão de consumo ao qual seus familiares buscam incentivá-lo. Embora não se desvincule por completo de suas origens, o protagonista incorpora o modo de vida consumista de sua família rica.

Tal narrativa se sustenta no cultivo da coesão familiar. Ao final de cada episódio, a unidade familiar é restabelecida com base nos princípios morais e cívicos e, mesmo não se tratando de uma família idealizada, é intrínseca à série uma concepção de instituição familiar sólida.

O mesmo fenômeno se verificava indiretamente em *sitcoms* como *Friends* e *Seinfeld* que, nos anos 90, consumavam a tradição americana pela representação da convivência entre amigos. Ambas as séries foram amplamente representativas de uma nova mentalidade que instituía o grupo de amigos como uma família.

Tal pensamento estava em consonância com o processo de fragmentação da audiência televisiva, que se desmembrava conforme mais aparelhos televisores eram adquiridos pela população americana. Nesse panorama, o segmento jovem se tornava cada vez mais o alvo das produções cômicas seriais.

Embora vivenciem frustrações e desilusões nos diversos domínios do cotidiano, os personagens dessas séries desenvolvem relações de cumplicidade e

estabelecem laços. A resolução dos conflitos apresentados sempre termina com uma cena que simboliza a unidade do grupo.

Os pais, em contrapartida, surgem esporadicamente e desempenham papéis secundários. A centralidade do relacionamento entre amigos apenas se desloca para a convivência materna/paterna em casos extremos, quando orientações mais sérias se fazem necessárias. Entretanto, tal deslocamento do vínculo familiar para o amistoso não implica a dissolução da concepção de família como entidade coesa. Ao contrário, nestas séries, a amizade estabelece o elo entre os personagens, de modo que o grupo de amigos mimetize a relação entre pais e filhos e irmãos e irmãs.

Já nos anos 2000, as *sitcoms* têm desempenhado um papel preponderante enquanto gênero ficcional, principalmente após a queda das torres gêmeas de Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001. Ainda enquanto este evento tomava grandes proporções, consagrava-se nas *sitcoms* uma fase nostálgica, que recuperava e celebrava a fórmula anterior das famílias convencionais (MORREALE, 2003: 250). Em resposta, novas versões de séries antigas com essa estrutura eram reproduzidas pelas redes televisivas americanas. *Family Affair* (1966-1971) e *The Wonder Years* (1988-1993), por exemplo, compõem duas séries de sucesso que foram rememoradas: a primeira foi adaptada pela rede WB de televisão e a segunda inspirou as séries *Do over* (sobre um homem de 34 anos que revive os momentos de quando estava no Ensino Médio) e *Oliver Beene* (narrada por um homem que relembra sua infância durante o período da Guerra Fria).

Em *It's not about me* e *My Second Chance*, as redes NBC e ABC, respectivamente, apostavam na representação de personagens que abandonam suas carreiras bem-sucedidas para passar mais tempo com a família. A *sitcom* étnica *My Wife and Kids* (2001-2005) também compôs um exemplo nesse sentido por narrar as experiências de uma família afro-americana convencional em que a mãe de família, persuadida pelo marido, desiste de sua carreira como corretora de imóveis para se dedicar à educação dos filhos.

Por fim, na primeira década dos anos 2000, tem-se observado uma propensão das *sitcoms* americanas à abordagem de grupos que, de alguma forma, sofrem discriminação por serem vistos como diferentes. Nesse segmento, encontram-se as séries *The Big Bang Theory* (2007), *Glee* (2009) e *Go On* (2013).

Vistos como perdedores (*losers*), os personagens dessas séries buscam suporte no próprio grupo como tentativa de lidar com a exclusão social. Em *The Big*

Bang Theory, os protagonistas raramente se relacionam com personagens que não sejam da esfera científica; em *Glee*, o mesmo ocorre em relação aos alunos do coral teatral e em *Go On*, os personagens criam um grupo de terapia para que juntos possam administrar suas dificuldades pessoais.

O seriado *Everybody hates Chris*, objeto principal dessa pesquisa, incorpora uma narrativa similar. Ao retratar a vivência do preconceito por um personagem que tem suas ambições frustradas, a série lida com uma busca constante por realização pessoal que nunca se concretiza. Contudo, o diferencial dessa *sitcom* é que o protagonista dificilmente encontra apoio nos grupos de que almeja fazer parte. Isso se deve, principalmente, ao fato de Chris ser negro.

1.4 A série *Everybody Hates Chris*

Produzida entre 2005 e 2009 pelos canais de televisão WB e UPN, *Everybody hates Chris* é uma série cômica autobiográfica narrada por seu personagem principal, o comediante afro-americano Chris Rock. Encontrando-se na fase adulta, Chris rememora suas experiências enquanto adolescente a partir do ano de 1982, quando completava 13 anos de idade.

O protagonista é o filho mais velho e reside com seus pais e dois irmãos em um conjunto habitacional do bairro negro de *Bed-Stuy*, no *Brooklyn*. Embora retrate uma família convencional, a série se vale da sátira acentuada dos defeitos e vícios de cada personagem, expondo, assim, a disfuncionalidade familiar. A mãe de Chris, Rochelle, é uma mulher autoritária e altiva, que não consegue se fixar a um trabalho. Cabe a ela a administração dos gastos da família, uma vez que seu marido precisa conciliar o fato de ter dois empregos; Julius, o pai, é um homem forte e robusto, cuja autoridade perante a esposa é ínfima, já que esta última agressivamente o persuade a partilhar seu ponto de vista; Tonya, a irmã mais nova de Chris, é uma garota de 9 anos que sempre procura colocar os irmãos em situações desagradáveis; Drew, o irmão do meio, pode ser entendido como a antítese de Chris, pois sempre é bem-sucedido em suas empreitadas e consegue a atenção das meninas do bairro; Chris, o personagem central, é um garoto magro e fraco que se responsabiliza pelos irmãos na ausência dos pais. Embora o protagonista esteja constantemente em

busca de realização pessoal, seja em assuntos escolares ou amorosos, nunca concretiza seus objetivos, já que ao final de cada episódio, acaba sendo malsucedido de alguma forma.

Outros personagens que apresentam papéis secundários, mas essenciais para a narrativa, são Greg (o melhor amigo de Chris), Caruso (o oponente do protagonista) e a professora Morello. Greg é um dos alunos da escola que sofre *bullying* pelo fato de ser muito inteligente e dedicado aos estudos. Mais especificamente, o personagem é rotulado pelos demais alunos como *nerd*. Caruso é um garoto branco forte e racista que confronta Chris física e verbalmente todas as vezes que o encontra. A professora Morello leciona no Colégio Corleone e, na última temporada, trabalha como diretora da escola Tattaglia. A comicidade do papel dessa personagem reside nas tentativas desta última de se mostrar contra o preconceito racial, embora, na realidade, assevere-se uma atitude racista nas entrelinhas de suas falas.

Particularmente nas três primeiras temporadas, visando proporcionar uma boa educação para o filho, a mãe de Chris, Rochelle, o obriga a frequentar o Colégio Corleone, uma escola de tradição italiana, onde o personagem figura como o único aluno negro. Por essa razão, no cenário escolar, o protagonista lida com a discriminação de professores e colegas de classe, que constantemente se valem de um racismo abusivo contra ele. Apenas na quarta e última temporada, quando avança para o Ensino Médio, o protagonista passa a estudar no Colégio Tattaglia, onde tem a oportunidade de conviver com outros alunos negros. Entretanto, conforme veremos, a mudança de ambiente não permite que Chris desfrute de uma convivência harmônica com os demais alunos da escola.

Por esse panorama, sob o olhar irônico e satírico do narrador, a *sitcom* se sustenta basicamente em dois eixos: simultaneamente, retrata as dificuldades financeiras que a família de Chris enfrenta para lidar com os problemas cotidianos e mostra como o protagonista administra as afrontas racistas as quais se submete na escola onde estuda.

Diferentemente das demais *sitcoms* com elencos negros, *Everybody hates Chris* explora a relação desarmônica entre negros e brancos na sociedade americana. Com base na sátira da exclusão social do personagem principal, a série problematiza a questão do racismo nos Estados Unidos e assevera um posicionamento crítico, ausente nas demais produções seriais. Concretiza-se uma

quebra dos paradigmas da família branca idealizada, conforme difundido nas *sitcoms* domésticas. A tabela a seguir busca ilustrar comparativamente como essa mudança de perspectiva se faz presente em *Everybody hates Chris*.

Tabela 1

<i>BLACK SITCOMS</i>	<i>EVERYBODY HATES CHRIS</i>
Os personagens principais moram em bairros suburbanos de classe-média alta e maioria branca.	Os personagens principais moram em um bairro negro localizado no centro de Nova Iorque.
O pai assume o papel de administrador dos gastos familiares.	A mãe é responsável por administrar os gastos familiares.
Os filhos não trabalham.	O filho mais velho trabalha.
Os filhos estudam em escolas privadas.	Os filhos estudam em escolas públicas.
Há uma alta renda familiar, de modo que o pai tenha um emprego bem remunerado e em um cargo de grande autoridade.	Há uma baixa renda familiar, de modo que o pai tenha dois empregos para que possa corresponder aos orçamentos familiares.
O pai incentiva o consumismo exacerbado e a compra de artigos de luxo.	O pai dissuade a família de consumir exacerbadamente e sempre busca economizar.
Os pais frequentaram as melhores universidades.	Os pais não possuem nível escolar superior.
Não há referência alguma à segregação racial.	A segregação racial é tema constante em todos os episódios.
Não há demonstrações de racismo em relação aos personagens.	Os personagens sofrem um racismo abusivo.
Não há espaço para a sátira da exclusão social do negro.	A exclusão social do negro é motivo de sátira.

Os dados expostos na tabela evidenciam a forma como os elementos narrativos de *Everybody hates Chris* se coadunam para advogar uma visão irônica acerca da participação do negro na sociedade americana.

Nas *Black Sitcoms*, de forma geral, se verifica a assimilação dos discursos hegemônicos que instituem o paradigma das famílias brancas tradicionais. Subjaz a essa prática um tom politicamente correto que homogeniza a diferença e se pauta sobre regimes de verdade que alocam o negro em uma posição periférica em relação ao branco. *Everybody hates Chris*, por sua vez, não negligencia as adversidades enfrentadas pelo cidadão negro na busca pelo sonho americano. Ao contrário, a série constroi uma visão questionadora dos princípios que regem a possibilidade de ascensão do negro em uma sociedade não-idealizada.

Para tanto, a presença de um narrador negro é extremamente importante na apreensão dos sentidos que embasam o imaginário de negro americano. Contextualizado no momento atual, o narrador ao mesmo tempo desconstrói e legitima percepções sobre ‘americanidade’ e ‘afro-americanidade’. Criam-se, portanto, situações risíveis no choque entre narrativas conflitantes que tanto sustentam como subvertem estereótipos de brancos e negros americanos.

Ao se reportar à juventude, Chris Rock interpreta suas experiências vivenciadas e lhes atribui sentidos por meio da narrativa. Consequentemente, o lugar discursivo que esse narrador ocupa é de grande importância na análise dos sentidos atribuídos à negritude e americanidade na série.

Por vezes, o narrador rememora acontecimentos históricos significativos antigos e atuais e os associa ironicamente àquilo que vivenciara na adolescência. Esses eventos são incorporados na forma de comentários e imagens e ora fazem menção ao processo de dessegregação racial, ora se referem a elementos banais do cotidiano dos americanos. Assim, no primeiro caso, o narrador alude, por exemplo, às manifestações do Black Power e dos Panteras Negras, ao discurso de Martin Luther King Junior, às greves e linchamentos. No segundo caso, relembra rumores sobre celebridades americanas, cenas de filmes, músicas etc.

A justaposição entre os acontecimentos passados e recentes na história dos Estados Unidos assume um papel fundamental na narrativa porque ao contar a história, o narrador, já na profissão de comediante, encontra-se inserido em um cenário peculiar que também mobiliza sentidos para o enredo.

No período entre 2005 e 2009, quando a série era produzida, os Estados Unidos vivenciavam o segundo mandato presidencial de George Bush e a subsequente presidência de Barack Obama (2008), o primeiro presidente americano afro-descendente. No ano de 2005, o furacão Katrina acarretou a destruição

massiva de cidades do sul do país, onde se concentrava uma população de maioria negra. Tal fato incitou controvérsias acerca da questão racial perante à lentidão da ajuda governamental às famílias afetadas. Os americanos enfrentavam, também, as consequências de uma recessão econômica entre os anos de 2007 e 2009, expressas na redução dos empregos e da renda familiar. Em suma, trata-se de um período instável para a nação americana.

Dentro desse contexto, o comediante Chris Rock assume um papel providencial na narrativa da série porque “amarra” os fatos de forma a integrar as diferentes temporalidades e conferir sentidos à identidade do adolescente, Chris, e de si próprio. Partindo da visão de Bruner (2004), podemos considerar que o ato de narrar constroi a realidade do personagem. Conforme o autor, o ato de narrar uma experiência pessoal não significa apenas descrever os acontecimentos vivenciados, mas desempenhar um exercício cognitivo de autoconhecimento¹⁰ (idem: 692).

Isto é, a narrativa não se desenvolve como forma de retratar uma realidade, como se o real fosse apreensível. Ao contrário, a própria narrativa é uma forma de compor o que se entende por realidade. Por esse viés, como veremos adiante, o lugar discursivo do narrador corrobora percepções acerca de negritude que acabam por sugerir uma visão crítica e atípica de afro-americanismo no meio televisivo.

Com base nessas considerações preliminares, prosseguiremos, no próximo capítulo, com uma análise discursiva de três episódios de *Everybody hates Chris*, precedida de uma contextualização acerca da problemática a ser desenvolvida.

¹⁰ Tradução nossa adaptada para o trecho: “When somebody tells you his life (...) it is always a cognitive achievement rather than a through-the-clear-crystal recital of something univocally given” (BRUNER, 2004:692).

2. A invenção das tradições

Sob a ótica de Hobsbawm (1997), neste capítulo, discutiremos a noção de tradição inventada, preceito que atravessa a narrativa de três episódios de *Everybody hates Chris* - “Everybody hates Corleone”, “Everybody hates Thanksgiving” e “Everybody hates Kwanzaa”. Trata-se de histórias cujos enredos fazem referência, respectivamente, às tradições do juramento à bandeira americana (*Pledge of Allegiance*), do Dia de Ação de Graças (*Thanksgiving*) e do *Kwanzaa*.

Partindo do pressuposto de que tais tradições cultivam rituais oficializados como emblemas da pátria americana, buscaremos entender de que forma se produzem os sentidos de afro-americanidade na abordagem dessas celebrações. Assim, visamos responder as seguintes perguntas: i) quais sentidos o seriado mobiliza para a caracterização dos rituais do *Pledge of Allegiance*, do *Thanksgiving* e do *Kwanzaa*? ii) Tendo por base o histórico do preconceito racial nos Estados Unidos, de que forma o seriado desenvolve uma imagem do negro como participante desses rituais que instituem um senso de pertencimento à nação americana?

A fim de elucidar as questões em destaque, veremos adiante as razões pelas quais as celebrações abordadas na *sitcom* compõem exemplos de “tradições inventadas”.

Embora institucionalizados em diferentes contextos, o *Pledge of Allegiance*, o *Thanksgiving* e o *Kwanzaa* se assemelham porque são vistos como rituais que agregam a suposta originalidade americana. De acordo com o Hobsbawm,

Invented tradition is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past (HOBSBAWM, 1997:1).

Conforme tal perspectiva, verifica-se que é próprio da tradição inventada que se busquem vínculos com o passado histórico e que se cultivem repetidamente práticas de natureza ritual ou simbólica. Portanto, a propensão à fixidez é constitutiva da tradição inventada.

O retorno ao passado, em especial, exprime a celebração e a exaltação de momentos de glória, os quais edificam a identidade nacional. Desse modo, recuar defensivamente para o “tempo perdido” implica uma tentativa de restauração de identidades passadas e, inevitavelmente, move os sujeitos a excluírem os “outros” que representam uma ameaça à instituição da identidade nacional (HALL, 2006: 56). Por essa razão, a tradição inventada é ambígua por agregar, simultaneamente, princípios de inclusão e exclusão. Isto é, ao mesmo tempo que visa constituir uma identidade coesa para a nação, a tradição elimina o que é nocivo a esse processo.

Tal definição norteará nossa discussão acerca dos sentidos que *Everybody hates Chris* mobiliza para a representação das tradições inventadas nos episódios mencionados. Face à representatividade do *Pledge of Allegiance*, do *Thanksgiving* e do *Kwanzaa* enquanto expressões da cultura norte-americana, problematizá-los na série em questão nos permite dimensionar um olhar sobre a forma como os sentidos de negritude se constroem em instâncias de materialização da americanidade¹¹.

Na parte que se segue, desenvolve-se uma contextualização das origens das tradições referidas nos episódios selecionados e, em seguida, a análise de “Everybody hates Corleone”, “Everybody hates Thanksgiving” e “Everybody hates Kwanzaa”. Especificamente, iniciaremos com uma introdução histórica de cada tradição para entendermos como, na série, evidenciam-se mecanismos de exclusão de sentidos indesejados para a identidade do americano. Por este panorama inicial, prosseguiremos com a análise das narrativas.

2.1 Marcas de americanidade e originalidade nas tradições norte-americanas

O juramento à bandeira americana (*Pledge of Allegiance*), bem como a comemoração do *Kwanzaa* e do Dia de Ação de Graças (*Thanksgiving*) compõem exemplos de tradições inventadas que remetem, originariamente, a acepções de americanidade. Trata-se de manifestações culturais cuja ritualidade celebra o princípio de união do povo americano como nação e família. Não menos importante

¹¹ No contexto desta pesquisa, “americanidade” seriam as manifestações culturais e os atributos que se legitimam no imaginário social como representativos da identidade nacional americana. Em outros termos, trata-se de características específicas atribuídas ao norte-americano e que automaticamente o tornam original de modo a distingui-lo das demais nacionalidades.

é o senso de pertencimento contemplado nessas celebrações, nas quais se cultua a mentalidade de que todos - enquanto indivíduos, grupo ou família - façam parte de uma entidade maior, neste caso, os Estados Unidos da América.

A memória discursiva de americanidade em tais tradições se evidencia porque mobiliza sentidos historicamente construídos e legitimados no imaginário americano. Dessa forma, apreender as tradições inventadas como portadoras dos valores de americanidade implica retroceder à gênese dessas manifestações culturais e problematizá-las enquanto acontecimento discursivo. Ou seja, é necessário interpretá-las com base nas condições que possibilitaram a sua emergência em contextos específicos.

Ao analisar a invenção de tradições nos séculos XIX e XX, Hobsbawm (1997: 7) considera que os rituais criados se instituíam como expressão do nacionalismo, uma vez que eram designados a enaltecer um passado nacional de glória. Por tal pressuposto, o autor pontua que a criação de novas tradições foi extremamente importante como forma de reforçar a fidelidade à nação nos momentos em que ideários nacionais se fragilizavam no confronto com diferentes culturas ou orientações políticas.

Nos Estados Unidos, particularmente, o final do século XIX foi decisivo para o desenvolvimento de novos rituais por se tratar de um período em que grandes concentrações de imigrantes passavam a compor a população das principais cidades. Em meio a um possível desmantelamento dos valores americanos, práticas como o juramento à bandeira e a celebração do Natal e do Dia de Ação de Graças eram forjadas entre os recém-chegados e as classes sociais mais baixas em âmbito familiar e escolar. Consequentemente, a aderência dessas comunidades aos rituais compartilhados promoveria maior coesão social e converteria as minorias em novos defensores da pátria americana.

Em nossa pesquisa, o fato de que tais tradições tenham se consolidado como emblemas do povo americano é substancial, sobretudo porque nosso enfoque recai sobre a participação de afro-americanos em rituais que exprimem a identidade nacional. Ao resgatar o passado histórico, a tradição evoca o que a nação apresenta como particular e, assim, impinge verdades que essencializam a identidade nacional. Desse modo, frente ao histórico de exclusão social do negro americano, é plausível que se interroguem sobre os efeitos de sentido criados nessas tradições, que

simbolizam o consenso e a integração de diferentes participantes em rituais compartilhados.

Diferentemente de grande parte das *Black sitcoms*, a série *Everybody hates Chris* sugere um questionamento da participação de afro-americanos em rituais que se legitimaram como expressões do discurso hegemônico. Isso significa que o seriado coloca em xeque a busca dos personagens por fazerem parte de manifestações culturais que a princípio os excluem.

Face à exclusão social de Chris, um protagonista sempre malsucedido, há um embate entre discursos que exprimem a tradição como acolhedora e excludente. Isto é, a *sitcom* desconstrói uma visão idealizada das tradições inventadas enquanto totalmente receptivas. Observa-se que embora a tradição inventada vise elaborar comportamentos que propiciam a coesão nacional, acaba por negligenciar a diferença ao homogeneizar diferentes subjetividades a partir de um princípio totalizante.

Criada para exaltar valores nacionais, a tradição inventada se constroi na agência de sujeitos que transitam entre determinadas formações discursivas. Ao se elaborarem novos rituais, necessariamente, imprimem-se as marcas dos lugares discursivos ocupados por esses sujeitos. Desse modo, realçar elementos da identidade nacional por meio de uma tradição inventada implica uma autorreflexão acerca da própria nacionalidade por sujeitos localizados.

Tornar a tradição uma manifestação singular de um povo é um exercício interpretativo que requer um olhar sobre si e sobre o “outro” para que assim a nação reforce como autêntico aquilo que lhe pertence. Por essa razão, a posição do sujeito nesse processo é determinante, pois os lugares discursivos que este último ocupa fazem irromper significações circunscritas a regiões de sentido específicas. Em outros termos, os sentidos que se criam nos rituais das tradições inventadas são determinados pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que são produzidos (PÊCHEUX & FUCHS, 1975: 144).

Da forma como se incorpora a sátira das tradições inventadas em *Everybody hates Chris*, verifica-se que se imprimem nessas manifestações não somente as marcas subjetivas, mas uma batalha discursiva na qual a circulação de enunciados se rege por relações de poder. A construção dos sentidos na configuração dos rituais das três tradições mencionadas engendram nos discursos que as definem procedimentos de controle de conteúdos.

O *Pledge of Allegiance*, o *Thanksgiving* e o *Kwanzaa* foram tradições criadas por americanos em contextos nos quais um “outro” diferente simbolizava uma ameaça à coesão nacional. Além disso, o juramento à bandeira e o Dia de Ação de Graças, particularmente, se formularam como tradições a partir da perspectiva do homem branco americano enquanto o *Kwanzaa* foi criado por um afro-americano. Assim, esses posicionamentos do sujeito na criação das tradições traduzem os sentidos perpetuados nos rituais que as compõem.

O *Pledge of Allegiance* - oficialmente reconhecido pelo congresso americano em 1942 - foi escrito por Francis Bellamy no ano de 1892, quando os americanos comemorariam o quadricentenário do descobrimento da América por Cristóvão Colombo. No intuito de expandir essa celebração em território americano e, principalmente, promover interesses comerciais, a então popular revista americana *Youth's Companion*¹² estabeleceu uma parceria com Bellamy e buscou promover a venda de bandeiras dos Estados Unidos em escolas públicas. Após a aquisição de bandeiras por mais de 26 mil instituições, em 8 de setembro de 1892, a primeira versão do *Pledge of Allegiance* foi publicada pela mesma revista e proclamada por mais de 12 milhões de estudantes americanos.

O juramento à bandeira americana se destacou por esse propósito inicial e se consolidou enquanto uma eficiente artimanha política para difundir o patriotismo nos Estados Unidos. Tal acontecimento tomava grandes proporções principalmente porque a oficialização do *Pledge of Allegiance* ocorreu durante a Guerra Fria, no momento em que os americanos buscavam suprimir a expansão do comunismo. Em consequência, a busca governamental por instaurar a coesão da nação acentuou o caráter controverso do *Pledge of Allegiance* sob diversos aspectos e estimulou debates consideráveis acerca da própria identidade nacional.

O maior embate nesse sentido se refere à introdução de dizeres ao juramento à bandeira que se referem à crença em Deus. Na criação de Bellamy, o *Pledge* foi primeiramente concebido como: “I pledge allegiance to my Flag and to the Republic for which it stands; one nation indivisible, with liberty and justice for all¹³”. Entretanto, após revisões e com o apoio do presidente Dwight Eisenhower, em 1954,

¹² *Youth's Companion* era uma revista publicada em Boston e voltada para o público jovem norte-americano. No momento de sua publicação, a revista tinha uma das maiores circulações do país, com cerca de quinhentos mil exemplares (DAVIS, 2003: 659).

¹³ Em português, “Eu juro fidelidade a minha bandeira à República que ela representa; uma nação indivisível, com liberdade e justiça para todos”.

acrescentou-se “under God” ao juramento, de modo que a versão institucionalizada – e também atual – se tornou: “I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice for all¹⁴”.

Embora os Estados Unidos se autodenominem uma nação temente a Deus é anticonstitucional que no juramento à bandeira se expresse a propensão por qualquer religião¹⁵. Conforme a primeira emenda da constituição americana, promulgada em 1791, é terminantemente proibido que o congresso desenvolva leis sustentadas por argumentos religiosos ou que se defenda uma crença religiosa em detrimento de outras¹⁶. Por essa perspectiva, ao incorporar os dizeres “under God”, o *Pledge of Allegiance* infringia a legislação.

Entretanto, a manifestação do fervor patriótico em um cenário de instabilidade garantiu que a corte suprema americana favorecesse a pronúncia desses termos no juramento à bandeira sob a alegação de que nele se professava a religião civil. De acordo com o historiador Pierard (1979: 81), esta última pode ser entendida como a incorporação, pelo Estado, de conceitos, símbolos e rituais derivados da religião para que se estabeleça a ordem política. Resumidamente, trata-se de uma interpretação da crença religiosa no intuito de atribuí-la novos sentidos e incorporá-los ao regimento da nação. Assim, a religião civil se apropria de simbologias e significados do domínio do sagrado para atribuir sentidos à esfera secular (CANIPE, 2003: 306).

Por um lado, a promoção da religião civil foi uma estratégia política para unir a população americana e assegurar a lealdade aos Estados Unidos. Por outro, constituiu uma forma de idolatria na qual a nação era equiparada à entidade divina (DAVIS, 2003: 666). Portanto, ao se apropriar dos dizeres “under God”, a retórica do *Pledge of Allegiance* introduzia ao Estado um senso de divindade e eternidade, à

¹⁴ Em português, “Juro fidelidade à bandeira dos Estados Unidos da América e à república que ela representa; uma nação, sob Deus, com liberdade e justiça para todos”.

¹⁵ Mesmo que tenha sido instituído que professar qualquer religião no cenário político seja anticonstitucional, observa-se que a Suprema Corte americana frequentemente assimila expressões da religião civil em contextos de ordem política. Em adição ao *Pledge of Allegiance*, são exemplos dessa prática i) a difusão do lema “In God we trust”, também observável nas notas de dinheiro, ii) a Declaração de Independência, na qual há quatro referências a Deus, e iii) a presença de capelães tanto no congresso como no domínio militar (DAVIS, 2003: 659).

¹⁶ “Congress shall make no Law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; (...)” (HEFFNER, 2009: 34)

revelia da percepção compartilhada de que este último seria um construto humano passível de adaptações em diferentes contextos (CANIPE, 2003: 307).

Ademais, a adição de “under God” não somente servia ao propósito de enaltecer a pátria americana, mas até mesmo, de firmá-la como superior às demais (DAVIS, 2003: 665). No cenário em que tais termos foram acrescidos ao juramento à bandeira, o presidente do regime vigente, Dwight Eisenhower, expressou que a crença em Deus era uma forma de certificar os Estados Unidos de que os ideais dessa nação eram inconsistentes em relação àqueles do comunismo, um movimento visto como anticristo (idem: 661). Portanto, a religião civil era uma ferramenta para que, embora sob a ameaça de um “outro”, os Estados Unidos mantivessem sua soberania sobre as outras nações.

Nesse empreendimento, a prática da religião civil pelas autoridades americanas fortaleceu o estímulo ao patriotismo, pois sugeriu que o governo representasse um intermediário entre Deus e a nação. Tal acepção advém da Declaração de Independência dos Estados Unidos (1776), de onde se concebe que a felicidade e a liberdade dos indivíduos americanos são concedidas por Deus, mas viabilizadas pelos governantes americanos:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their creator with certain inalienable rights, that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness. That to secure these rights, governments are instituted among men, deriving their just powers from the consent of the governed (grifo nosso) (HEFFNER, 2009: 10).

Nesses dizeres, reforça-se a aptidão do governo para gerir a nação em favor da liberdade de seus cidadãos. Exprime-se que cabe aos governados depositar confiança nos governantes para que essa liberdade seja concretizada. Portanto, subentende-se que esta meta pode se realizar na expressão do patriotismo e na defesa do governo, que preza pelo bem-estar dos indivíduos. Combater o “outro” - neste caso, o comunismo - passa a ser sinônimo de liberdade e americanidade, já que todos os cidadãos americanos se unem por um mesmo propósito e são concebidos como iguais. A liberdade, nesse sentido, parece estar relegada a um princípio totalizante que institui a igualdade como alternativa na eliminação do “outro” que se coloca como diferente.

Similarmente, a origem do *Thanksgiving* enquanto uma festividade nacional americana também mobiliza sentidos de americanidade confrontados com a ameaça

de um “outro”. Embora oficializada em 1863 pelo presidente Abraham Lincoln, essa tradição comumente remete aos primeiros contatos entre os peregrinos europeus e os nativos americanos, no século XVII.

O Dia de Ação de Graças usualmente simboliza a assistência dos indígenas americanos aos imigrantes ingleses, que aportaram a costa leste dos Estados Unidos em 1621 em busca de melhores condições econômicas. Documentos históricos constataam que, nesse contexto, os nativos americanos receptivamente transferiam seus conhecimentos em colheita, caça e pesca aos peregrinos. É, também, amplamente difundido que, como forma de agradecimento, os ingleses promoviam ceias e convidavam os índios para acompanhá-los.

Por tais considerações, a celebração do *Thanksgiving* nos Estados Unidos resgata essas memórias e as institui como representativas do feriado de Ação de Graças. Tais particularidades do contexto histórico americano enviesam a percepção de que o *Thanksgiving* seja uma festividade tipicamente americana que cultiva sentimentos de união e agradecimento. Entretanto, a constituição de regimes de verdade que sustentam tal visão do feriado suprime o cenário conflituoso que se instalou em consequência da chegada dos peregrinos ingleses no território americano.

Embora parte das terras americanas tenha sido concedida aos imigrantes por meio do Tratado de Amizade (1621), a pretensão inglesa de expandir esse território ocasionou o genocídio dos índios americanos. Conforme se sucediam massacres de comunidades indígenas, os peregrinos anunciavam um Dia de Ação de Graças para celebrar suas novas conquistas. Por esse prisma, a noção de americanidade implícita na tradição do *Thanksgiving* subjaz do confronto entre o colonizador e um “outro” que se coloca como empecilho aos empreendimentos visados pelo primeiro.

Assim como ocorre com o *Pledge of Allegiance*, no *Thanksgiving*, o senso de pertencimento à nação também se pauta sobre a manifestação da religião civil. O feriado era, a priori, associado ao protestantismo. Entretanto, em face das tentativas de se firmar o nacionalismo, o Dia de Ação de Graças foi progressivamente dissociado de religiões específicas e celebrado por famílias de diversas crenças (PLECK, 1999: 784).

Em meados do século XIX, por exemplo, quando instituído como feriado nacional, o *Thanksgiving* era uma alternativa para escamotear a destruição ocasionada pela Guerra Civil americana e forjar a união entre os cidadãos (idem).

Assim, sob o argumento de que a dissipação desse conflito era uma punição divina, Lincoln erigiu seu discurso de pronunciamento sobre o preceito de que os cidadãos americanos deveriam ser gratos a Deus pelos anos de paz, prosperidade e riqueza proporcionados à nação¹⁷. Em resposta, o Dia de Ação de Graças se consolidou, pouco a pouco, como uma festividade voltada para a celebração da pátria americana como abençoada pelo Deus da religião civil.

O ímpeto nacionalista expresso nessa tradição inventada se revigorava, principalmente, a partir do resguardo familiar sobre a esfera doméstica. Nas palavras da historiadora Elizabeth Pleck (1999: 773), configurava-se uma ocasião doméstica na qual as famílias americanas se reuniam para celebrar o ideal da família afetuosa, de forma que no seio dessa instituição estava a figura de uma mãe que zelava pela educação dos filhos. A presença paterna, por sua vez, consolidou-se com a introdução de um jogo de futebol no Dia de Ação de Graças (idem: 784). Em consequência, não só se masculinizava a celebração desse feriado, mas afirmava-se a união da família americana em torno de uma festividade que simbolizava o pertencimento à nação.

O *Kwanzaa* também se consolidou como uma forte expressão do nacionalismo por meio da união familiar em esfera doméstica. Criada por Maulana Ronald Karenga¹⁸ em 1966, essa tradição objetivava fortalecer a identidade racial negra nos Estados Unidos por meio de uma releitura do passado rural africano (PLECK, 2001: 3). Designado a emular rituais africanos de colheita, o feriado contempla uma série de atividades para o lar, que inclui preparar ceias, acender velas, recontar histórias e até mesmo presentear as crianças.

Tais rituais se estendem em um período de sete dias a partir de 26 de dezembro e, a princípio, se firmaram como uma manifestação contrária ao cristianismo e aos hábitos consumistas do Natal. Entretanto, a reformulação do

¹⁷ "(...) We know that, by His divine law, nations, like individuals, are subjected to punishments and chastisements in this world, may we not justly fear that the awful calamity of civil war, which now desolates the land, may be but a punishment inflicted upon us for our presumptuous sins, to the needful end of our national reformation as a whole People? We have been the recipients of the choicest bounties of Heaven. We have been preserved, these many years, in peace and prosperity. We have grown in numbers, wealth, and power as no other nation has ever grown. But we have forgotten God (...)" (<http://www.pb.org/secdocs/lincoln1.html>).

¹⁸ Maulana Ndabezitha Karenga é atualmente professor do departamento de *Africana Studies* na California State University, em Long Beach. Karenga participou ativamente do *Movimento Black Power* durante os anos 60 e 70 e foi o fundador da *US organization*, cujo principal objetivo era promover uma revolução cultural entre os afro-americanos como meio de criar um partido político negro independente (www.maulanakarenga.org).

Kwanzaa enquanto uma tradição cada vez mais representativa da classe-média negra americana contribuiu para que essa festividade se instituísse como um suplemento e não como uma alternativa ao Natal. Por esses pressupostos, problematizar o *Kwanzaa* implica interpretá-lo com base em dois fatos históricos decisivos sobre a participação do negro na sociedade americana: i) o desenvolvimento do nacionalismo negro nos anos 60 e ii) a ascensão da classe-média negra na década de 80 (PLECK, 2001: 6).

A origem do *Kwanzaa* a partir de 1966 até o final da década de setenta se resume à repercussão do nacionalismo cultural negro nas revoltas urbanas. Esse movimento se erigia por seis princípios básicos que visavam a emancipação da população negra americana frente ao cenário de segregação racial que fora instalado nos Estados Unidos – a saber, autodeterminação, intolerância racial, separatismo, auto-suficiência, orgulho negro e a busca por uma própria nação (DAVIS & BROWN, 2002: 240).

Como integrante e líder do movimento nacionalista cultural negro, Karenga imprimiu ao feriado as marcas de suas próprias convicções. Dentre as visões compartilhadas pelos nacionalistas culturais negros estava a percepção dos Estados Unidos como uma nação imperialista detentora de colônias externas e internas. A dominação externa era exercida sobre países como Filipinas e Porto Rico e a interna, sobre os negros que compunham a população americana. Por esses preceitos, o movimento em questão conjecturava que os negros americanos deveriam se opor ao colonialismo por meio de uma luta pela liberação (PLECK, 2001: 6). Assim, sustentava-se o argumento separatista da necessidade de se estabelecer uma nação negra em território americano.

Para tanto, na acepção de Karenga, era imperativo que, primeiramente, se concretizasse a liberação cultural negra. Tal perspectiva o impulsionou a criar uma organização vanguardista, insistir na aprendizagem do suaíli como língua nacional e dimensionar um pensamento que elaborava o nacionalismo negro mais em termos culturais do que políticos. Nesse cenário, Karenga desenvolveu os sete princípios que regiam a filosofia do *Kwanzaa*, todos a serem memorizados em inglês e suaíli. Eram eles: unidade, determinação própria, trabalho coletivo e responsabilidade, economia cooperativa, propósito, criatividade, e fé. Desse modo, a cada dia de celebração do *Kwanzaa*, os participantes afirmavam um dos sete princípios.

Nos anos 60 e 70, juntamente com a expansão do movimento nacionalista negro, a comemoração do *Kwanzaa* se estendia em diferentes cidades americanas. O viés culturalista de Karenga permitiu a adesão de artistas e intelectuais negros à tradição e a promoção de festividades em teatros, museus e instituições culturais. Entretanto, o nacionalismo negro americano era um movimento cindido cujos segmentos se confrontavam em alguns aspectos.

De acordo com Pleck (2001: 10), o *Kwanzaa* era um ritual nacionalista negro dividido, pois simbolizava as diferenças entre o nacionalismo revolucionário dos Panteras Negras e o nacionalismo cultural de Maulana Karenga. A princípio, esses grupos eram similares, pois foram fundados na Califórnia no mesmo período e os membros fundadores de ambos tinham feito parte da Associação Afro-Americana. Os dois grupos também andavam armados e se opunham à Guerra do Vietnã. Porém, o desenvolvimento do Partido dos Panteras Negras os conduziu a apoiar líderes brancos da nova esquerda (New Left) e a defender uma nova visão do marxismo.

Criou-se uma grande hostilidade entre os dois grupos, de forma que os *Black Panthers* até mesmo questionavam a masculinidade de Karenga. Os manifestantes também argumentavam que o desejo de reinventar tradições africanas expressava um posicionamento apolítico e uma forma de escapismo em relação aos problemas sociais e econômicos vivenciados pelos negros americanos (idem). Em outros termos, concebia-se que a emancipação dos afro-americanos sob uma perspectiva cultural era incompatível com a luta política empreendida pelos Panteras Negras.

Com a prisão de Karenga entre os anos de 1971 e 1975 por acusações de agressão criminosa e cárcere privado, o *Kwanzaa* não pôde se expandir como anteriormente. A tradição se enfraqueceu entre os círculos de nacionalistas negros, que passaram a questionar a reputação do líder do movimento.

Contudo, o *Kwanzaa* se reconfigurou e fortaleceu com a expressiva ascensão da classe-média negra na década de 80, sobretudo após a introdução da ação afirmativa. Conforme Small (1994: 40), trata-se de um período no qual uma grande parcela da população negra americana havia ascendido economicamente, após obter um alto nível educacional. Consequentemente, atribuíram-se novos sentidos à celebração do *Kwanzaa*, dentre os quais, a noção de realização individual.

Muitos dos que integravam a classe-média negra americana passavam a acreditar que a afirmação dos sete princípios do *Kwanzaa* lhes possibilitaria

mobilidade social. Sustentava-se que a união, bem como a crença em si e nos próprios líderes tornariam o negro americano vitorioso enquanto indivíduo e raça (PLECK, 2001: 15). Por essa razão, os celebrantes do *Kwanzaa* adotaram um olhar mais introjetado na cultura americana e buscaram valorizar não somente entidades históricas africanas, mas também norte-americanas, como Malcom X e Muhammad Ali.

Os valores familiares desempenharam um papel preponderante nesse contexto porque corroboravam a afirmação da identidade racial nos Estados Unidos. Em resposta ao enfraquecimento do radicalismo negro, ao envelhecimento da geração que vivenciou o movimento pelos Direitos Civis e à criação de jovens em ambientes racialmente integrados, a valorização da negritude pela família negra americana se tornou preponderante.

Frente à expressão de um comportamento conservador por parte da classe-média negra na década de 80¹⁹, a reunião familiar era vista como uma forma efetiva de disseminar o apreço pela identidade racial negra entre as gerações mais jovens (idem:16). O *Kwanzaa* desempenhou esse papel, sobretudo porque a celebração do feriado prezava pelo ensinamento das origens históricas da negritude. Em consequência, a busca por desenvolver um senso de pertencimento à identidade racial negra alimentou a demanda por livros infantis sobre o feriado e o desenvolvimento de programas sobre o *Kwanzaa* em escolas públicas e museus americanos (PLECK, 2001: 16). Pautava-se, portanto, a introdução de um viés mais americanizado à celebração das festividades.

A comemoração do *Kwanzaa* pela classe-média negra pouco a pouco favorecia a assimilação de elementos da cultura americana e uma maior inserção da tradição na esfera comercial. Uma vez que a classe-média negra objetivava cultivar o caráter estético das comemorações, intensificavam-se as vendas de artigos para a decoração do lar. Ademais, era possível evidenciar o poder aquisitivo de cada família pelo uso de vestimentas tradicionais durante as festividades e, assim, valorizava-se o *status* econômico dos participantes por meio da compra de roupas e acessórios (idem).

¹⁹ A retórica do reforço dos valores familiares foi primeiramente introduzida pelo presidente Jimmy Carter em 1976 e assimilada pela classe-média negra americana na celebração do *Kwanzaa*, principalmente porque essa festividade visava fortalecer a identidade racial negra no domínio familiar (PLECK, 2001: 16).

Por fim, a introjeção de elementos da cultura americana nos rituais do *Kwanzaa* aproximou este feriado das comemorações natalinas, de modo que as famílias negras passavam a comemorar, simultaneamente, ambas as festividades. Viabilizou-se a compatibilidade entre as duas celebrações, pois os integrantes da classe-média negra passaram a questionar a objeção ao cristianismo enquanto constitutiva dos princípios criados por Maulana Karenga.

A crítica à doutrina cristã se reproduzia anteriormente sob os argumentos provocadores de Karenga, segundo o qual “o cristianismo era uma religião branca” (PLECK, 2001: 12). Entretanto, os limites da tradição do *Kwanzaa* enquanto um feriado religioso ou secular se tornaram extremamente tênues com a celebração das festividades pela classe-média negra. Dessa forma, além de se realizar em âmbito doméstico, essa comemoração também ocorria nas igrejas negras.

Por fim, como se pode notar, o *Kwanzaa* foi uma tradição cuja reformulação implicou uma assimilação gradativa de elementos da cultura americana relacionados ao consumismo. Embora, a princípio, o feriado se dedicasse a cultivar o passado histórico africano, consolidou-se como uma celebração típica americana.

Criado por um intelectual afro-americano em um contexto de expressão do nacionalismo negro nos Estados Unidos, o *Kwanzaa* fundamentou uma versão mítica da África que incorpora um olhar ocidental sobre a civilização africana. Nesse sentido, a instituição do *Kwanzaa* como um feriado americano sugere a percepção do continente africano como um “outro” exótico, fato que alude à centralidade da cultura americana nesse processo.

Naturalmente, por se tratar de uma tradição inventada e que, portanto, celebra o nacionalismo afro-americano, o *Kwanzaa* advém de um conhecimento parcial acerca da cultura do “outro”. Entretanto, verifica-se que na formulação do feriado, os rituais de colheita africanos se consumaram como a expressão de uma essência da africanidade. Conforme Pleck (2001: 22), ao propor uma visão exótica do continente africano, os negros americanos não revelavam uma solidariedade pan-africana baseada em familiaridade, mas expunham o caráter ocidentalizado de suas percepções²⁰.

²⁰ A frase citada no texto compõe uma tradução nossa adaptada para o trecho “in exoticizing the African continent, American blacks, far from revealing a pan-Africanist solidarity based on familiarity, instead showed how Western their views were” (PLECK, 2001: 22).

Em outros termos, a interpretação da cultura africana por negros americanos não somente produziu uma visão americanizada da civilização africana, mas instituiu na tradição do *Kwanzaa* a marca de americanidade, alocando a cultura africana em um espaço periférico. Por esse viés, mesmo que o *Kwanzaa* difira do *Thanksgiving* e do *Pledge of Allegiance* ao resgatar a memória de uma luta por emancipação, assemelha-se a ambos, pois indiretamente celebra a centralidade dos atributos de americanidade perante aqueles de uma entidade periférica.

Refletir discursivamente sobre a exaltação da americanidade como elemento central dessas celebrações sugere a ilusão de referencialidade do sujeito. Isso significa que a aparência de unidade de sentidos nessas práticas confere ao sujeito a ilusão de que só há uma forma de significar o dizer²¹. Por essa perspectiva, abordar as tradições inventadas referidas seria automática e unicamente entendê-las como expressões de americanidade e patriotismo e não, por exemplo, como formas de resistência a um “outro” que representava uma ameaça ao ideário americano.

Na Análise do Discurso (AD) tanto é constitutiva do sujeito essa impressão de ser a fonte do sentido como a própria dispersão subjetiva frente às diversas posições que o sujeito ocupa nas conjunturas sócio-históricas com as quais se articula (FOUCAULT, 1969/2008).

Ao discutir o caráter contingencial da constituição das identidades, Mouffe (1995: 318) atenta para o fato de que as posições do sujeito nunca podem ser totalmente fixas, mas que elas caracterizam um movimento constante de deslocamento no qual o sujeito se significa. Em outras palavras, para se fazer significar, o sujeito, localizado em contexto(s) específico(s), filia-se a múltiplas formações discursivas. Assim, conforme a autora, a identidade desse sujeito que transita entre diversas posições discursivas é precária, pois está sujeita a essa pluralidade de posicionamentos na trama discursiva. Em resumo, conforme Smith (1998: 88)

The identity of an individual, group or movement is (...) a product of condensation: it is always the product of an irreducible plurality of subject positions. Insofar as the coherence of that plurality is always context

²¹ Esse procedimento discursivo alude à constituição do sujeito pelo esquecimento pecheutiano número 1. A referida ilusão referencial faz o sujeito acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de forma que o que é dito só pode ser dito com aquelas palavras e não outras (BRANDÃO, 2004: 82).

dependent, every identity is at least potentially precarious. Each ensemble of subject positions is like an incomplete linguistic system: the value of each subject position is shaped by its relations with the others, but always remains open to the constitutive effects of new differential relations.

Nesse processo de descentramento, a identidade não se fixa a um só referente, mas resulta da articulação entre os diferentes lugares que o sujeito ocupa. Entretanto, a pluralidade de posicionamentos do sujeito não manifesta a coexistência de uma série de posições subjetivas, mas a constante subversão e sobredeterminação de uma(s) sobre outra(s) (MOUFFE, 1995: 318).

Há um movimento dual na constituição das identidades no qual simultaneamente se colocam diversas posições para o sujeito e a sobrepujança de determinadas posições em relação a outras. Trata-se do que Smith concebe por ponto nodal – quando uma posição pode emergir como predominante e conseqüentemente moldar os significados das outras posições de sujeito (SMITH, 1998: 89).

O *Pledge of Allegiance*, o *Thanksgiving* e o *Kwanzaa* manifestam na celebração da identidade nacional uma propensão a se exaltar o fervor patriótico em detrimento de outros possíveis princípios que regem suas festividades. Podemos considerar, portanto, que a americanidade constitui um ponto nodal dessas tradições, pois celebrar a identidade nacional constitui o propósito dos rituais nelas criados.

Professar o agradecimento a Deus ou celebrar a união familiar também são atos extremamente importantes e representativos dessas tradições inventadas. Porém, na articulação com a forte expressão do nacionalismo, essas atitudes não adquirem a mesma expressividade que a exaltação da pátria americana. Dessa forma, nesses rituais, o lugar de sujeito americano não só se institui como uma posição de sujeito desejada e estipulada pela ordem do discurso, mas como o eixo discursivo do qual se modelam os significados dos rituais celebrados.

A marca de americanidade impressa a essas tradições sugere o silenciamento dos conflitos que se sucederam para que os rituais criados materializassem expressões da identidade nacional americana. Conforme apontado, a exaltação da pátria nas três celebrações citadas resultou de estratégias articuladas por estratos da sociedade que se encontravam em posições de autoridade (políticos, intelectuais, colonizadores, classe-média negra etc.).

Uma vez que nesse capítulo visamos analisar três episódios de *Everybody hates Chris* que abordam tradições inventadas, é fundamental que se tome por base o pressuposto da exaltação da identidade americana nesses rituais. Pode-se considerar que compartilhar do ímpeto nacionalista imbui tais festividades de um senso de pertencimento à nação, o que corrobora a percepção do povo americano como uma entidade coerente e homogênea. Por tais pressupostos, na análise que segue, buscamos nos interrogar sobre a forma como a negritude é apreendida no seriado.

2.2 Sentidos de igualdade excludente nas tradições de *Everybody hates Chris*

Conforme mencionado anteriormente, na série *Everybody hates Chris*, o humor se constitui por uma percepção sarcástica acerca da exclusão social vivenciada pelo personagem principal, Chris. Notavelmente, explora-se na série a jornada frustrada do protagonista por ser bem-sucedido nas suas diversas empreitadas – na escola, no trabalho, no âmbito familiar etc. É, portanto, intrínseco ao seriado o fato de que Chris nunca termine favorecido em nenhuma das estórias, sobretudo porque é negro. Tais considerações são fundamentais como pressupostos para a problematização da forma como as tradições inventadas são abordadas na série.

Os episódios “Everybody hates Corleone”, “Everybody hates Thanksgiving” e “Everybody hates Kwanzaa” compõem três estórias cuja acepção dos rituais mencionados reflete o posicionamento questionador da série frente à integração de afro-americanos em tradições com princípios excludentes. Isto é, tradições que a priori estabelecem como verdade o pertencimento de todos à nação, mas cujas origens, paradoxalmente, advêm do desejo de excluir o “outro” diferente.

Conforme veremos, os três episódios selecionados incorporam uma visão crítica sobre a exclusão social do protagonista a partir de uma desconstrução das tradições inventadas referidas. Observa-se que as narrativas, a princípio, mobilizam o ímpeto nacionalista impresso nos rituais abordados e, ao mesmo tempo, remetem aos preceitos excludentes que regem a origem destes últimos. Há, portanto, uma

subversão da expectativa de que, em suas celebrações, as tradições rememoradas proporcionem a integração do afro-americano à sociedade.

Nos episódios mencionados, há cenas emblemáticas que aludem à americanidade como ponto nodal da constituição do imaginário relativo ao negro americano. Nelas, projeta-se uma política do silêncio na qual o afro-americano é falado pelo “outro” e, dessa forma, são interditadas ao negro posições discursivas que não se circunscrevam aos sentidos pré-determinados nestas últimas.

Verifica-se que, nos três episódios, há uma sobredeterminação da americanidade e da etnia branca na imagem veiculada sobre o negro americano. Dessa forma, o negro não só é definido pelo branco americano, mas ocupa uma posição marginal em relação àquele.

Em “Everybody hates Corleone”, uma das cenas introdutórias mostra uma aula sobre a África, na qual Chris se posta perante todos os alunos da sala ao lado de um mapa do continente africano. Nesse momento, Chris está ao centro da imagem. De um lado da lousa, encontram-se, repetidamente, os dizeres “inga binga binga bunga (...)” e do outro, o mapa da África. Seguem a imagem referida e as falas dos personagens no momento em que a cena ocorre:

Figura 1

Narrador: *It had been a year since my mother sent me to Corleone Junior High for a better education. (...) Oh, I was getting a better education, all right. An education in misery. I was tired of my classes.*

Srta. Morello: *Inga, binga, binga, bunga. Chris, what tribe are you from?*

Chris: *I don't know!*

Temporada 1 - Episódio 18 – 00:00:17

Na cena, há uma exacerbação da visão americanizada sobre o africano porque a professora assume que Chris pertença a uma comunidade indígena. O mesmo ocorre face à sátira dos dialetos das tribos africanas. O uso dos termos “inga binga bunga” aludem à caricatura das tribos africanas e deprecia o fato de existirem inúmeros dialetos na África. Desse modo, o humor de tais cenas se desenvolve pela ênfase a uma concepção totalizante do “outro”, de onde se concebe que o fato de ser afro-americano se resume a assemelhar-se ao africano primitivo. Portanto, desenvolve-se uma percepção reducionista da África e, conseqüentemente, do afro-americano, pois ambos são tratados como se fossem completamente iguais.

Ademais, quando a câmera focaliza a posição de Chris entre os dizeres da lousa e o mapa da África e, em seguida mostra os demais alunos da sala, expõe-se a condição do protagonista como o único negro da classe. Mais especificamente, desde o princípio, a série familiariza o telespectador com o fato de que Chris seja o diferente nos ambientes em que frequenta. Prevalece sobre o protagonista o olhar do americano branco como aquele que o define e o exclui. Em consequência, infere-se a posição subalterna do afro-americano frente à entidade central e a impossibilidade de circulação do negro por regiões de sentidos que não se circunscrevam àquelas impostas pelo branco americano.

Em “Everybody hates Kwanzaa”, no momento em que a família de Chris está reunida e Julius, o pai, afirma que irão comemorar o *Kwanzaa* no lugar do Natal, os filhos passam a questioná-lo sobre o que consiste tal festividade. Julius explica que se trata de um feriado no qual não se presenteia o próximo com bens materiais comprados, mas com alimentos vindos da terra e que representem a África.

Rochelle: *Well, are there presents?*

Julius: *Yeah, but they should come from the earth.*

Drew: *Like diamonds?*

Julius: *No.*

Drew: *Well, they're from the earth and they're from Africa.*

Julius: *Look, that may be true, but I'm talking about crops and fruits and vegetables.*

Narrador: *What comes from the earth in Bed-Stuy are cigarette butts and crack vials.*

Temporada 3 – Episódio 10 – 00:04:10

Tal recorte de ambas as cenas demonstra um olhar do americano sobre o negro africano. Nas duas situações expostas, mobiliza-se o imaginário da África

como um continente primitivo, onde co-habitam tribos indígenas e o plantio se caracteriza como a principal atividade.

Há uma contradição expressa nos dizeres de Drew, quando o personagem infere que diamantes provêm da terra e do continente africano. Indiretamente, rememora-se a tradição consumista do Natal, cuja celebração tem como cerne presentear os entes familiares ou amigos com bens materiais. Por essa fala, o personagem demonstra compartilhar e sentir-se parte integrante da tradição americanizada do Natal. O paroxismo incide sobre o fato de que enquanto entidade excluída socialmente, o negro perpetue concepções da sociedade que o exclui, compactuando com uma visão materialista do Natal. Ou seja, o próprio personagem introduz uma perspectiva americana em relação à África, vista como a terra de seus ancestrais.

Em “Everybody hates Thanksgiving”, a concepção idealizada do Dia de Ação de Graças como um feriado que contempla a união de todos os indivíduos americanos é gradativamente desconstruída.

Já na primeira cena do episódio, verifica-se uma inversão dos papéis ocupados pelos pais de Chris, uma vez que Rochelle, a mãe, atribui aos demais integrantes da família o encargo de preparar a refeição do dia. Assim, Julius passa a orientar os filhos para que cada um prepare um prato diferente. Há, portanto, um intercâmbio entre os lugares discursivos dos sujeitos pai e mãe do Dia de Ação de Graças, pois se deslegitima a verdade institucionalizada de que os preparativos dessa festividade sejam uma função unicamente feminina e materna.

Com exceção dessa cena inicial, o episódio em questão, aos poucos, expõe a crítica à tradição do *Thanksgiving* enquanto uma celebração excludente. A priori, a família de Chris compartilha do senso de pertencimento impresso a tal festividade, pois todos se engajam para que a refeição do dia seja apreciada. A inversão das posições discursivas não inviabiliza que se interrogue a instituição do *Thanksgiving* como a exaltação da união familiar e, mais precisamente, da identidade nacional. Ao contrário, apreende-se um reforço de ambas em algumas partes do episódio.

Duas cenas, particularmente, sugerem a consonância da família de Chris com o caráter universalista da tradição inventada. A primeira situação na qual se observa esse processo se ilustra nas figuras 2 a 8, onde há uma sequência de quatro conjuntos de quadros, agrupados de dois a dois. Neles, alternam-se, repetidamente, as imagens de um filho e do pai e, em seguida, a de todos os membros da família e

do pai. Assim, visualizam-se todos os entes familiares responsáveis por preparar o Dia de Ação de Graças.

Além disso, conforme veremos nas figuras 5 e 7, nota-se que ao distribuir as tarefas, Julius esquematiza na lousa o que cada filho fará. Por isso, a cena alude ao campo do esporte coletivo, no qual o treinador instrui seus atletas sobre como agir durante os jogos.

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8
Temporada 2 – Episódio 8 – 00:04:15

A segmentação de tal cena em diferentes quadros, bem como a mostra do planejamento do Dia de Ação de Graças como uma estratégia traz a memória discursiva do tempo técnico do jogo de futebol americano, quando os jogadores são instruídos sobre as jogadas a serem empreendidas. A *sitcom* torna essa semelhança explícita, já que o narrador menciona que Julius cozinha como um jogador (“Because my father really wanted to impress his brother, my dad was cooking like a quarterback running plays” – grifo nosso).

Configura-se um novo acontecimento discursivo para os sentidos do domínio do esporte mobilizados, pois as significações advindas da esfera do futebol americano são incorporadas ao contexto da preparação de uma refeição para o Dia de Ação de Graças. Embora na área desportiva o *quarterback* constitua uma jogada ofensiva para vencer o time adversário, na cena de *Everybody hates Chris*, caracteriza o engajamento dos membros de uma família na preparação para uma festividade. Portanto, evidencia-se, com esse exemplo, a opacidade da linguagem e a errância dos sentidos na configuração de um novo acontecimento discursivo. Teoricamente, apreende-se que

toda descrição (...) está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (PÊCHEUX, 1988/2008: 53).

Em outros termos, a incorporação dos sentidos inerentes ao domínio do jogo de futebol americano no episódio em questão ganha novas significações, as quais firmam a união familiar como elemento celebrado e institucionalizado na tradição inventada do *Thanksgiving*. Na disponibilização da cena em quadros repetitivos e alternados, tal procedimento se supõe porque a câmera focaliza não somente o conjunto familiar, mas cada integrante da família de Chris, fato que alude à importância e à valorização de cada indivíduo como participante da festividade do Dia de Ação de Graças.

O mesmo pode ser observado em uma das cenas seguintes, na qual há uma visão total dos integrantes da família de Chris.

Figura 9
Temporada 2 – Episódio 8 – 00:19:17

Trata-se de uma imagem que evoca a emblemática atmosfera do Dia de Ação de Graças, quando a família se encontra ao redor da mesa e um dos integrantes corta o peru, o prato principal da refeição. No caso da série analisada, sabe-se que esse momento é satirizado porque se especifica o horário em que essa reunião familiar ocorre: à uma e meia da madrugada. Entretanto, embora a princípio a confecção do peru de Ação de Graças não tenha sido bem-sucedida, os familiares do protagonista se reúnem e celebram a união institucionalizada na tradição.

Por tal perspectiva, pode-se notar que “Everybody hates Thanksgiving” não negligencia por completo a dimensão totalizante da tradição inventada, pois a narrativa evoca a integração familiar como representativa do senso de

pertencimento a uma comunidade. Porém, ao final do episódio, desenvolve-se um questionamento do aspecto supostamente acolhedor dessa festividade, no momento em que Chris faz referência às origens do *Thanksgiving* em uma redação que escreve. Configura-se, nessa cena, uma total quebra com a expectativa de que o protagonista possa compartilhar do ímpeto integracionista cultivado no Dia de Ação de Graças.

Narrador: *Even though I didn't like the idea of homework over Thanksgiving I did learn what Thanksgiving was all about.*

Chris: *To me, Thanksgiving means family and togetherness. Thanksgiving came about when the pilgrims landed on Plymouth Rock. The Indians greeted them, provided them shelter, taught them how to grow corn and how to prepare for the winter. They went on to cook one of the greatest meals the pilgrims ever ate. And in appreciation for showing them how to prosper and survive in this brave new world, the pilgrims killed the Indians and created a holiday in their honor. So, on this Thanksgiving, I'm thankful for my family, my friends, but most importantly, I'm thankful that I'm not a Native American.*

Temporada 2 – Episódio 8 – 00:19:22

A introdução do narrador à fala do personagem principal é extremamente substancial porque, a priori, sugere que Chris se referirá à percepção usualmente compartilhada de que o *Thanksgiving* represente uma ocasião para expressar a gratidão em meio à união familiar. A julgar pelo acontecimento que antecede a cena em questão – referente à refeição da família de Chris durante a madrugada - seria plausível que se antevisse uma concepção idealizada da tradição inventada como marca de união e afirmação da identidade nacional americana.

Entretanto, o posicionamento irônico do narrador, simultaneamente, prepara o telespectador para um final de episódio no qual, não diferentemente dos demais, Chris é malsucedido. Observa-se, portanto, que Chris Rock desempenha um papel preponderante ao mobilizar sentidos de negritude e americanidade que se exprimem na figura do protagonista.

O olhar retrospectivo do narrador se apresenta por meio de comentários que, por sua vez, portam-se como um mecanismo de controle do discurso. Na perspectiva do narrador, ilustra-se a propriedade dual do comentário, que permite não somente repetir o que se manifesta no texto, mas também introduzir algo além deste último (FOUCAULT, 1971/2008: 26). Dessa forma, quando menciona “I did learn what Thanksgiving was all about”, Chris Rock alude à cena anterior, que

celebra a memória discursiva do *Thanksgiving* como uma comemoração idealizada e, ao mesmo tempo, prepara o telespectador para a subversão de tal acepção do feriado.

O fechamento de “Everybody hates Thanksgiving” é consonante com a postura irônica do narrador, pois quando Chris lê sua redação perante os outros alunos, menciona o caráter excludente da tradição do Dia de Ação de Graças. Em resposta a esse ato, o protagonista não é bem recebido pelos companheiros de classe, que são todos brancos.

Assim como ocorre no desenvolvimento do episódio, a redação de Chris faz referência à concepção do senso comum que rege a festividade do *Thanksgiving*, conforme apreendido na frase que inicia a fala do personagem (“To me, Thanksgiving means family and togetherness”). Nessa parte da cena, a câmera focaliza a reação dos demais alunos, que demonstram estar interessados no texto do protagonista. Entretanto, a situação se inverte assim que Chris menciona o extermínio dos indígenas pelos peregrinos. Nessa parte da cena, os outros estudantes possuem um semblante de desaprovação em relação à fala do protagonista.

O encadeamento de assertivas que se referem à forma como os índios ajudaram os colonizadores expõe e intensifica, na redação de Chris, a origem conflituosa dos valores do *Thanksgiving* e, também, o posicionamento irônico antecipado pelo narrador. Há uma série de quatro orações, de onde se nota a receptividade dos indígenas em relação aos peregrinos – “The Indians greeted them /, provided them shelter /, taught them how to grow corn / and how to prepare for the winter”. Porém, a alusão à concepção idealizada do Dia de Ação de Graças é completamente desconstruída em uma das frases que segue - “And in appreciation for showing them how to prosper and survive in this brave new world, the pilgrims killed the Indians and created a holiday in their honor”.

Uma vez que Chris é o único aluno negro da escola, a definição que o personagem atribui ao Dia de Ação de Graças destoa das expectativas dos demais estudantes que, por serem brancos, compartilham do senso de pertencimento instituído à tradição. Dessa forma, a significação do *Thanksgiving* como uma celebração excludente não condiz com o que pode e deve ser dito na circunstância mencionada.

Embora se apreenda uma postura sarcástica por parte de Chris e do narrador, no início de sua fala, o protagonista se assemelha aos demais alunos, por compartilhar dos sentidos legitimados a respeito da tradição inventada. Por essa razão, os outros personagens, a princípio, não esboçam reação contrária à leitura do protagonista. Porém, ao subverter a percepção de *Thanksgiving*, Chris se diferencia dos demais estudantes. Isso ocorre porque se configura uma posição de sujeito na qual se questionam os sentidos de “family” e “togetherness” associados ao feriado.

Por tais considerações, verifica-se a sobreposição da americanidade como preceito norteador dos significados mantidos na celebração do Dia de Ação de Graças. Ao ser hostilizado por criticar os sentidos do discurso hegemônico sobre essa festividade, Chris transita na posição discursiva de um “outro” marginalizado. Os sentidos impressos ao *Thanksgiving* são inquebrantáveis, de modo que quaisquer interrogações sobre o caráter integracionista do feriado são vistas como ilegítimas e descartáveis. Consequentemente, ao questionar os sentidos institucionalizados sobre o Dia de Ação de Graças, Chris não se encontra na posição discursiva desejada e pressuposta, mas no lugar do sujeito que infringe as normas compartilhadas.

Pelo viés desenvolvido, Chris estaria no lugar discursivo do transgressor, pois questiona os sentidos estabelecidos pelo discurso hegemônico que define o *Thanksgiving*. Na redação desenvolvida pelo personagem, manifesta-se o olhar do próprio protagonista sobre o Dia de Ação de Graças, de modo que os dizeres de Chris são atravessados pelos discursos que o constituem como sujeito. Ou seja, na fala do personagem, emergem significações que ecoam as posições discursivas que este último ocupa enquanto um sujeito excluído, periférico.

Por essa razão, subjaz um tom cômico e irônico ao encerramento da redação do protagonista. Na posição de sujeito marginalizado, Chris afirma “(...) on this Thanksgiving, I'm thankful for my family, my friends, but most importantly, I'm thankful that I'm not a Native American” (grifo nosso). Torna-se engraçado o fato de que o personagem não deseje ser o “outro”, já que esse sujeito mencionado por Chris também constitui uma minoria que, assim como ele, é excluída socialmente.

Nesse momento, há uma forte expressão do posicionamento crítico exercido pela própria *sitcom*. A desconstrução do imaginário do *Thanksgiving* como celebração de união e igualdade chega a seu ponto máximo porque não se concretiza o desejo de se igualar ao “outro”. Nesse sentido, interroga-se a razão

para tanto. Em uma festividade cujo propósito é celebrar a união familiar e o pertencimento de todos à nação, como se pode interpretar a objeção de um sujeito a ser como o “outro”? Por tal questionamento, infere-se a forma como se acentua o posicionamento de Chris como uma entidade transgressora perante os demais alunos da sala de aula.

A percepção do negro americano como entidade transgressora também se supõe nos episódios “Everybody hates Corleone” e “Everybody hates Kwanzaa”. Entretanto, em ambos se evidencia mais explicitamente como o imaginário sobre o afro-americano se associa à violência e à criminalidade. Dessa forma, é perceptível que se desenvolve um confronto constante entre a imagem do branco civilizado e a do negro transgressor.

Em “Everybody hates Corleone”, especificamente, elegemos para a abordagem dessa problemática a cena em que Chris e seus companheiros de classe recitam o juramento à bandeira americana. Embora a temática do episódio não esteja completamente focada na questão do *Pledge of Allegiance*, é significativo que a série tenha optado por introduzi-lo no enredo de tal episódio, onde se confrontam a americanidade e a exclusão social de Chris.

Conforme pontuado anteriormente, o protagonista é o único negro do Colégio Corleone e, portanto, sofre com o racismo de professores e colegas de classe. Nesse episódio, cansado de ser vítima de *bullying*, Chris forja maneiras de ser expulso da escola para que possa estudar no colégio de seu bairro, Lamont Sanford. Dentre os atos de indisciplina empreendidos, está a tentativa de violar as normas de pronunciamento do *Pledge of Allegiance*. Tal cena se ilustra na imagem a seguir:

Figura 10
Temporada 1 Episódio 18 – 00:07:58

Na imagem apresentada, nota-se que a forma como o protagonista se porta destoa do comportamento dos demais alunos. A posição destes últimos está de acordo com o que foi institucionalizado no *Flag Code*²² - documento oficial norte-americano que determina a conduta correta a ser empregada durante o pronunciamento do *Pledge of Allegiance*. Conforme o parágrafo 172 desse código,

The Pledge of Allegiance to the Flag (...) should be rendered by standing at attention facing the flag with the right hand over the heart. When not in uniform men should remove any non-religious headdress with their right hand and hold it at the left shoulder, the hand being over the heart. Persons in uniform should remain silent, face the flag, and render the military salute (www.usflag.org).

Em resumo, no fragmento selecionado se institui que o cidadão deve proferir o *Pledge of Allegiance* diante da bandeira americana, com a mão direita sobre o peito e, caso haja um adorno ou acessório não-religioso sobre a cabeça, o indivíduo deve colocá-lo sobre o ombro esquerdo.

Com base nesses pressupostos, a figura do protagonista se destaca, já que Chris não respeita tal código de conduta. Enquanto todos estão eretos e com a cabeça levantada, o protagonista se expressa curvadamente, e não coloca as mãos sobre o peito, como fazem os demais. Além disso, as vestimentas e a postura do personagem retomam a memória discursiva do *Movimento Black Power*, o qual, conforme veremos, suscita a figura do negro militante da década de 50. A roupa preta e os óculos escuros, especificamente, evocam a memória do Partido dos Panteras Negras (*Black Panthers*).

Ao mobilizar sentidos de transgressão a um código, o protagonista não só manifesta um desacordo com a instituição escolar, mas com a própria pátria americana. A apresentação do personagem como entidade excluída sugere que não se realiza o preceito de que os Estados Unidos sejam uma nação com liberdade e justiça para todos, tal como prega o *Pledge of Allegiance* (“[...] a nation with liberty and justice for all”). Por esse prisma, evidencia-se em “Everybody hates Corleone” o silenciamento da diferença, implícito ao juramento à bandeira. Embora esse documento simbolize o pertencimento de todos os cidadãos americanos à nação, agrega sentidos totalizantes e, conseqüentemente, equipara todos a partir de um

²² O *Flag Code* foi oficializado em 14 de junho de 1923 na *National Flag Conference*, reunião presidida por entidades do exército e da marinha norte-americana (www.usflag.org).

discurso hegemônico (do branco) que exerce seu olhar sobre a entidade periférica (o negro).

Ademais, o que a princípio poderia ser visto como uma forma de resistência por parte do personagem parece, também, conformar-se com a racionalidade que essencializa as identidades centrais e periféricas. No episódio em questão se explora, particularmente, a percepção da militância afro-americana como uma luta violenta e criminosa.

De acordo com os historiadores Joseph (2009) e Matlin (2006), o *Movimento Black Power* e os *Black Panthers* são, até hoje, “demonizados” por grande parte dos acadêmicos e pela mídia americana, que salientam a abordagem agressiva de tais organismos. No contexto em que se sucediam as manifestações de ambos, havia um olhar espetacularizado nessa direção, principalmente porque se advogava uma noção de masculinidade e brutalidade relacionada à imagem do homem negro (MATLIN, 2006: 92). Em consequência, arraigou-se no imaginário americano a concepção do *Black Power* como uma revolta misógina e violenta.

No episódio citado, embora se questione o pertencimento de Chris à tradição inventada, verifica-se que o protagonista tampouco faz parte da comunidade que, assim como ele, também é excluída socialmente. No momento em que o personagem finalmente consegue ser transferido para a escola que deseja, há uma quebra de expectativas, já que Chris também sofre com as agressões de alunos negros mais fortes do que ele. Desse modo, ao retornar ao colégio Corleone e encontrar seu melhor amigo, o protagonista faz a seguinte consideração:

Chris: *I thought Corleone was my problem, but then I noticed the real problem. I'm little, skinny and I can't fight. So, no matter where I go, I'm still the same guy. I figure the bully you know is better than the bully you don't.* (grifo nosso)

Temporada 1 - Episódio 18 – 00:19:10

A lógica apontaria para o fato de que Chris se adaptaria melhor à escola de seu bairro, por se tratar de um ambiente em que o personagem estaria em uma zona de conforto. Entretanto, isso não ocorre. Na cena em que o personagem é perseguido pelos alunos de Lamont Sanford, a série reitera os pré-construídos advindos da concepção do *Movimento Black Power* como agressivo. Isto é, para que fizesse parte do grupo em questão, seria necessário que o personagem

incorporasse as características viris supostamente intrínsecas ao caráter do negro americano – ou, em outros termos, a posição do sujeito transgressor.

Conforme se observa, o episódio não exclui a percepção homogeneizante que impinge ao negro uma caracterização estereotipada. Ao contrário, a narrativa traz à tona as estigmatizações voltadas ao afro-americano. Este é visto como transgressor, criminoso e violento. Porém, a exploração dessas estereotipias pelo seriado se traveste de uma crítica ao imaginário de negro americano instituído nas *Black sitcoms* e na própria sociedade americana. Não há, na figura de Chris, sentidos que o definam de modo definitivo, já que o personagem parece não se firmar a regiões de sentidos que instituem uma só forma de ver o negro. Chris não é forte, nem criminoso; também não faz parte dos grupos integrados pelos demais alunos de sua escola. Assim, mesmo assumindo um comportamento condizente com os sentidos inscritos no discurso hegemônico, Chris não é integrado a grupo algum. Por isso, consideramos que a *sitcom* é inovadora, porque vemos que o fato de ser negro não é, unicamente, o que exclui o protagonista. Caso fosse, Chris se sentiria integrado ao Colégio Lamont Sanford, de maioria negra.

Em *Everybody hates Chris* são expostos os elementos depreciativos do caráter do afro-americano, tal como concebidos pelo discurso hegemônico. No episódio analisado, Chris opta por um ato de indisciplina que fere a noção de que todo americano faça parte da nação americana. O protagonista tenta ser expulso por uma atitude, a princípio, desaprovada pelo branco, mas não consegue. Ao se associar aos seus supostos semelhantes, o garoto também é malsucedido. Ou seja, Chris não se encaixa a nenhuma rotulação atribuída ao afro-americano. Ele parece não se inserir em nenhuma região de sentidos específica que defina afro-americanidade. *Everybody hates Corleone* é, portanto, um dos excertos da série a sugerir que sentidos múltiplos atravessam a constituição da identidade do personagem.

Em “Everybody hates Kwanzaa” desenvolve-se uma problemática similar, também na abordagem do caráter do negro como violento e transgressor. Esse estereótipo é apreensível em duas cenas, em particular. Os dois momentos por elas retratados introduzem esclarecimentos sobre os significados do *Kwanzaa*. A primeira cena apresentada, e já citada anteriormente, mostra a explicação de Julius para sua família e a segunda traz a presença de uma espécie de professor que se dirige ao telespectador.

No primeiro caso, a referência ao imaginário do negro transgressor é sugerida no comentário do narrador à fala de Julius, quando este último menciona que os presentes do *Kwanzaa* devem vir da terra e consistem, portanto, em frutas e vegetais. A essa afirmação, Chris Rock afirma, em resposta, que o que vem da terra no bairro de Bed-Stuy são bitucas de cigarro e pacotes de drogas (“What comes from the earth in Bed-Stuy are cigarette butts and crack vials”).

Embora seja breve, tal pronunciamento do narrador é preponderante na apreensão de sentidos de negritude na série, pois se trata de uma percepção do próprio negro americano sobre si. Afastado do contexto que narra, Chris Rock propõe um olhar sobre sua comunidade que assimila o discurso hegemônico, no qual se concebe o afro-americano como uma entidade transgressora.

Quando retrocede à década de oitenta e denigre a conduta do negro, o narrador exerce uma postura sarcástica, pois torna cômico o estereótipo do negro traficante e usuário de drogas. Há uma desconstrução da idealização do negro americano, tal como observada nos anos oitenta, no momento de ascensão da classe-média negra. Enquanto em *The Cosby Show*, por exemplo, se observava uma assimilação dos atributos da família branca suburbana pelos negros, em *Everybody hates Chris*, se desvela a imagem do negro transgressor que, por sinal, também estava contextualizado nos anos oitenta. É, justamente, tal exposição que confere à série analisada um tom cômico e, ao mesmo tempo, mais crítico do que grande parte das *Black Sitcoms* americanas.

Ainda nessa mesma cena, observamos anteriormente como a *sitcom* incorpora o questionamento à tradição do *Kwanzaa* como uma interpretação do sujeito americano sobre o continente africano. Por um lado, vimos que há uma homogeneização das características do negro africano, a qual também se reflete no imaginário do afro-americano. Por outro, com base nas últimas considerações acerca da postura do narrador, pode-se conceber que o comentário de Chris Rock referente à postura transgressora do negro americano diferencia este último do negro africano.

A referência ao bairro norte-americano de *Bed-Stuy* na fala do narrador sugere que o afro-americano esteja localizado não somente em outro espaço físico, mas em um contexto histórico peculiar, no qual as comunidades negras americanas não se assemelham àquilo que se define por africano primitivo. Por essa razão, subjaz uma atitude questionadora por parte do narrador. Embora Chris Rock não

subverta o estereótipo do negro americano transgressor, interroga o caráter totalizante do discurso hegemônico, que vê o afro-americano como o africano primitivo.

Na cena em que o personagem, na figura de um professor, se comunica com o telespectador, também se verifica uma propensão a se diferenciar o negro americano do africano primitivo. O olhar americanizado em relação à tradição do *Kwanzaa* se pronuncia, sobretudo quando o personagem em questão alude à imagem do afro-americano como transgressor. Tal momento se ilustra na sequência de imagens a seguir, na qual a câmera focaliza, em partes, o esclarecimento sobre as origens do *Kwanzaa*.

Figura 11

Professor: *Kwanzaa is celebrated the seven days after Christmas and emphasizes principles of family, community and culture.*

Figura 12

This peaceful African holiday was the great idea of Dr.Malauna Karenga.

Figura 13

Later, one of his bad ideas led him to prison for four years for felonious assault and false imprisonment.

Figura 14

Although Kwanzaa has enjoyed limited success, felonious assault swept the nation and continues to thrive throughout the African-American community today.

Temporada 3 – Episódio – 10 – 00:03:44

A explicação do personagem, a priori, apresenta um caráter informativo, pois transmite os dados básicos acerca do feriado (“*Kwanzaa* is celebrated the seven days after Christmas and emphasizes principles of family, community and culture”). Porém, desde o início da cena, há alusão às cores do nacionalismo negro no mapa da África e, no encerramento da cena, as mesmas cores aparecem no mapa dos Estados Unidos. Em consequência, mobiliza-se a memória da instituição do feriado em meio à luta pela emancipação afro-americana. O uso do termo “peaceful” para qualificar a tradição é, portanto, extremamente irônico, principalmente porque, em seguida, o personagem dá início à fala que introduz uma visão do negro americano como transgressor, na referência à figura de Maulana Karenga (“Later, one of his bad ideas led him to prison for four years for felonious assault and false imprisonment”).

No fechamento da cena, há o vértice dessa caracterização depreciativa do afro-americano, já que o personagem considera que o feriado não tenha sido tão bem-sucedido quanto a disseminação da criminalidade entre os negros americanos (“Although *Kwanzaa* has enjoyed limited success, felonious assault swept the nation and continues to thrive throughout the African-American community today”).

Embora a festividade do *Kwanzaa* seja fruto da percepção do americano sobre a cultura africana, nesse feriado, as marcas da americanidade legitimaram sentidos que instituem a diferença entre o negro americano e o africano. Enquanto o imaginário sobre este último está associado à figura do homem primitivo, no *Kwanzaa*, o afro-americano se define como um indivíduo propenso à criminalidade e a atos de violência.

Por essa caracterização do próprio negro sobre a festividade do *Kwanzaa*, vemos que Chris e sua família não se enquadram na perspectiva que define o negro como criminoso. Todos possuem uma conduta moralmente correta frente às normas de comportamento da sociedade americana. Chris, particularmente, não é representado como um adolescente indisciplinado. O personagem sempre respeita os pais e não responde às afrontas racistas que sofre na escola de modo violento. Ao mesmo tempo, Chris não pode ser equiparado ao africano primitivo, suscitado nas origens do *Kwanzaa*. Portanto, vemos que nesse episódio, o protagonista também transita por diversas regiões de sentidos, fato que não coaduna com uma percepção reducionista sobre a identidade do afro-americano.

Em suma, nas cenas analisadas, observamos de que forma se pautam a autenticidade e o princípio agregador das tradições inventadas em meio às mostras de uma sociedade excludente. Os episódios de *Everybody hates Chris* sarcasticamente expõem a exclusão social de seu protagonista, que tem as expectativas quebradas perante a tentativa de integrar as celebrações do *Pledge of Allegiance*, do *Thanksgiving* e do *Kwanzaa*.

O fato de ser negro configura uma razão para que Chris seja excluído, mas não podemos afirmar que seja esse o único motivo para tanto. Quando o personagem transita entre lugares discursivos, a diferença se manifesta, de modo que o garoto seja sempre o “outro”, que está fora do discurso hegemônico. Assim, ao mesmo tempo que os episódios trazem à tona as verdades que fundamentam concepções de “negro americano”, demonstram a complexidade identitária do personagem principal que, por sua vez, não pressupõe sentidos unívocos. Tal percepção parece-nos plausível, já que a narrativa simultaneamente expõe a busca por integrar festividades americanas e a não concretização do propósito integracionista das tradições inventadas.

3. O narrador

Neste capítulo, objetivamos analisar os sentidos de negritude mobilizados pela figura do narrador nos demais episódios selecionados. Discutiremos de que forma a presença de um narrador-personagem corrobora a crítica relativa ao preconceito racial no contexto abordado ou a concordância com sentidos cristalizados acerca da identidade do afro-americano.

Particularmente, visamos observar como se constroem os sentidos de afro-americanidade a partir dos dizeres de um narrador, cujo posicionamento ora assimila, ora expõe o imaginário de negritude legitimado por discursos homogeneizantes. Como embasamento teórico, tomaremos por base a visão discursiva dialógica de Bakhtin (1929/2010; 1979/2003).

Conforme apontado anteriormente, o narrador de *Everybody hates Chris* (Chris Rock) tem um papel de grande importância na narrativa, pois conduz a direção dos acontecimentos a partir da perspectiva particular de quem vivenciou os fatos narrados. Ao narrar suas experiências, este mesmo narrador-personagem se posiciona em um momento posterior àqueles das histórias rememoradas. Por isso, o ato de retroceder à adolescência configura novos acontecimentos discursivos, que proporcionam a Chris Rock uma autorreflexão e, conseqüentemente, a mostra de sua percepção sobre o afro-americano.

Verifica-se que o narrador da série sempre se posiciona em primeira pessoa, de modo que a narrativa se constitua através de uma visão pontual, localizada. É a partir do olhar deste negro americano – comediante, ex-residente do Brooklyn, hostilizado por bullying, vindo de uma família de baixa renda – que se expõem ao telespectador as nuances da vivência com a discriminação racial nos Estados Unidos. Em resposta, o retorno ao passado permite que sentidos de negritude e americanidade sejam retomados, questionados ou subvertidos a partir do(s) lugar(es) discursivo(s) ocupado(s) pelo narrador adulto.

Atravessado pelos discursos que o constituem, Chris Rock desenvolve a trama dos acontecimentos de acordo com sua perspectiva e incide seu ponto de vista de forma irônica e sarcástica. Para tanto, observa-se que o narrador, muitas vezes, mobiliza sentidos de negritude predominantemente instituídos pelo discurso hegemônico do branco. Por conseguinte, Chris dimensiona um olhar crítico relativo a

esses discursos a partir de comentários, inclusões de cenas históricas e menções a dizeres de políticos americanos influentes.

Nota-se que o narrador se vale constantemente do discurso de um “outro” para auferir à narrativa novos sentidos, que se configuram sob efeitos de deboche, ironia e até mesmo pela aceitação de estereótipos voltadas ao afro-americano. O processo narrativo viabiliza o autoconhecimento do narrador Chris Rock, que aglutina diversas vozes para compor suas histórias e, ao mesmo tempo, extrair uma visão sobre si e sua condição de negro americano. Ou seja, imerso nesse embate de vozes, o narrador problematiza os sentidos de negritude e se reconhece enquanto afro-americano.

Em termos teóricos, segundo Rankin (2002: 07)

Self-reflection and self-consciousness are made possible by the connections with others; by the reflections of self in the eyes of the other, by the model of narrative dialogue, by the content and tone of the dialogue, and by the struggle for recognition that is played out in and through the narrative process.

Com base nessa assertiva, vemos que o sujeito²³ se constitui em uma relação especular de complementaridade com o “outro”. O contato com o “outro” lhe permite contestar ou assimilar sentidos, bem como produzir conhecimento sobre sua própria existência na trama discursiva. Assim, os diferentes elementos históricos e contextuais que atravessam o discurso de um e de outrem influem na produção dos sentidos, de forma que um sujeito desenvolva uma atitude valorativa referente ao “outro”. Consequentemente, o ato de contar uma história ou narrar um acontecimento é, ao mesmo tempo, fazer-se conhecer por um “outro” e também conhecer a si mesmo. No caso de Chris Rock, reportar-se à adolescência não constitui unicamente uma forma de transmitir exatamente o que lhe ocorrera, mas de atribuir sentidos para a experiência narrada e para a identidade do narrador-personagem.

De acordo com Bakhtin (1929/ 2010), a linguagem é dialógica, uma vez que a palavra de um sujeito está inexoravelmente contaminada pelo olhar de fora, do

²³ Quando nos apropriamos do termo “sujeito” neste capítulo, estamos nos referindo ao sujeito cindido da Análise do Discurso (BRANDÃO, 2004). Ressaltamos a importância de tal afirmação, uma vez que utilizamos o aporte bakhtiniano, para o qual os lugares de enunciador, locutor e destinatário são instâncias concretas e demarcáveis. Entendemos, também, que a perspectiva bakhtiniana sugere a possibilidade de se apreender a intenção de um locutor em sua fala, aceitação essa que não tomamos por base em nosso trabalho, por adotarmos a ótica da Análise do Discurso de origem francesa.

“outro”, que lhe dá sentido. Em suma, nenhuma voz jamais fala sozinha. Entretanto, essas diferentes vozes não são instâncias isoláveis, pois a natureza da linguagem é dupla. Isso significa que não há neutralidade linguística, porque os significados se concretizam perante uma atitude valorativa e interpretativa do sujeito. Assim, observa-se que os sentidos são plurivalentes, uma vez que podem ser cambiáveis conforme o lugar ocupado pelo sujeito, contemplado pelos contextos amplo e imediato.

O centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. Só o grito inarticulado de um animal procede do interior, do aparelho fisiológico do indivíduo isolado. É uma relação fisiológica pura e não ideologicamente marcada. Pelo contrário, a enunciação humana mais primitiva, ainda que realizada por um organismo individual, é, do ponto de vista do seu conteúdo, de sua significação, organizada fora do indivíduo pelas condições extraorgânicas do meio social. A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística (BAKHTIN, 1929/2010: 125).

Observa-se que o caráter dialógico da linguagem está intrinsecamente relacionado aos contextos de produção dos sentidos. Por isso, para o autor, não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis (idem, 123).

Pode-se apreender que, para o pensamento bakhtiniano, há sempre o contato (ou embate) de vozes contextualizadas para que circulem ou se criem significados em meio à relação do sujeito com o “outro”. Não há sentido unívoco, uma vez que o mesmo deriva da interação verbal. Ao contrário, a heterogeneidade linguística dá margem a significações plurivalentes, de forma que os sentidos sejam contestados a todo momento. Consequentemente, a perspectiva de Bakhtin abre caminho para que verdades cristalizadas sejam mudadas.

Acerca dessa problemática, Authier-Revuz (1990) considera que a heterogeneidade discursiva permite uma “dupla afirmação do um”. Parafraseando a autora, os dizeres textualizam-se de forma a se diferenciarem da cadeia discursiva por meio da retomada de um “já-dito” e, simultaneamente, remetem a um exterior que constitui o discurso, em seu interior. Ou seja, “a designação de um exterior

específico é, através de cada marca de distância, uma operação de constituição de identidade para o discurso” (idem, 31).

A presença do “outro”, na esfera constitutiva do discurso, obedece a uma relação em que este está sempre se refazendo, uma vez que a tomada de uma palavra implica uma resposta a um discurso anterior e uma proposição para o discurso subsequente. Há, portanto, o elemento de responsividade que se faz presente a cada manifestação do sujeito perante a linguagem. Remontamos, mais uma vez, à especificidade social da linguagem e ao fato de que o sujeito é compelido a se posicionar, em resposta à alteridade que o cerca. Assim, “viver é agir e agir em relação a tudo o que não é ‘eu’, em relação ao ‘outro’” (FARACO, 2006, 21), “significa tomar uma posição axiológica em cada momento” (idem, 22).

Em vista da importância da narrativa em nossa sociedade contemporânea, especialmente, no que concerne o humor televisivo, observa-se que o viés dialógico contribui substancialmente para a análise dos efeitos de sentidos criados nas histórias. Em *Everybody hates Chris*, a participação do narrador é sagaz, justamente porque Chris Rock expõe as diversas vozes conflitantes que definem o afro-americano. Ao dimensionar um olhar sobre o negro nos Estados Unidos, a fala do narrador introduz o discurso hegemônico do branco para que Chris possa ironizar a exclusão social do personagem principal. Isto é, a fim de desenvolver uma visão sobre o afro-americano e sobre si mesmo, o narrador precisa do “outro”, vale-se do discurso de outrem, seja este último contestado ou ratificado.

Ainda sob o viés dialógico, em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin (1979/2003, 13) discute a obra literária autobiográfica e entende que

o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida (...); ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos no ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor da nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro – para nós mesmos esse valor não existe imediatamente (...).

Embora na série em questão não estejamos tratando do lugar do autor, mas do narrador, e tampouco a obra literária seja foco do nosso trabalho, tomamos por base a significância de tal fragmento, pois *Everybody hates Chris* compõe um

excerto autobiográfico da vida de Chris Rock. Reiterado o fato de que o narrador dessa *sitcom* mobiliza constantemente o discurso hegemônico que define o afro-americano, concebemos que o humor da série se configura frente ao posicionamento e à responsividade de Chris Rock em relação a esse “outro”.

O narrador se coloca “à margem de si”, pois recupera o discurso do “outro” e o ironiza. Chris Rock precisa desse “outro” para que faça valer a crítica ao preconceito racial e para seu autorreconhecimento como afro-americano. Ver-se sob a mira do olhar do “outro” permite que o narrador-personagem reflita sobre si mesmo. Nesse sentido, pode-se até mesmo afirmar que o narrador também se porta como um “outro” em relação ao personagem, Chris, que corresponde a ele mesmo no passado. Inserido no contexto dos anos 2000, Chris Rock enxerga a década de 80 por um viés irônico, contestador dos sentidos de negritude circunscritos à mentalidade dominante da época. Como veremos na análise, em alguns momentos, o próprio narrador critica atitudes que adotara anos atrás.

A respeito da ironia e, com base em nossa compreensão da teoria dialógica de Bakhtin, tem-se que o discurso irônico é constitutivamente bivocal. Por esse procedimento, “a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso” (CASTRO, 2005: 120). Trata-se de uma espécie de emprego ambíguo do discurso de outrem, na qual o sujeito fala a linguagem do “outro”, acrescentando-lhe uma ideia oposta. Há, portanto, uma pluralidade de vozes orientadas nos eixos da contrariedade e/ou contradição.

Pela ironia, o sujeito não somente incorpora o discurso do “outro”, mas o faz de forma a manter os sentidos inconciliáveis, sem apagá-los. Há uma coexistência entre os valores novos e anteriores. Por isso, problematizar a ironia implica retomar os sentidos circunscritos em ambos os contextos referidos no discurso: tanto aqueles os quais o sujeito retoma como aqueles atualizados no âmbito da situação social em que o discurso se perfaz.

Perante essas considerações, observa-se que a atitude irônica de Chris Rock se torna risível para o telespectador graças ao retrospecto contextual e ao reconhecimento das vozes das quais o narrador lança mão ao narrar suas experiências. Veremos, a seguir, com mais propriedade, as formas de funcionamento do discurso do narrador na série.

3.1 Marcas de contradição na voz do narrador

À luz da análise efetuada e das condições de produção das *sitcoms* norte-americanas, vemos que *Everybody hates Chris* se destaca por colocar em xeque a homogeneização da diferença nos discursos que definem negritude. O papel importante de Chris Rock se fundamenta pelos dizeres sarcásticos e irônicos deste último acerca do preconceito racial nos Estados Unidos. Enquanto grande parte das *Black Sitcoms* se orientam por um apagamento de sentidos pejorativos de negritude, a série em questão se consagra por fazer o contrário, pois expõe a condição subalterna do negro perante os discursos que o constituem.

Porém, se por um lado a série torna visível a exclusão social de seu protagonista, por outro, evidencia contradições nos dizeres do narrador que, em alguns momentos, assimila verdades institucionalizadas sobre o negro vindas do discurso hegemônico do branco. Nota-se que embora o narrador se porte ironicamente em relação a este “outro”, recupera dizeres que advogam uma concepção pejorativa de negritude.

Nos episódios *Everybody hates the gout* e *Everybody hates elections*, por exemplo, há duas cenas, em particular, onde se sugere a concordância de Chris Rock com dizeres que trazem uma visão reducionista da família afro-americana, vista como reflexo da família branca idealizada do pós-guerra.

Narrador: *In my house, everyone had a job. It was my father's job to pay the bills.*

Tonya: *I'm hungry!*

Drew: *I'm cold!*

Chris: *I'm hungry and cold!*

Rochelle: *Eat a piece of cracker. Your father's coming.*

Julis: *I've got the money!*

Narrador: *It was my mother's job to keep the house and the kids in line.*

Rochelle: *Boy, quit leaving your socks all over the place! Boy, mop the floor! Girl, clean up the table! Good job, baby!*

Narrador: *As kids, we only had one job: go to school and get decent grades.* (grifos nossos)

Temporada 1 - Episódio 16 – 00:05

Julius: *Why did you invite him to dinner?*

Rochelle: *I didn't invite him. He just showed up.*

Julius: *How am I supposed to relax if you keep bringing home people for me to feed?*

Narrador: *He's not talking about Mr. Omar, he's talking about the kids.*

Rochelle: *Baby, I couldn't just say no.*

Julius: *Why not?*

Rochelle: *Because I didn't want to be impolite. You know I like to make a good impression.*

Narrador: *Making a good impression was important to my mother. (grifo nosso)*

Julius: *What are you doing?*

Rochelle : *I'm spraying for ants.*

Julius: *Didn't we call the exterminator?*

Rochelle: *I don't want him to think we've got ants.*

Temporada 2 - Episódio 03 – 11:11

Ambas as cenas mencionadas recuperam sentidos que definiam a família branca idealizada após o período da Segunda Grande Guerra, quando se instituía a cada membro do escopo familiar um lugar demarcado, com funções específicas. Ao pai, caberia o papel de provedor do lar; à mãe, a incumbência de cuidar da casa e dos filhos; estes, por sua vez, deveriam estudar visando um futuro bem-sucedido. Como já evidenciado em outro momento, a reiteração de tal modelo familiar sugere a acepção da família enquanto dispositivo disciplinar, o qual sutilmente coíbe os sujeitos a circularem por regiões de sentidos indesejáveis.

Na primeira cena, especificamente, observa-se que o narrador traz o imaginário da família idealizada, já que cita os papéis de seus pais e irmãos, conforme dita a tradição familiar da década de 40 ("It was my father's job to pay the bills [...] It was my mother's job to keep the house and the kids in line [...] As kids, we only had one job: go to school and get decent grades"). Ademais, essa percepção de família também se registra nas imagens, pois a cena de abertura do episódio mostra a família de Chris unida, sentada à mesa do jantar. A câmera focaliza, individualmente, o pai, a mãe e os irmãos de Chris, enquanto o narrador menciona as tarefas de cada um.

Para o contexto em que se insere o narrador, nos anos 2000, tal modelo de família idealizada não se sustenta tanto como na década de 80, pois no momento atual, os papéis dentro da instituição familiar têm se redistribuído. A mulher trabalha fora e o marido, muitas vezes, se responsabiliza pelos filhos. Ou, então, ambos, pai e mãe, trabalham. Além disso, o aumento do número de divórcios também tem

contribuído para a reconfiguração da família, que pode ser constituída apenas por mãe/pai e filho(s).

No caso da família negra, mesmo nos anos 80, difundia-se a imagem da mãe solteira e do pai criminoso ou delinquente. Entretanto, Chris Rock rememora a família conforme os ditames do dispositivo disciplinar, já que o pai, a mãe e os filhos possuem lugares específicos na dinâmica familiar: o pai trabalha, a mãe cuida da casa e dos filhos e as crianças estudam.

O lugar discursivo do pai, especificamente, não só se supõe como o de provedor do lar, mas daquele que salva a família das adversidades. No episódio, particularmente, o salário de Julius serve para que sua esposa e filhos não sofram com o frio ou a fome. Subjaz, nessa cena, o imaginário do pai herói, cujo trabalho se coloca não somente como a principal fonte de subsistência da família, mas como a salvação de todos. Quando Julius chega em sua casa, eleva a mão com o dinheiro e, com uma entonação forte e uma expressão de coragem, diz “I’ve got the money!”. Em seguida, esposa e filhos o abraçam em gratidão por tê-los salvo de uma situação difícil.

Figura 15

Sob a mesma perspectiva, pode-se discutir o lugar discursivo da mãe na narrativa da segunda cena exposta, quando o narrador menciona que era importante para Rochelle causar uma boa impressão. Sobretudo, era imperativo para ela que se

passasse uma imagem positiva do zelo da mãe de família em relação à limpeza de sua casa. Nessa ocasião da estória, o narrador acentua tal característica de Rochelle, pois demonstra, de forma exagerada, que sua mãe não queria que outras pessoas vissem imperfeições na forma como ela tratava dos assuntos do lar. Quando Julius a questiona sobre o motivo de utilizar spray contra insetos, a resposta é que Rochelle não quer que os exterminadores de insetos achem que há formigas na residência (“Didn't we call the exterminator?” / “I don't want them to think we've got ants”).

A própria personagem, Rochelle, também exprime a importância de transmitir uma boa impressão, quando não se opõe à presença do vizinho e de sua acompanhante para o jantar. Embora seja contra ter convidados inesperados à mesa, a mãe de Chris abdica de sua vontade e aceita que mais duas pessoas jantem com a família. Porém, esse ato é mal visto por Julius, que sempre visa economizar dinheiro. Na condição de provedor do lar, para ele, ter mais duas bocas para alimentar significa mais esforço e trabalho de sua parte (“How am I supposed to relax if you keep bringing home people for me to feed?”).

Por essa visão, vemos que a narrativa assimila o imaginário de família idealizada, mas o faz de forma distorcida, já que em ambas as cenas evidencia-se o fato de que a família de Chris Rock não é bem-sucedida economicamente. Os esforços empreendidos por Julius são um ato de heroísmo, mas tais efeitos de sentido se criam quando expostas as dificuldades da família, em momentos de frio e fome. A ironia nos dizeres do narrador reside justamente no fato de se recuperarem e subverterem os sentidos da instituição familiar idealizada.

O posicionamento crítico de Chris Rock aflora quando essas diferentes vozes são colocadas em choque. Podemos considerar, por exemplo, que não seriam mobilizados os mesmos sentidos caso o narrador fosse branco, já que a memória discursiva do heroísmo para um norte-americano branco provavelmente não traria aceção de falta de recursos financeiros. Portanto, verifica-se que os dizeres de Chris Rock são cômicos porque se constroem sob os efeitos da contradição. Simultaneamente, o narrador recupera o aspecto paternalista da dinâmica familiar e subverte essa noção quando expõe as dificuldades financeiras da família.

O lugar discursivo de Chris Rock como um narrador afro-americano também suscita a percepção do negro sob o olhar do discurso hegemônico, que define este último como uma entidade transgressora. O imaginário de criminalidade e da figura

do negro como protagonista de ilegalidades se reitera nas palavras do narrador, sobretudo, em *Everybody hates the gout* e *Everybody hates homecoming*.

No primeiro episódio, ainda em questão, Chris Rock menciona que sempre tirava notas boas na escola porque o tópico que discutia em suas avaliações era Martin Luther King. Porém, essa temática não lhe serviu em uma prova de matemática, pois o personagem tira uma nota baixa em álgebra. Ao narrar essa estória, Chris Rock menciona que após vender drogas, tirar notas baixas era o pior que lhe poderia acontecer. O narrador vai além ao introduzir duas cenas que suporiam como Rochelle reagiria caso Tonya e Drew também tirassem notas ruins.

Em ambas as cenas, Tonya e Drew aparecem como se estivessem em idade mais avançada. Na parte protagonizada pela irmã de Chris, esta última aponta uma arma para um homem, que está imóvel no chão da escadaria do prédio; na cena de Drew, o garoto surge sentado sobre a escada do apartamento com trajes ao estilo country e um violão.

Figura 16

Figura 17

Vejamos a transcrição das falas do narrador e dos personagens Rochelle, Tonya e Drew nas supostas cenas acrescentadas à narrativa:

Narrador: Next to dealing drugs, getting bad grades was the worst thing you could do. It was worse than this.

Rochelle: Tonya, what happened?

Tonya: Mama, I had to smoke that fool.

Rochelle: Oh, not him. I'm talking about this D you got in algebra.

Narrador: And worse than this.

Rochelle: Drew! (...) What the hell is wrong with you?

Drew: I'm following my dream, Mama. I'm gonna be a country and western singer.

Rochelle: I'm not talking about that. I'm talking about this F. Now, take your Johnny Cashless ass

upstairs and study! You think I'm playing with you? And where'd you get that guitar from? You'd better not be selling no damn drugs in my house.

Temporada 1 - Episódio 16 – 03:05

Os atos de vender drogas, portar armas e cometer assassinato, nas palavras de Chris Rock, colocam-se sob o mesmo patamar do mau desempenho escolar dos personagens. Dessa forma, inevitavelmente, a memória de negritude se circunscreve à região de sentidos que define o negro americano como violento e criminoso.

Na cena em que Drew é focalizado em trajas ao modo *western* evocam-se, ainda, as origens do gênero musical *country* e, principalmente, a memória do período de colonização dos Estados Unidos. Trata-se de uma cena irônica, já que emerge o contexto expansionista norte-americano, marcado pelo confisco de propriedades indígenas pelo homem branco que, em nome da civilização, contribuiu para o extermínio dos nativos. Isto é, ao dizer a sua mãe que deseja ser cantor de música *country*, Drew está assimilando os valores inerentes a um ritmo musical cujas origens estão imbricadas na eliminação da diferença, ou de um “outro” que, assim como o próprio negro, representa uma entidade mais fraca perante a supremacia do branco.

Ainda no mesmo episódio, Rochelle descobre uma falcatura de Chris, fato que traz desdobramentos para a narrativa. O garoto falsificara seu boletim no intuito de aparentar que havia tirado uma nota A em álgebra, quando, na realidade, tinha conseguido um F. A mãe do personagem, no início, sustenta ter acreditado na palavra do filho, mas aparece na sala de aula para surpreendê-lo perante a professora e os demais alunos. Segue a transcrição dessa cena:

Srta. Morello: *Today we're doing fractions. What does three twelfths plus three fourths equal?*

Rochelle: *Ooh! Ooh! Me! Pick me!*

Srta. Morello: *Rochelle.*

Rochelle: *Chris has an answer. He got an A.*

Srta. Morello: *That's right. He did get an A.*

Narrador: *If I could drive, I'd do this.*

Temporada 1 - Episódio 16 – 16:18

No excerto, a professora Morello faz uma pergunta de matemática e Rochelle sugere que Chris a responda, pois o garoto supostamente havia tirado um A. Ao

perceber que sua mentira foi desvendada, o personagem se sente desconfortável e, em seguida, o narrador comenta que se pudesse dirigir, fugiria de tal embaraço. Neste momento, é introduzida uma cena que mostra uma viatura policial perseguindo um carro. Ou seja, mais uma vez, no comentário do narrador, registra-se um retorno ao imaginário de violência na menção a uma atitude de um afro-americano.

O fato de tirar nota baixa pode ser visto como algo banal frente à perseguição da polícia por um crime cometido. Entretanto, Chris Rock equipara ambas as situações na cena citada. Cria-se um novo acontecimento discursivo, pois o lugar do narrador carrega sentidos para a narrativa. Os mesmos efeitos de sentido não seriam gerados caso o narrador-personagem da série fosse branco, por exemplo. Dificilmente, a narrativa de um homem branco associaria o ato de se tirar uma nota insatisfatória com uma perseguição policial. A maior possibilidade seria que se relacionasse esse fato com as consequências de um castigo em domicílio ou um sermão dos pais.

Em *Everybody hates homecoming*, observa-se um procedimento semelhante. Chris Rock assimila a aceção do afro-americano transgressor ao mencionar que Doc, dono de um pequeno mercado em Bed-Stuy, não é bem-sucedido porque não vende craque.

Narrador: *While Greg looked for acceptance, Doc looked for business.*

Drew: *Is all this stuff past the expiration date?*

Doc: *Yeah. I remember back when I couldn't keep a shelf stocked. I can't figure out why people don't come in here no more.*

Narrador: *Because you don't sell crack!*

Drew: *Could be because there's a negative flow of energy.*

Narrador: *Or because you don't sell crack! (grifos nossos)*

Temporada 4 - Episódio 03 – 05:20

A repetição da frase “because you don’t sell crack” pelo narrador assevera a percepção do afro-americano como transgressor, visto que suscita o protagonismo do negro na prática do tráfico ilegal de drogas. Considerando-se que o mercado de Doc se localiza em um bairro do Brooklyn, de população majoritariamente negra, pode-se afirmar que a assertiva de Chris Rock homogeniza a concepção de negritude, pois assimila dizeres de um “outro”, que define o afro-americano como criminoso. É como se a aceção de negritude não se desvinculasse dessa região de sentidos que institui o negro como marginal ou delinquente.

A mesma acepção metonímica da figura do afro-americano se nota em *Everybody hates elections*. Neste episódio, verifica-se uma busca do personagem principal por sentir-se integrado na escola como meio de não ser alvo de provocações. Cansado de sofrer bullying, Chris decide se candidatar a presidente da turma. Porém, para que sua candidatura seja aceita, o protagonista assimila trejeitos e comportamentos instituídos pelo discurso hegemônico como as principais marcas da personalidade do negro americano.

Objetivando alcançar a presidência, com a ajuda de Greg, Chris desenvolve uma campanha para convencer os estudantes a votarem nele. O amigo do protagonista faz dois cartazes e os leva para a escola. Segue a transcrição da cena:

Narrador: *I thought running for class president would make me more popular, change my life at Corleone, but the more I campaigned, the more I just wanted to beat Caruso by any means necessary.*

Greg: *Dude, I've got bad news. The entire fourth period English class is going to vote for Caruso.*

Chris: *All of them?*

Greg: *Yeah. He said if they don't vote for him, he was going to kick the lit out of them.*

(...)

Chris: *That's okay. He won't be able to do that at the town hall meeting. I may not be able to knock people out, but I know I can answer some questions.*

Greg: *Take a look at this. I think it'll help with the swing vote.*

Narrador: *"Swing vote" meant "white vote".*

Chris: *What's that?*

Greg: *I redid your posters. We need to take advantage of Di Paulo being your running mate.*

Chris: *Well, where's my name?*

Greg: *Down here.*

Narrador: *I'd get votes if they didn't read the fine print.*

Chris: *I'm the one running for president. I think my name should be a little bit bigger than that.*

Greg: *I have another one.*

Chris: *White people at the beach?*

Greg: *No, happy white people at the beach.*

Srta. Morello: *Chris... Oh, that's great! Where's your picture?*

Narrador: *Next to Waldo!*

Temporada 2 - Episódio 03 – 00:00

O oponente de Chris na campanha pela presidência é Caruso, por sinal, o aluno racista que constantemente ofende e ataca o protagonista física e verbalmente. Considerando-se que o rival de Chris se utiliza de ameaças de agressão para conseguir os votos dos estudantes, Greg e Chris conseguem que Di Paulo, um aluno popular, concorra ao lado do personagem principal como vice-presidente. Tal estratégia, na concepção de Greg, ajudaria Chris a obter mais votos.

O comentário do narrador “swing vote meant white vote” demonstra que, na concepção de Chris Rock, para ganhar a votação, seria necessário persuadir os

alunos brancos a escolherem-no como presidente. Esses dizeres sugerem, desde o princípio, que Chris precisaria se portar conforme o “outro” desejasse que ele o fizesse. Ou seja, era imperativo que o personagem abdicasse de sua personalidade e condição de afro-americano para que os alunos brancos o elegessem como seu representante.

O fato de ser imagem e semelhança deste “outro” permitiria a Chris atingir seu objetivo. Por isso, o comentário de Chris Rock “Next to Waldo!” é significativo, pois faz alusão a um personagem de livros infanto-juvenis que precisa ser localizado pelo leitor em meio a ilustrações com inúmeras pessoas ou detalhes. Assim como Chris, Waldo se esconde. Ambos não são identificados perante a multidão, porque se apagam em relação ao “outro”.

Essa estratégia também se evidencia no momento em que se mostram os cartazes da campanha de Chris, nos quais o nome deste último aparece infimamente na parte inferior dos pôsteres. As exposições da campanha de Chris para presidente exploram imagens que agradariam aos eleitores brancos: em um dos cartazes está afixada a foto de Di Paulo e, no outro, pessoas brancas jogando vôlei na praia.

Figura 18

Figura 19

Ademais, ainda no que concernem as proporções de ambos os cartazes, observa-se que não somente se apaga a candidatura de um garoto negro, mas se destaca a presença do branco como mandante da campanha de Chris. Especificamente, no pôster em que a figura de Di Paulo é exposta, nota-se que o termo “president” está escrito em letras maiúsculas, ganhando maior evidência em relação aos outros dizeres. A palavra “vice”, em contrapartida, é escrita discretamente em um tamanho pequeno.

Há uma sobrepujança do lugar discursivo do branco, o qual mobiliza sentidos para a narrativa. O discurso hegemônico se coloca como o ponto nodal na acepção dos sentidos que se sobressaem à candidatura do protagonista, de modo que os significados se moldem de acordo com a percepção do branco sobre negritude. Resta ao protagonista assimilar esta concepção e silenciar sua condição de negro para ser aceito como presidente.

Ao perceber que sua imagem não aparece em ambos os pôsteres, o personagem Chris fica insatisfeito, mas é logo convencido por Greg a manter a situação como planejado. O silenciamento dos sentidos de negritude é concebido como eficaz quando a professora Morello elogia os cartazes da campanha de Chris. Este momento da narrativa pode ser visto como o primeiro indício de que o branco se identificaria apenas com dizeres e figuras nas quais se visse representado.

Após as tentativas de escrever um discurso para apresentar aos demais alunos, Chris finalmente consegue concluir a sua apresentação. Porém, momentos antes de expô-la aos estudantes, Caruso, o rival do protagonista, rouba-o, de modo que Chris precise improvisar frente à escola a fim de discutir suas propostas para a presidência da oitava série. Observemos a cena em que Caruso e Chris proferem seus discursos:

Narrador: *The one time I thought I had Caruso beat, he pulled something that even I couldn't believe.*

Caruso: *Men should not be judged not by the color of their skin, but by the content of their character. And in closing, I'd like to say, keep hope alive! Keep hope alive! Keep hope alive!*

Narrador: *Caruso wouldn't know Jesse Jackson from Reggie Jackson.*

Greg: *You can't go out there. You don't have a speech. You're going to lose.*

Chris: *I'm not going to win if I stay back here. (...)*

Di Paulo: *What are you going to say?*

Chris: *I don't know.*

Greg: *Well, it was a good run.*

Chris: *Yeah, I guess.*

Diretora: *Now I'm going to introduce the nominee for eighth grade vice president, Frankie Di Paulo, and his running mate, Chris. (...)*

Narrador: *Even though I didn't have a speech, I did have something to say.*

Chris: *When I decided to run for eighth grade class president, I was running for a lot of different reasons. What I never really asked myself was, did I really want to be class president? Well, I do. You know, I don't know what I can do as class president, but this is what I'm going to try to do. I'm going to try to get you lockers with combinations that work. I'm tired of coming in to my locker and seeing that everything I own is gone. I'm going to try to get you textbooks from this decade. I've got a textbook that says Dwight Eisenhower's president. Who is Dwight Eisenhower? I don't know! And what about that lunch room food? I had some Jell-O last week that was harder than the bowl. And what's with all the salami? Did someone vote for salami? Do we have any bologna? Ham? Can I get a slice of cheese? And if we have hot dogs on Tuesday, I don't want to have hot dog casserole Wednesday and Thursday and then franks and beans on Friday. Change it up! And do we have to say the Pledge of Allegiance every day? It's a pledge! We can say it once. What, they don't trust us*

or something? And how about we get field trips to places where people actually want to go? I'm not going to the botanical gardens one more time. How about Coney Island or Times Square? Let's go see the Knicks. Let's go see the Yankees. Heck, I'll even go see Cats! But if I go to the botanical gardens one more time, I'm gonna slap the sap out of somebody. Now I know it's been a long time coming, but as your eighth grade class president I promise you a change is gonna come. My name is Chris, and I'm running for your eighth grade class president.

Narrador: *It was great to hear a crowd say my name and not follow it with "Let's get him".*

Temporada 2 - Episódio 03 – 14:45

A primeira parte da cena expõe a surpresa do narrador em relação à atitude de Caruso. O oponente de Chris não somente lhe roubara sua apresentação, mas ousa proferir excertos retirados de discursos de Martin Luther King Junior e Jesse Jackson – respectivamente, “Men should not be judged by the color of their skin but by the content of their character”²⁴ e “Keep hope alive!”²⁵. Ironicamente, o rival de Chris, um aluno preconceituoso, faz referência a dois afro-americanos ativamente engajados no processo de dessegregação dos Estados Unidos na década de 60.

Levando-se em conta que Caruso se apossa do discurso de Chris, vemos que o protagonista, a princípio, mencionaria personalidades políticas negras influentes para se fazer ouvir pelos demais alunos. Entretanto, essa possibilidade é minada, já que resta ao personagem principal desenvolver uma fala improvisada perante os estudantes. Nesta ocasião, não se rememora a resistência afro-americana ao preconceito racial, como ocorreria com o discurso anterior, mas sucede, por parte de Chris, uma introjeção da personalidade debochada do comediante, especificamente, do humorista de *stand-up comedy*.

Observa-se que, à medida que avança em seu discurso, Chris gradativamente passa a se portar de forma mais relaxada. Como veremos, isso se verifica não só nos dizeres do protagonista, mas também nas imagens. Na sequência abaixo, selecionamos partes desta cena, nas quais se nota uma mudança considerável na postura do protagonista, que evolui de uma atitude de perplexidade e apreensão à outra de autoconfiança e expansividade.

²⁴ Discurso “I have a dream”, por Martin Luther King Junior, proferido em 1963, na Marcha de Washington. Disponível em: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm>

²⁵ Discurso “Common Ground and Common Sense”, por Reverendo Jesse Jackson, proferido em 1988, na Convenção Democrática de Atlanta. Disponível em: <http://www.scholastic.com/teachers/article/jesse-jackson-addresses-1988-democratic-convention>.

Figura 20 – 16:08

Figura 21 – 16:18

Figura 22 – 16:35

Figura 23 – 16:55

Figura 24 – 17:06

Figura 25 – 17:14

Figura 26 – 17:44

Figura 27 – 18:31

A começar pela introdução da diretora à apresentação de Chris, há marcas de sobredeterminação do discurso centralizador sobre o negro, quando Di Paulo é apresentado anteriormente ao protagonista – “Now I’m going to introduce the nominee for eighth grade vice president, Frankie Di Paulo, and his running mate, Chris”. Hierarquicamente, a figura em destaque neste momento seria Chris, que concorria à presidência. Entretanto, o nome de Di Paulo, o candidato à vice-presidência, é citado antes e, conseqüentemente, assume o protagonismo da situação. Há, portanto, uma inferiorização do papel de Chris perante seu próprio colega de campanha.

Quando Chris finalmente assume o palanque para discursar, demonstra estar nervoso, mas, aos poucos, consegue exprimir suas propostas de modo improvisado. Diferentemente do discurso que havia sido roubado, em sua fala, o personagem se expressa informalmente e se dirige diversas vezes aos espectadores através de perguntas retóricas, como se estivesse conversando com o público. Em resultado, evidenciam-se as diferenças nas apresentações de Caruso e Chris. Opõe-se, respectivamente, a oratória eloquente típica do político ativista à verbosidade debochada, característica do gênero da comédia.

Mais especificamente, pode-se apreender que tanto a postura como os dizeres do protagonista suscitam a memória do *stand-up comedy*, que consiste em um tipo de apresentação humorística protagonizada por uma única pessoa, a qual pode interpretar a si mesma ou um personagem a partir de relatos de criação própria. Nas palavras de Bruce (1984: 41), o comediante do *stand-up*

is one who performs words or actions of his own original creation, usually before a group of people in a place of assembly and these words or actions should cause the people assembled to laugh at a minimum of one laugh every 25 seconds for a period of not less than 45 minutes and accomplish this feat with consistency 18 out of 20 shows.

Para John Limon (2000: 12), “your laughter is the single end of stand-up (...). Stand-up comedy does not require plot, closure or point, and there need not be anything but jokes. Constant, unanimous laughter is the limit case”.

Por tais definições, observa-se que o riso do espectador compõe a meta principal do comediante do *stand-up comedy*. Ademais, neste gênero da comédia, coesão e linearidade não são, necessariamente, componentes imprescindíveis das apresentações, de modo que o principal foco recaia sobre o conteúdo das piadas e não sobre sua forma.

Ainda a respeito do *stand-up comedy*, Double (2014:19) considera que há três elementos determinantes para este tipo de exibição. Evidenciam-se: a personalidade do comediante, a comunicação direta com a plateia e o uso do tempo verbal no presente. No que concerne o primeiro item, o autor menciona que o comediante sempre se expõe perante o público, pois mesmo que narre acontecimentos como um personagem, imprime sua marca pessoal na performance; além disso, o apresentador pode não só se dirigir à plateia, como também modificar o curso de sua narrativa conforme as reações do público e; tal comunicação com os espectadores demanda que as piadas estejam sempre em sintonia com o tempo presente, com assuntos familiares para a audiência e com o que acontece durante a apresentação (toques de celular, plateia se levantando etc.). O uso do presente como tempo verbal também é comum em consequência a tal fato, mas obviamente, o humorista também pode se reportar ao passado.

Ademais, o gênero em questão tem ganhado notoriedade, sobretudo com a performance de atores e comediantes negros que se destacam nesse tipo de apresentação. Dentre eles, Chris Rock, o narrador de *Everybody hates Chris*. Durante os anos 80, coincidentemente, quando Chris vivenciava sua adolescência, houve uma grande disseminação de clubes de comédia durante todo o território norte-americano. Foi também nesse período que grandes comediantes afro-americanos, como Whoopi Goldberg e Eddie Murphy, emplacaram no mercado do entretenimento.

No caso da cena selecionada, vemos que as três características apontadas estão presentes no discurso de Chris. Como mencionamos, o protagonista demonstra estar cada vez mais à vontade durante sua fala, conforme esboçado em seus gestos. Tal fato ocorre frente à reação positiva dos alunos em relação ao discurso do personagem. Em alguns momentos, a câmera focaliza os estudantes sorrindo em concordância com os dizeres de Chris. O protagonista, então, procede com seus trejeitos e os acentua até o final do discurso. O tempo presente também é constantemente utilizado quando Chris faz referência à insatisfação relativa aos armários, às refeições e ao juramento à bandeira, por exemplo.

As imagens 20 e 21 introduzem o personagem principal com um semblante de preocupação. Porém, o comentário anterior do narrador dá indícios de que Chris se pronunciará de alguma forma e não desistirá da exposição de suas propostas – “Even though I didn't have a speech, I did have something to say.” Prepara-se o telespectador para o fato de que o protagonista não ficará em silêncio, mas, pode-se considerar que a reação do personagem é surpreendente, uma vez que a expectativa principal é de que Chris seja sempre malsucedido em tudo o que faz.

No início da exposição, a entonação do personagem é mais fraca, mas vai ganhando tons mais fortes conforme a oratória avança, de modo que Chris demonstre estar cada vez mais confiante. Nota-se, também, no começo do discurso, uma propensão à fala sobre si, pois o protagonista se utiliza da primeira pessoa do singular, “I”, e procede da mesma forma até o fim de sua apresentação. Ou seja, desde o princípio, podemos observar as marcas do gênero *stand-up*, já que Chris está se portando como ele mesmo ao contar suas experiências à plateia. Não se trata de um personagem interpretado. Caruso, por sua vez, assimila dizeres de um “outro” ao se apresentar para o público, porque cita frases marcantes de afro-americanos ativistas. Consequentemente, é como se este último interpretasse uma personalidade famosa.

O uso da primeira pessoa por Chris também cria sentidos de incerteza no início do discurso, já que o protagonista diz que não sabe exatamente o que faria se eleito presidente da oitava série - “(...) did I really want to be class president? Well, I do. You know, I don't know what I can do as class president, but this is what I'm going to try to do”. Esses dizeres esboçam a insegurança inicial do personagem e estão em consonância com as duas primeiras imagens mencionadas. Já o uso da primeira pessoa permeia o discurso de Chris até o final da cena e contribui para o

desenvolvimento de um discurso informal, que mimetiza uma conversa entre expositor e público, como também ocorre no *stand-up comedy*.

Moldada a abordagem informal e coloquial de Chris, o personagem também se apropria de interjeições e faz perguntas retóricas frequentemente, como se buscasse cativar os alunos. O primeiro procedimento se torna visível quando o personagem utiliza expressões como “you know”, “what” e “heck”, respectivamente, em: “You know, I don’t know what I can do”, “What, they don’t trust us or something?” e “Heck, I’ll even go see Cats!”. Os questionamentos retóricos são, também, muito explorados, evidenciando-se diversos exemplos: i) “Who is Dwight Eisenhower?”, ii) “And what about that lunch room food? And what’s with all the salami? Did someone vote for salami? Do we have any bologna? Ham? Can I get a slice of cheese?”, iii) “And, do we have to say the Pledge of Allegiance every day? (...). What, they don’t trust us or something?”, iv) “And how about we get field trips to places where people actually want to go? (...) How about Coney Island or Times Square?”.

Nas imagens selecionadas, nas quais se ilustra uma mudança no comportamento do protagonista, observa-se, também, que os momentos em que o personagem faz gestos mais expressivos sintonizam com aqueles nos quais Chris introduz novas temáticas ou faz perguntas retóricas. Isso ocorre, por exemplo, quando o personagem alude à obsolescência de seu livro de História, momento no qual Chris se debruça sobre o púlpito e introduz a pergunta “Who is Dwight Eisenhower?” (imagem 23). Na imagem 24, inicia-se o tema das refeições do colégio. Nessa parte, Chris demonstra sua insatisfação relativa à repetição dos mesmos pratos no restaurante da escola. O personagem, então, gesticula com as mãos e questiona “What’s with all the salami?” Na figura 26, ocorre o mesmo, quando Chris se inclina para trás e coloca as mãos sobre o peito para questionar o fundamento de se jurar a bandeira todos os dias. Neste momento, o uso do pronome oblíquo “us” em “(...) they don’t trust us or something?” evidencia ainda mais a comunicação com o público, sugerindo como Chris se comunica e relaciona com a plateia para prosseguir com seu discurso.

Por fim, a imagem 27 retrata o fechamento do discurso de Chris, cuja expressão facial reforça o fato de que o garoto tenha assumido uma postura mais confiante em relação ao início de sua apresentação. Trata-se do momento em que o protagonista se autoafirma na narrativa - “My name is Chris and I’m running for your eighth grade class president”. Isto é, Chris se mostra mais seguro e, diferentemente

do início de sua fala, na qual se notam momentos de incerteza e dúvida, nesta parte, o candidato é assertivo e promete que haverá mudanças caso seja eleito “I promise you a change is gonna come.”

Por tais colocações, observam-se os modos como o protagonista incorpora a personalidade característica do comediante de *stand-up*, mais especificamente, a postura do humorista afro-americano, que se destaca no ramo da comédia por sua grande expressividade e verbosidade debochada. Podemos perceber, neste excerto do episódio, que os sentidos de negritude se fizeram presentes pela política do silenciamento. Isso quer dizer que a memória da luta política do afro-americano antissegregacionista foi apagada em detrimento daquela do negro piadista e comediante. Por essa razão, talvez, Chris tenha vencido em sua empreitada para presidente da oitava série.

O personagem é eleito porque incorpora significados de afro-americanidade consagrados aos olhos do “outro”, que define o negro como engraçado, alvo de risos e piadas. Por esse pensamento, pode-se prever que Chris não venceria Caruso se incorporasse em seus dizeres a memória da resistência do negro contra a segregação. Nesse caso, consideramos que o protagonista procedeu com “o que poderia e deveria ser dito” na circunstância em que se encontrava, já que era o único afro-americano da escola.

Essa percepção do negro sob a mira de um “outro” se assevera no comentário final do narrador: “It was great to hear a crowd say my name and not follow it with ‘Let's get him’”. Isto é, tendo assimilado sentidos de negritude circunscritos ao discurso hegemônico, Chris recebe os aplausos dos demais alunos e consegue se eleger como presidente. Entretanto, como já afirmado, o personagem não é bem-sucedido em nenhum episódio da série. Portanto, a cena seguinte de *Everybody hates elections* subverte a concepção de que Chris tenha sido vitorioso, de modo que o narrador incida uma crítica à forma como o negro é visto pelo “outro”. Abordaremos essa problemática na próxima seção.

3.2 Críticas nos dizeres do narrador

Como se apreende no episódio *Everybody hates elections*, o telespectador é conduzido a admirar a vitória de Chris na eleição para presidente da oitava série. Porém, o protagonista apenas derrota seu oponente porque assimila sentidos de negritude desejados por um “outro”. Por um lado, a narrativa pode nos induzir a crer que o personagem, finalmente, será beneficiado ao final de uma estória, mas, por outro, essa possibilidade é logo desacreditada na última cena do episódio, quando se mobilizam as memórias do assassinato do presidente John Kennedy e o discurso *I have a dream*, de Martin Luther King Junior.

Tal cena é fundamental para analisarmos como o narrador desconstrói qualquer expectativa de que Chris realmente seja integrado a algum grupo de que deseje fazer parte. Porém, consideramos que essa desconstrução não se produz apenas na última cena, pois começa a adquirir seus contornos desde o momento em que o protagonista busca se inspirar em um discurso famoso a fim de compor a sua apresentação.

Após o informe da professora Morello de que os candidatos à presidência discursariam perante os alunos, Chris vai à biblioteca e tenta ensaiar discursos proferidos por importantes autoridades dos Estados Unidos. Segue a transcrição com os diferentes discursos sublinhados:

Narrador: *After researching the greatest speeches ever I tried a few on for size.*

Chris: *Four score and seven years ago, our fathers brought forth to this country a... Float like a butterfly, sting like a bee. Don't vote for him, vote for me.*

Greg: *Come on. This is serious.*

Chris: *I am not a crook!*

Greg: *Come on. Now you're just making stuff up.*

Chris: *Once you go black, you never go back.*

Greg: *Are you trying to get us killed?*

Chris: *Segregation now, segregation tomorrow and segregation forever!*

Greg: *What are you thinking? I think we've looked at every speech in every book here.*

Chris: *Maybe I should just say "Vote for me. You know I won't kick the crap out of you".*

Greg: *We better make a good showing at this town hall meeting.*

(grifos nossos)

Temporada 2 - Episódio 03 – 04:40

Primeiramente, o personagem recupera o emblemático *I have a dream* (1963), de Martin Luther King Junior. A parte mencionada - “Four score and seven

years ago, our fathers brought forth to this country a (...)” – é uma das frases de abertura do discurso de King, quando o orador mencionava que a conquista da libertação dos escravos nos Estados Unidos era simbólica, já que o afro-americano ainda sofria com a discriminação e a segregação racial.

“Float like a butterfly (...)” foram os dizeres do boxeador afro-americano Muhammad Ali contra seu oponente em uma luta. Ali se converteu ao islamismo em 1964 e tornou-se membro do grupo Muçulmanos Negros, que pregava o separatismo racial.

“Once you go black you never go back” carrega sentidos de conotação sexual, relacionando-se à percepção de que os homens negros seriam melhores amantes do que os brancos.

Diferentemente dos casos anteriores, os dois discursos restantes foram proferidos por homens brancos e de grande envergadura política. “I am not a crook” é uma frase famosa do ex-presidente americano Richard Nixon, cuja participação no *Escândalo de Watergate* fez deste último o primeiro e único governante norte-americano a sofrer *impeachment*. Por fim, “Segregation now, segregation tomorrow (...)” são os dizeres marcantes do discurso inaugural de George Wallace, quando eleito o governador do Alabama, em 1963. Wallace se pronunciava abertamente a favor da segregação racial, tanto que seu discurso foi escrito por um membro da Ku Klux Klan. Além disso, nesse mesmo discurso, Wallace se manifestava contra a integração dos negros em universidades.

Os dizeres reportados por Chris nessa cena provêm tanto de discursos segregacionistas como antissegregacionistas. Entretanto, como já vimos, o discurso de Chris perante os alunos da escola não assimila nenhum desses dizeres. Apreende-se, nessa ocasião, que o personagem não incorpora a memória discursiva da resistência e, tampouco, aquela que se coloca abertamente a favor da segregação racial.

Uma vez que essa cena é introduzida antes da apresentação de Chris, a lógica seria que o personagem incorporasse algum(ns) do(s) discurso(s) ensaiado(s). Como o personagem não o faz, a expectativa do telespectador é quebrada, confirmando o fato de que o protagonista não se ‘encaixa’ em nenhuma região de sentidos desses discursos. Isto é, Chris demonstra não introjetar nenhuma das acepções que constituem os discursos ensaiados: ele não assimila o discurso segregacionista nem o antissegregacionista.

Na cena final do episódio, podemos observar o mesmo procedimento, pois se expõe o fato de que Chris não seja integrado à presidência da escola por sofrer um atentado. Neste momento, a imagem não é muito nítida, dando a entender que se trata de um acontecimento antigo, então, torna-se evidente que a cena compõe uma sátira do assassinato de John Kennedy. A seguir, expomos: i) a imagem real que registra momentos anteriores ao assassinato de Kennedy e ii) a reprodução da mesma na série.

Figura 28

Figura 29

As figuras 28 e 29 são visivelmente similares, de modo que a paródia do assassinato de John Kennedy seja apreensível na cena da *sitcom*. Os carros são iguais, sem teto e, tanto Kennedy como Chris estão ao lado de suas acompanhantes, que vestem trajes cor-de-rosa. A diferença entre as imagens, obviamente, reside no fato de Chris aparecer ferido, já que a série mostra seu oponente, Caruso, atirando contra ele um objeto não-identificado.

Na introdução dessa cena, o narrador ironicamente afirma “later that night, I had a dream”, em referência a Martin Luther King Junior, cujo discurso ganha novos sentidos frente ao acontecimento discursivo que se instaura a partir do momento em que a ambição de Chris não se concretiza. Quando o garoto finalmente parece se sentir parte integrante de um grupo, acontece-lhe uma fatalidade que o impossibilita de atingir seu objetivo. Ou seja, trata-se de um sonho que não se realiza. Dessa forma, vemos que Chris Rock constroi uma visão satírica de sua vitória como presidente na escola. Embora o garoto tenha conquistado seus eleitores, não pertence a grupo algum e permanece como o diferente da maioria que o elegeu.

Em *Everybody hates the new kid*, Chris fica feliz ao descobrir que um novo aluno negro estudará no Colégio Corleone, onde o protagonista era o único estudante afro-americano.

Narrador: *I'd gotten used to being the only black kid, but it had two major downsides. One downside was: I was the only black kid. And the other was: I was the only black kid.*

Srta. Morello: *Let's celebrate the day Chris's people finally realized they were emancipated. Happy Juneteenth, Chris!*

Narrador: *I thought that things would never change. Then, Albert arrived. I was excited about Albert's arrival and anxious for us to meet, but I decided to play it cool. (...)Cool or not, we were two of a kind!*

Temporada 3 - Episódio 09 – 00:00

O narrador considera que ser negro era o principal problema que enfrentara na escola, por isso, menciona, repetidamente, “I was the only black kid”. O enfoque a esses dizeres antecipa as duas cenas que seguem o comentário de Chris Rock, nas quais o personagem principal aparece sofrendo agressões físicas e sendo exposto como um escravo perante os outros alunos de sua turma. Ou seja, primeiramente, retoma-se a memória dos linchamentos, já que Chris é agredido por diversos alunos ao mesmo tempo. Em seguida, na parte em que a professora Morello celebra a

emancipação dos afro-americanos²⁶, introduz-se uma imagem na qual Chris traja roupas maltrapilhas e um chapéu, de modo que se relembre a memória da escravidão.

Tais cenas expõem a condição do protagonista como o “outro” no universo do qual ele busca fazer parte. Particularmente, a postura da professora de Chris compõe um excerto extremamente sarcástico introduzido à narrativa. Morello afirma, em seus dizeres, a acepção de que Chris não é integrado a sua turma, quando se refere aos afro-americanos como “Chris’ people”. Ou seja, se trata do povo de Chris, uma comunidade diferente daquela dos demais alunos.

Além disso, quando menciona que *Juneteenth* celebra o momento em que o “povo de Chris” finalmente percebe que foi emancipado – “the day Chris’ people finally realized they were emancipated” - a professora assume que os afro-americanos, enfim, se dão conta de que foram libertados, como se a libertação dos escravos já tivesse, de fato, ocorrido na ocasião em que o *Juneteenth* surgia como celebração. Observa-se, nesse caso, uma acepção do norte-americano branco acerca da condição do afro-americano. Consequentemente, surge a ideia de que o branco não julgue suas atitudes como racistas, já que para este, o negro exerce o lugar de um “povo” livre.

Por tais considerações, vemos como o protagonista se coloca sob o olhar do discurso hegemônico como uma entidade inferiorizada. Não só a inserção dessas cenas na narrativa mobiliza a percepção do afro-americano como um “outro”, mas também concorda com os dizeres do narrador. Ao mencionar as afrontas físicas e verbais que sofria, Chris Rock justifica as cenas seguintes do episódio, quando o personagem se sente extremamente feliz na presença de outro negro na escola. Ao perceber-se como o outro “subjugado”, o personagem busca estar ao lado daquele que considera ser seu semelhante, para assim integrar uma comunidade. Isso se confirma, sobretudo, na fala de Chris Rock “(...) we were two of a kind”, cuja expressão “two of a kind”, denota o fato de que duas pessoas sejam similares.

Conforme a narrativa se desenvolve, Chris se aproxima cada vez mais do novo estudante, Albert, afastando-se de seu melhor amigo, Greg. Em resposta, este último mostra seu descontentamento ao protagonista, que recusa se desvencilhar da amizade com o outro garoto negro. Então, Albert gradativamente passa a

²⁶ Trata-se do Juneteenth, tradição celebrada em 19 de junho, na qual se comemora o fim da escravidão após a Guerra Civil americana (1861-1865). (PRESZLER, 2007: 06)

demonstrar um comportamento depreciativo, ao provocar os outros estudantes, atitude, a princípio, assimilada pelo personagem, Chris. Assim como Albert, o personagem principal começa a praticar bullying e agride verbalmente os demais alunos.

Antecipadamente a essa postura de Chris, o narrador introduz a cena ao mencionar: “It wasn't natural for me to act like a jerk, but I learned quick”. A partir dessa parte, ocorre uma sequência de provocações de Albert e Chris aos demais estudantes. Particularmente, os dizeres de Chris Rock sugerem não só uma autorreflexão sobre sua atitude do passado, mas também, uma insatisfação relativa à forma como se portara. Inserido no contexto dos anos 2000, o narrador percebe que assumira uma postura que ele mesmo não apreciava e da qual era vítima na escola. Ou seja, Chris Rock se dá conta de que naquela época, integrara o lado do opressor, que inferiorizava o outro a partir de uma percepção centralizadora de si. O personagem, por sua vez, apenas percebe seu comportamento transgressor em um momento mais avançado da história, quando discorda de uma atitude de Albert contra a professora Morello.

Descontente com as insinuações racistas da educadora, Albert picha uma frase no muro da escola com dizeres ofensivos em relação à senhorita Morello. Após esse acontecimento, segue o diálogo:

Chris: Hey, Albert.

Albert: Did you see it?

Chris: Yeah, I saw it.

Albert: Pretty cool, huh? We put her in her place.

Chris: What's with this we? I had nothing to do with this!

Albert: Well, you know.

Chris: I don't know. Caruso thinks I did it.

Albert: Yeah, well, you and me, it's the same thing. Solidarity, right?

Chris: Solidarity, wrong! You took this too far. Now you need to tell Miss Morello what you did, or I'm going to.

Albert: Oh, it's like that, huh?

Chris: Yeah, it's like that! And that's the way it is.

Temporada 3 - Episódio 09 – 14:03

Nessa cena, observa-se que Chris passa a assumir uma conduta diferente em relação a Albert. Em momentos anteriores do episódio, o protagonista se identifica com o outro aluno negro ao percebê-lo como seu semelhante devido à cor da pele.

Como dito anteriormente, o narrador expressa tal convicção por meio da expressão “two of a kind”. Entretanto, o diálogo acima ilustra uma nova percepção de Chris em relação ao seu suposto semelhante. O protagonista não está de acordo com o que Albert fez e, não se vê mais como este “outro” que era, de início, similar a ele.

Quando Albert utiliza o pronome pessoal “we”, em “We put her in her place”, Chris não se sente parte integrante do “nós” suscitado por seu amigo. É nesta ocasião que o personagem, por fim, dá-se conta de que não é igual a esse outro menino negro, como pensava. O questionamento “What’s with this we? I had nothing to do with this!”, mostra que as afinidades entre Chris e Albert resumiram-se, unicamente, ao fato de ambos serem negros. Houve, portanto, uma sobredeterminação da cor da pele como quesito principal para garantir a amizade entre eles, mas, na realidade, esta relação não se concretizou porque Chris e Albert tinham mais diferenças do que semelhanças entre si.

Especialmente, em “Solidarity, right?”, mobiliza-se a memória da resistência do *Movimento Black Power*, cujo lema era a solidariedade entre os negros militantes, que lutavam contra a segregação racial. Nesta parte da cena, Albert curva a cabeça e levanta o braço, com o punho fechado, a fim de evocar o gesto emblemático do movimento citado. Chris, por sua vez, obriga o garoto a desfazer o gesto, como mostra a figura:

Figura 30

Apreende-se, nessa cena, que o protagonista não se solidariza com Albert, conseqüentemente, colocando à prova sua integração em um movimento que representa o afro-americano. Trata-se, portanto, de um forte indício de que o protagonista tampouco se sinta parte de uma comunidade com princípios erigidos conforme a cor da pele.

A narrativa tem seu desfecho quando, sentada à mesa do jantar, a família de Chris discute a possibilidade de enfrentar dificuldades econômicas. Todos os membros dizem que trabalhariam mais, diante de uma situação adversa. O narrador, então, comenta: “That night, my family showed me what it meant to have someone's back, and I realized that Greg, not Albert, would always have mine”. Ou seja, quem apoiaria o protagonista em um momento de dificuldade seria Greg, seu melhor amigo que, por sinal é branco, e não um afro-americano.

Conforme verificamos anteriormente, a cor de pele não é, exclusivamente, o que diferencia o protagonista dos demais personagens. A busca por integrar comunidades de negros é malsucedida e a cor de pele que era, a princípio, um elemento que proporcionaria a afinidade de Chris com Albert, torna-se apenas uma característica como qualquer outra. Aludimos, assim, ao fato de que os sentidos de afro-americanidade produzidos não são unívocos, pois estão em constante transformação no seriado. Chris não se firma a regiões de sentidos perenes ou a verdades absolutas no que se refere à negritude. O garoto não consegue efetivamente fazer parte de um grupo, de modo que é a entidade periférica do discurso, sempre definida por um “outro”, centralizador.

Essa problemática também é explicitada em *Everybody hates snow day* e *Everybody hates Tattaglia*, episódios que tratam de uma quebra de expectativas por parte de Chris, cuja busca por sentir-se parte integrante de um grupo se frustra, mesmo que, a princípio, o outro lhe pareça semelhante.

Em *Everybody hates snow day*, Chris é o único a aparecer na escola porque, devido à nevasca, as aulas são canceladas. Porém, como o garoto sai de casa muito cedo, não sabe da notícia a tempo e se dirige ao Colégio Corleone. Lá, o protagonista fica na companhia do diretor Edwards, que o faz permanecer na escola para prosseguir com as tarefas rotineiras de sala de aula. Segue a transcrição da cena:

Narrador: *I was the only one in school, but Principal Edwards handled things by the book. He took attendance, we said the Pledge of Allegiance.*

Chris e Diretor Edwards: *One nation, under God, indivisible, with liberty and justice for all.*

Narrador: *Since I was the only one in class, he let me say the Black Pledge of Allegiance.*

Chris e Diretor Edwards: *One nation under a groove, getting down just for the funk of it. One nation and we're on the move. Nothing can stop us now.*

Narrador: *After lunch, we sang "Aqua Boogie".*

Temporada 2 - Episódio 13 – 04:30

No início da cena, o diretor da escola obriga Chris a se aplicar como se realmente houvesse aulas. Por isso, como vemos na transcrição acima, Edwards faz a chamada e, juntamente com o protagonista, recita o juramento à bandeira dos Estados Unidos. Entretanto, como Chris e o diretor são os únicos na escola, o educador permite que o protocolo seja quebrado, de modo que ambos proclamam o que o narrador chama de versão afro-americana do juramento à bandeira (*Black Pledge of Allegiance*). Seguem as imagens dos momentos em que os dois personagens proferem o *Pledge of Allegiance*:

Figura 31

Figura 32

Como se nota, as imagens estão em concordância com os dizeres do narrador. Ilustra-se uma mudança no comportamento de Chris e do Diretor Edwards, já que, a princípio, ambos recitam o juramento conforme ditam as normas do Código da Bandeira (*Flag Code*). Tanto Chris quanto o diretor estão com uma postura ereta e demonstram respeito à bandeira, respectivamente com a mão direita sobre o ombro e por meio de continência. A segunda imagem, por sua vez, subverte a adoção das normas de conduta instituídas nesse documento norte-americano, já que os personagens não se portam de acordo com a regra. Isso se observa, sobretudo, porque ambos fazem o popularmente conhecido gesto da “mão chifrada”, movimento com as mãos usualmente interpretado como símbolo da música rock e do satanismo.

Por tais acepções, nota-se que quando o narrador diz que recitou o juramento afro-americano à bandeira, incita-nos a ver o negro, mais uma vez, como um transgressor, pois os personagens assimilam dizeres de uma outra região de sentidos ao proclamarem o *Pledge of Allegiance*. Não se suscita, neste caso, a memória da fidelidade à nação e o fato de que os Estados Unidos sejam um país temente a Deus. Ao contrário, o gestual das mãos faz emergir um senso de infração por se referir a práticas vistas como imorais para o norte-americano de boa conduta.

Ademais, quando recitam o *Black Pledge of Allegiance*, os personagens não falam os dizeres do juramento oficial à bandeira, pois repetem a letra de uma música

da banda afro-americana *Funkadelic*, um grupo de grande notoriedade nos anos 80. Assim, configura-se outra forma de refutação dos preceitos instituídos no real juramento à bandeira dos Estados Unidos.

Mas, se por um lado, o narrador assimila o discurso hegemônico, que define o negro como transgressor, por outro, faz-nos crer que Chris é acolhido pela primeira vez por este outro que integra o discurso centralizador. O diretor Edwards permite ao garoto se expressar da forma como deseja, de modo que, ambos até mesmo se divertem, como menciona Chris Rock em uma cena subsequente: “(...) Principal Edwards decided we could have a little fun”. Nesta parte da narrativa, torna-se cômico o fato de que o diretor e o protagonista cantam e dançam, sobre a mesa do refeitório, uma música de um grupo afro-americano:

Figura 33

É perceptível que o diretor incorpora uma atitude receptiva em relação àquilo que o protagonista deseja fazer. Ambos demonstram estar se divertindo, como comenta o narrador. O uso de óculos escuros e chapéu reforça essa aceção de que Chris e Edwards estejam compartilhando uma experiência como se pertencessem a uma mesma comunidade. Juntos, diretor e aluno até mesmo infringem as regras, por estarem sobre a mesa.

Em vista da constante exposição da diferença entre brancos e negros no seriado, vemos que tal cena é atípica, pois o protagonista sofre constantemente com as agressões físicas e verbais dos outros alunos. Na posição de diretor do Colégio

Corleone, ou, enquanto figura de autoridade máxima na escola, Edwards surpreende por não visualizar Chris como inferior. Consequentemente, pode-se afirmar que o narrador vai conduzindo o telespectador a acreditar que o protagonista não terá um desfecho infeliz ao final do episódio. Porém, como está no próprio nome da série, “todo mundo odeia o Chris”, então não podemos nos iludir com tal possibilidade.

Nas demais cenas da narrativa protagonizadas por Chris e o diretor Edwards, nota-se que há uma aproximação entre os dois personagens, já que eles traçam um longo diálogo, no qual o educador até mesmo expõe suas vivências ao garoto. Entretanto, na cena que encerra a estória, o protagonista é surpreendido porque recebe um bilhete de detenção do diretor. Vejamos a transcrição da cena:

Narrador: *After spending the whole day inside with Principal Edwards, I no longer felt like an outsider. I had a new friend.*

Diretor Edwards: *You're late.*

Chris: *What? A tardy slip? But what about yesterday?*

Diretor Edwards: *That was in the past, we're in the now. And now, you're late! See you in detention!*

Temporada 2 - Episódio 13 – 20:03

A introdução do narrador se torna sarcástica frente à sucessão dos acontecimentos do episódio. No desenrolar da narrativa, Chris Rock faz menção à forma amigável com a qual o diretor Edwards o tratou no dia em que a aula foi cancelada. Porém, quando a escola volta a funcionar normalmente, Edwards ocupa, novamente, sua posição de autoridade e, consequentemente, assume o lugar daquele que penaliza e fiscaliza. Por essa razão, o protagonista é advertido, pois chega atrasado para a aula.

Quando o narrador menciona que não se sente mais excluído – “I no longer felt like an outsider” - simultaneamente, acontece a cena em que Chris é penalizado pelo diretor. Isto é, enquanto o personagem, localizado nos anos 80, vê com surpresa a reação do diretor, o narrador aborda o fato de forma irônica, pois sabe que se iluiu pensando que poderia ter um amigo. É como se Chris Rock concebesse como improvável ou até impossível o fato de poder se “encaixar” na perspectiva deste “outro” que a princípio lhe acolheu.

Pode-se dizer que o narrador tem a percepção de que sua condição de afro-americano não lhe permite circular por quaisquer regiões de sentidos, já que sob seu

olhar, o negro é sempre objeto de um “outro” que o define. O personagem principal busca integrar um grupo, mas não é bem-sucedido.

Em *Everybody hates Tattaglia*, essa questão é abordada quando Chris Rock conta sua experiência ao ingressar no Ensino Médio, no Colégio Tattaglia. Acostumado a conviver em um ambiente escolar composto unicamente por alunos brancos, o personagem imagina que sua nova escola tenha o mesmo perfil que a anterior. Entretanto, o protagonista percebe que se enganou, pois nota que há um percentual considerável de estudantes negros em seu novo colégio.

O narrador, então, ressalta que se sentia aliviado, porque não seria o único estudante negro no recreio, no ônibus ou na sala de aula. Há, a princípio, uma postura otimista por parte do personagem, porém, a expectativa de Chris é logo quebrada quando ele chega em sua classe e percebe que todos os alunos são brancos.

Narrador: *In a school that was seven-percent Latino, nine-percent black and three-percent Asian, I somehow ended up in a class that was 99.9% white.*

Prof. Thurman: *Everybody take a seat! What are you doing in here?*

Chris: *It's my class. You're Mr. Thurman, right?*

Prof. Thurman: *No, genius, I'm Mr. Magoo! You don't belong in here.*

Chris: *Why not?*

Prof. Thurman: *You're black. You're the black guy.*

Narrador: *I took a wrong turn and ended up in South Africa!*

Chris: *What's that got to do with anything?*

Prof. Thurman: *You're gonna disturb my balance. You're like Crispus Attucks in the Boston Massacre. Whatever happens in here, good or bad, we're all gonna end up talking about you. I'm doing it already and I'm sick of it.*

Chris: *Listen here, Mr. Magoo, I would love to leave, but I ain't got nowhere else to go.*

Prof. Thurman: *What's the matter? What are you, what are you, Cuban? Hmm? Go ahead, sit down, sit down. Don't touch anybody, huh? And it's Thurman. Magoo's a joke.*

Chris: *Hilarious!*

Prof. Thurman: *No, no, not here. You people like to march, right? March your way to the back of the class. Go ahead!*

Temporada 4 - Episódio 01 – 03:10

O narrador faz referência ao fato de que no Colégio Tattaglia havia alunos que integravam as chamadas minorias: latinos, negros e asiáticos. Tal comentário acentua a indignação do personagem principal, caracterizada nas partes seguintes da cena. Sendo o corpo discente composto por estudantes de diversas etnias, era improvável que Chris faria parte de uma turma unicamente de brancos. Contudo, é exatamente o que acontece.

Ao narrar essa experiência, Chris Rock já antecipa a impossibilidade de se superarem as barreiras do racismo, pois, assim como lhe ocorrera no Colégio Corleone, em sua nova escola, Chris também seria o “outro”, que se diferenciaria dos demais alunos. Por isso, para ilustrar sua situação, o narrador ironicamente se refere à África do Sul, onde, por anos, brancos e negros não poderiam frequentar os mesmos locais devido à segregação racial.

Na cena em questão, introduz-se o professor Thurman, que acompanhará o protagonista no período de aulas até o final da temporada. Verifica-se que, desde sua primeira aparição, o educador evidencia sua postura racista, de modo que o telespectador apreenda que Chris não se desatará das amarras do preconceito racial. Thurman deixa claro que o protagonista é uma entidade diferente dos demais alunos e o exclui ao externar abertamente uma atitude preconceituosa, quando diz “You don’t belong in here”. Portanto, vemos que o professor não exprime um posicionamento politicamente correto, como se esperaria. Como veremos é justamente essa exposição do preconceito de Thurman que torna o episódio cômico, frente aos comentários ácidos e irônicos do narrador.

A cena transcrita evidencia uma concepção homogenizadora do “outro”, quando o professor se refere pejorativamente às marchas dos afro-americanos contra a segregação racial. Ao dizer “You people like to march, right?”, Thurman não somente concebe o negro unilateralmente como um ativista militante, mas também o vê como um povo à parte, que não integra o restante da população norte americana. Esta última percepção acerca de negritude se nota na menção “you people”.

O mesmo é perceptível na fala “whatever happens in here, good or bad, we’re all gonna end up talking about you. I’m doing it already and I’m sick of it!”. Tal atitude por parte do educador sugere, também, um posicionamento homogenizador do branco, cuja acepção centralizadora de si mesmo o faz ver no diferente uma ameaça a sua hegemonia na produção de sentidos sobre o “outro”.

Assim como o narrador, o personagem principal também considera que será hostilizado por fazer parte de uma sala de aula apenas com alunos e professor brancos. Então, Chris solicita à professora Morello, por sinal, diretora da escola, que o mude para uma turma com outros alunos negros. Perante a preocupação do personagem, a senhorita Morello sela com ele um pacto: sugere que Chris tente integrar algum grupo e, caso consiga, ela o mudará de turma. Segue a cena que mostra três tentativas do personagem de se aproximar de outros estudantes:

Narrador: *Like every white basketball player who makes the NBA, I had to find black friends. I tried black guys.*

Garoto negro: *Uh... man, where you get those clothes? Looking like page 32 of the Sears catalog! (...)*

Narrador: *I tried tender-headed black girls.*

Garota negra: *Ow! Ow! Stupid!*

Narrador: *I even tried the Black Student Union.*

Garoto branco: *You've been took! You've been led astray! Run amok! You have been bamboozled!*

Temporada 4 - Episódio 01 – 11:34

Chris busca fazer parte de três grupos de afro-americanos da escola. Primeiramente, tenta socializar com garotos negros; em seguida, com garotas negras e, por fim, com a *União dos Estudantes Negros*. Porém, todas as tentativas são em vão, pois, mesmo sendo afro-americano, o personagem demonstra não ter afinidades com os outros alunos negros. Em meio a agrupamentos de garotos e garotas negras, o protagonista sempre é exposto como diferente dos demais, de modo que se evidencie na narrativa o fato de que a cor da pele não componha o único empecilho à socialização do personagem. Caso isso ocorresse, o protagonista seria logo integrado a um grupo de afro-americanos.

Ademais, ainda nessa cena, destacamos que na parte em que Chris tenta fazer parte da *União dos Garotos Negros*, a câmera focaliza um aluno branco discursando perante uma plateia de estudantes afro-americanos. O orador se dirige aos alunos com dizeres de um discurso retirado de um filme no qual o personagem interpretado reproduz parte da fala do ativista Malcom X – “You've been took! You've been led astray! Run amok! You have been bamboozled!”²⁷. Trata-se de um excerto cuja comicidade, na *sitcom*, está na verbalização, por um branco, de algo que fora anteriormente dito por um afro-americano contra as ações discriminatórias do próprio branco.

Se observarmos fragmentos do real discurso do personagem Malcom X, que antecede os dizeres incorporados no episódio, vemos que a narrativa do seriado incorpora exatamente o que o ativista norte-americano recrimina em seus dizeres:

²⁷ LEE, SPIKE; WORTH, MARVIN. *Malcom X*. (Filme). Produção de Spike Lee e Marvin Worth. Warner Bros. Pictures. Estados Unidos, 1992. Filme, 202 min. color. son.

I'm gonna tell you like it really is. Every election year these politicians are sent up here to pacify us! They're sent here and set up here by the White Man! This is what they do:
 They send drugs in Harlem down here to pacify us!
 They send alcohol down here to pacify us!
 They send prostitution down here to pacify us!
 Why you can't even get drugs in Harlem without the White Man's permission!
 You can't get prostitution in Harlem without the White Man's permission!
 You can't get gambling in Harlem without the White Man's permission!
 Every time you break the seal on that liquor bottle, that's a Government seal you're breaking!
 Oh, I say and I say it again, you've been had! You've been took! You've been hoodwinked! Bamboozled! Led astray! Run amok! (idem)

No início do trecho fílmico, Malcom X ressalta a suposta iniciativa dos políticos brancos de pacificar o bairro do Harlem, local habitado por grandes comunidades afro-americanas. Ainda no filme, Malcom X também sugere que tal empreitada apenas componha uma artimanha política para que os candidatos ao governo sejam eleitos por essa camada minoritária da população norte-americana. Assim, pelo viés do discurso citado, o branco compõe o vértice da opressão contra o negro americano, mas busca se aproximar da entidade oprimida a fim de atingir seus próprios objetivos políticos. Trata-se, portanto, de uma manobra manipuladora protagonizada pelo branco, de modo que o afro-americano seja enganado.

O orador reitera que o afro-americano é ludibriado pelo branco ao pronunciar uma série de palavras e expressões que trazem a mesma carga semântica: “you’ve been had!”, “hoodwinked” e “bamboozled”. De acordo com o *Cambridge Dictionary Online*²⁸, a expressão “to be had”, bem como os verbos “hoodwink” e “bamboozle” são definidos, respectivamente, como: i) “to be tricked and given less than you agreed or paid for”; ii) “to deceive or trick someone” e iii) “to trick or deceive someone, often by confusing them”. Por essa ótica, verifica-se que o discurso incorporado na cena sustenta como argumento a assertiva de que os afro-americanos são enganados pelos brancos por conta de interesses políticos.

Na série, é extremamente irônico que haja um branco como representante da *União dos Estudantes Negros*, já que este fato mobiliza concepções contrárias ao que afirmara o próprio personagem Malcom X. Ter um branco à frente do grupo é contraditório, pois, como mencionado, o branco é visto pelo ativista negro como a entidade opressora dos direitos do afro-americano. Por essa razão, evoca-se o alto grau de criticidade da série que, sob o olhar de Chris Rock, apresenta comicamente

²⁸ *Cambridge Dictionaries Online*. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/>.

os modos como o negro é excluído. Principalmente, vemos que a participação do narrador e o desenrolar da narrativa mostram como o próprio negro, muitas vezes, assimila definições de um “outro” sobre si próprio.

Uma possibilidade de mudança se coloca para o protagonista no momento em que este passa a substituir o antigo representante do time de futebol da escola, o qual desistira do cargo. Nessa função, o garoto deveria desempenhar tarefas como lavar as roupas dos jogadores e providenciar os equipamentos necessários durante os jogos. Ciente de que Chris conseguiu ingressar no grupo, a diretora Morello, então, troca-o de classe e o aloca em uma turma majoritariamente composta por alunos negros. Porém, para a surpresa do personagem, a classe é extremamente violenta, de modo que ele não se adapte, por ser um menino magro e fraco.

Por fim, nas cenas descritas anteriormente, vemos que Chris não integra sua sala com estudantes brancos e, tampouco, se sente parte de grupos compostos por afro-americanos. O personagem, mais uma vez, não consegue pertencer a comunidades que ele mesmo enxerga como similares a si. Ou seja, há uma quebra de expectativas por parte do garoto, que concebia ser possível entrar para uma turma de estudantes negros.

Malsucedido em suas tentativas, não resta outra opção a Chris a não ser retornar à classe do Senhor Thurman. Assim, ao final do episódio, o narrador introduz os seguintes dizeres: “I learned being in a class with Mr. Thurman would require character. Being in a class without him required stitches”. Isto é, Chris Rock, em sua posição de onisciência, demonstra saber que teria que se adaptar ao fato de não integrar um grupo específico na escola. Em resposta, essa afirmação também sugere que, enquanto diferente, Chris não se desvencilhará da possibilidade de ser hostilizado.

A sátira à exposição de Chris como entidade diferente também é observável em *Everybody hates Homecoming*. Neste episódio, a professora Morello apresenta ao protagonista a nova aluna Jenise, que necessita de companhia para o baile do colégio, e sugere que Chris seja seu acompanhante. A garota, então, menciona que apenas o acompanhará sob a condição de que os pais dela aproveem a companhia de Chris. Dessa forma, o personagem vai à residência de Jenise, em um bairro nobre de Nova Iorque, para conhecer a família da menina.

No dia em que se propõe a encontrar os pais da garota, Chris veste um terno e consegue uma reação positiva por parte de Jenise, como vemos na transcrição a seguir:

Jenise: *Wow, look at you! Looking like that, my parents might think I'm not good enough for you.*
Chris: *I just don't want anything to go wrong.*
Narrador: *Then send someone else in your place!*

Temporada 4 - Episódio 03 – 06:00

O comentário do narrador “Then send someone else in your place!” evoca a noção que permeia todos os episódios da série: o protagonista nunca concretiza seus objetivos. Dessa forma, o telespectador já é preparado para assimilar o fato de que o personagem não conseguirá, efetivamente, acompanhar Jenise ao baile.

Essa percepção de Chris Rock não é a mesma que o protagonista tem no contexto da narrativa, já que Chris não se recusa a conhecer os pais da garota, mesmo sabendo que a família desta última esteja em um patamar econômico muito superior ao seu. Ou seja, mesmo que o personagem reconheça sua diferença em relação ao “outro”, deseja acompanhar a garota e, portanto, fazer parte da vida de Jenise, incorporando uma personalidade que esteja de acordo com o que a família da garota deseja.

Quando o narrador afirma que Chris deveria mandar outra pessoa em seu lugar, já nos dá indícios de que o protagonista não se enquadraria nos preceitos requeridos pela família da garota. Consequentemente, apreende-se que, aos olhos do “outro”, o personagem é o diferente, não estando apto para integrar essa outra comunidade.

Após a cena citada, inicia-se o momento da narrativa que anuncia que o protagonista não será bem-sucedido. Caruso lança pudim de chocolate sobre as vestes de Chris. O personagem principal, então, dirige-se à residência de Jenise trajando uma camisa manchada. Vejamos a transcrição da cena em que Chris chega à casa da garota:

Clint H.: Son, the homeless shelter's around the corner.

Chris: No, I'm not homeless. I'm Chris. I'm taking Jenise to the Homecoming Dance this week at Tattaglia.

Pai: In that? Jenise Huckstable, downstairs, now! Come in, son.

Jenise: Oh, no! Chris, what happened?

Chris: After we met in the hallway, this kid hit me with a bowl of pudding.

Clint H.: Here, come sit down. Just in case that's not pudding.

Blair H.: Clint Huckstable, what is wrong with you? Oh, my Lord, a motherless child!

Jenise: He's not a motherless child. That's Chris. We met at school.

Chris: I got hit with a bowl of pudding.

Clint H.: Blair, the boy has been abused.

Blair H.: Well, I can take your case. I'm a lawyer, you know. I am very accomplished.(...) So, Chris, where are you from?

Chris: Bed-Stuy.

Blair H.: Now, I heard about that place. I sent a boy to jail from there. He was selling something called crack. All the babies from there are on it.

Clint H.: Are you a crack baby?

Chris: No, sir.

Blair H.: Now, Chris, do you have a family?

Chris: Yeah, a mother, father, sister, brother.

Clint H.: Are they crack people?

Chris: No, sir.

Blair H.: What kind of law does your mother practice?

Chris: She works in the beauty salon.

Clint H.: And what does your father do?

Chris: Oh, he has two jobs.

Blair H.: Oh, so he's a doctor and a lawyer?

Chris: No, he drives a truck and does security part-time.

Temporada 4 - Episódio 03 – 06:35

A introdução a essa cena é peculiar, pois traz a memória a abertura da *Black sitcom The Cosby Show*, que despontava como um dos programas televisivos de maior audiência durante a década de 80. Conforme apontado no capítulo das condições de produção, tal série retratava as experiências de uma família negra rica que habitava um bairro nobre de Nova Iorque. Assim, *The Cosby Show* compunha a vertente dos espetáculos que explorava unicamente questões domésticas superficiais, sem evidenciar os embates políticos contra a segregação racial.

No decorrer da cena, verifica-se que a referência ao *Show de Cosby* se torna cada vez mais evidente, por diversas razões. Primeiramente, por se tratar de uma família bem-sucedida que reside em Nova Iorque. Ademais, os nomes dos personagens são bastante semelhantes àqueles da série de Cosby: nesse programa, eles são Cliff Huxtable (pai), Clair Huxtable (mãe) e Denise Huxtable (filha); em *Todo mundo odeia o Chris*, Clint Huxtable, Blair Huxtable e Jenise Huxtable. E, por último, tanto o pai como a mãe de Jenise exercem as mesmas

profissões que Cliff e Clair Huxtable, por serem, respectivamente, médico e advogada.

Por tais similaridades, *Everybody hates Chris* não escamoteia a referência a *The Cosby Show*, porque mostra abertamente que recupera a memória desse programa. Consequentemente, emergem novos sentidos de negritude, sob uma perspectiva crítica inerente ao afro-americano inserido no contexto atual. A visão sarcástica de Chris Rock viabiliza uma percepção do afro-americano circunscrita a uma região de sentidos alheia àquela do período em que *The Cosby Show* foi produzida.

A *sitcom* *Todo mundo odeia o Chris* incorpora dentro de sua própria narrativa uma outra narrativa, que corresponde àquela do *Show de Cosby*. É como se a primeira *sitcom* expusesse a diferença entre ela e o outro seriado dos anos 80, a fim de evidenciar diferentes formas de se apreender os sentidos de negritude. Pode-se afirmar que esse procedimento se justifica devido à mostra de uma certa superficialidade por parte da família Huxtable, conforme transcorre a cena na casa de Jenise.

Observa-se que, neste momento da estória, introduzem-se risos, palmas e diferentes reações sonoras, que evidenciam a presença de uma plateia, como ocorria em *The Cosby Show*. Em *Everybody hates Chris*, não há este recurso, de modo que se exponha, desde o início, a diferença entre as duas séries. Ademais, os personagens apresentam-se todos bem-vestidos, trajando vestimentas aparentemente caras e há um tom exagerado na voz de Clint para anunciar os picolés de batata-doce, como se a cena mimetizasse, no espetáculo, a propaganda desse produto.

Com base nesses elementos, vemos que se expõem as diferenças nas formas das *sitcoms* *Todo mundo odeia o Chris* e *O Show de Cosby*. Porém, essa disparidade entre ambas é ainda mais acentuada se atentarmos para o funcionamento do discurso na transcrição das falas que exemplificamos.

Desde o início da cena, há um pré-julgamento de Clint Huxtable, pois, ao abrir a porta para Chris, o pai de Jenise vê o protagonista como um mendigo ao mencionar a localização do abrigo para mendigos na fala “Son, the homeless shelter's around the corner”. O mesmo ocorre quando a mãe de Jenise se depara com Chris pela primeira vez, em “Oh, my Lord, a motherless child!”. Em seguida, os pais da garota fazem ao protagonista uma série de perguntas acerca de seu bairro e

sua família, de modo que sempre se exponha a diferença entre os Huxtables e a família de Chris.

Blair, a mãe de Jenise, busca sempre abordar sua carreira produtiva como advogada ao se dirigir a Chris, sugerindo uma visão depreciativa da condição financeira da família do garoto. Essa postura fica evidente, sobretudo, quando o protagonista menciona que seu pai tem dois empregos e Blair o questiona se Julius é médico e advogado. Além disso, a mãe de Jenise exprime uma visão pejorativa sobre o bairro de Chris, quando diz que prendeu um garoto de lá devido ao tráfico de craque.

Ainda nesta parte da cena, nota-se que a família Huxtable demonstra desconhecer o craque, já que em sua fala, Blair diz “(...) He was selling something called crack”, isto é, “ele estava vendendo algo chamado craque”. Portanto, os dizeres de Blair evidenciam uma assertiva que traz consigo uma dúvida, pois a personagem não mostra que sabe, com clareza, do que se trata a droga em questão. Por esse excerto da cena, criticamente se expõe a postura alheia da família afro-americana rica em relação aos problemas enfrentados por famílias negras de baixa renda. Assim, exprime-se que a família negra em ascensão financeira assimila o silenciamento de sentidos de negritude que carregam uma noção indesejada sobre o que consiste ser um negro americano.

Silenciam-se os sentidos indesejados para que permaneça uma acepção desejada sobre a afro-americanidade. Por exemplo, quando perguntam se Chris e sua família consomem craque, os Huxtables demonstram introjetar uma percepção homogenizadora do “outro”, pois mostram um olhar reducionista sobre o negro do bairro de Bed-Stuy, como se residir nesse local implicasse, automaticamente, o envolvimento com drogas e criminalidade.

Em resumo, *Everybody hates Chris* expõe a superficialidade da família Huxtable, consequentemente, diferenciando-se da forma como *The Cosby Show* aborda os sentidos de negritude. O grau de comicidade de *Todo mundo odeia o Chris* está nesse “escancaramento” das diferentes vozes em jogo na busca por se definir afro-americanidade. Aliás, o episódio é extremamente irônico, pois mostra que não há uma visão unilateral de negritude, já que o próprio negro a interpreta por diferentes perspectivas conforme seu lugar no discurso.

Voltando aos dizeres de Chris Rock “Then send someone else in your place!”, vemos que a visão centralizadora do “outro”, exposta nos dizeres dos Huxtables, é

determinante para o episódio, já que logo evidencia que Chris não integra a comunidade dos afro-americanos em ascensão econômica. Entretanto, o garoto também não obtém êxito quando busca fazer parte de grupos de negros em outros episódios, fato que suscita o não-pertencimento do protagonista a uma entidade específica.

No episódio *Everybody hates bomb threats*, a narrativa também se constroi sob um viés crítico em relação à exposição do afro-americano como o diferente. A estória se inicia quando o narrador menciona que estava na época das provas finais, momento de grande tensão para os alunos. Temendo as avaliações, cada estudante buscava uma forma de lidar com a pressão:

Narrador: *The week before finals was the most pressure-packed time of the year. Kids reacted to the pressure in lots of different ways. Some kids took it out on themselves. Some kids took it out on others. When I got stressed out, only one thing ever worked for me: cracking jokes.*

Temporada 4 - Episódio 21 – 00:00

O narrador expõe meios que os alunos encontravam para aliviar a tensão durante as provas: uns fisicamente agrediam a si mesmos, outros batiam nos demais estudantes e ele, contava piadas. Tal comentário, além de alocar, novamente, o negro no lugar do piadista debochado, também sugere que Chris era o único que assumia uma postura cômica para abster-se do estresse dos exames. Isso se observa, pois o narrador cita os outros alunos no plural, utilizando-se dos termos “Some kids”, mas, quando se refere a si mesmo, faz uso da primeira pessoa do singular “I”. Assim, o papel de engraçado ou objeto de risos recaía sobre o protagonista, e não sobre os outros alunos.

Estando em um ambiente de maioria branca, Chris assimila a personalidade do negro comediante para sentir-se menos apreensivo, já que o fato de ser engraçado compunha, para o branco, uma conduta desejável do afro-americano. Ou seja, Chris apenas se sentia bem ao agradar o “outro”, introjetando o papel que o branco desejasse que ele desempenhasse. Assim, talvez, o garoto não ficasse menos tenso caso assumisse uma atitude que discordasse daquilo que era desejado pelo “outro”.

Ao notar que o protagonista passa a chamar atenção por suas piadas, o professor Thurman o adverte verbalmente e, como medida punitiva, pede ao protagonista que memorize o discurso inaugural do ex-presidente americano William Henry Harrison. Segue a transcrição da cena:

Prof. Thurman: *That's good. Very good, very good, very good! Very funny! You got a way with words, which would be a good thing if this was... you-got-a-way-with-word-ology! But is this that?*
Chris: *No.*
Prof. Thurman: *You're right.*
Chris: *Do you know William Henry Harrison?*
Chris: *Yeah, wasn't he that guy who cleaned up that woman in My Fair Lady?*
Prof. Thurman: *No, that was Rex Harrison. William Henry Harrison was the ninth President of the United States, and he gave the longest inaugural address in history. And guess what?*
Chris: *What?*
Prof. Thurman: *Since you like to talk so much, you are gonna memorize that speech!*
Chris: *But I have to study for finals!*
Prof. Thurman: *Not if you don't get that speech memorized, because if you don't, you're gonna get suspended! And then you won't be here to take final exams! You got a mama joke for that?*
Narrador: *If I tell it, I'll get suspended right now!*

Temporada 4 - Episódio 21 – 00:30

Em seu argumento, o senhor Thurman aborda o talento de Chris para contar piadas de forma subversiva e, então, afronta o garoto ofensivamente. O professor fica extremamente próximo do protagonista e ameaça suspendê-lo caso este último não memorize o discurso de William Henry Harrison. Chris, então, possui um semblante atemorizado pela atitude do professor:

Figura 34

A ameaça de suspensão é um artifício que Thurman utiliza para evitar que o personagem principal faça as provas finais. Quando o professor pergunta se Chris teria uma estória engraçada a respeito, o protagonista não diz nada, demonstrando que está encurralado. Sob a afronta da punição citada, o narrador diz que se contasse uma piada naquele instante, seria suspenso imediatamente – “If I tell it, I'll get suspended right now!”. Ou seja, Chris Rock evoca não somente a percepção do negro como um comediante, mas também a ideia de que as piadas do afro-americano sejam imorais e desrespeitosas em relação ao que pregam os bons costumes. Há uma visão depreciativa do negro nos dizeres do próprio narrador.

No que se refere ao discurso de William Henry Harrison, é importante levar em conta parte do histórico deste ex-presidente norte-americano. Trata-se de um político cujo mandato foi o mais curto, já que, ironicamente, Harrison faleceu após contrair uma pneumonia. Isso lhe ocorreu apenas dois dias após o pronunciamento de seu longo discurso inaugural em céu aberto, durante o rigoroso inverno estadunidense.

Ademais, antes de se tornar presidente, William Henry Harrison exerceu o posto de governador de Indiana, manifestando-se ativamente no extermínio dos nativos americanos. Tendo como objetivo obter os títulos das terras indígenas para que os colonos pudessem avançar para o sertão, Harrison, então, contribuiu para o massacre dos indígenas, que habitavam os territórios almejados pelo homem branco.

Frente a tais colocações acerca da postura de William Henry Harrison, vemos que o discurso a ser memorizado por Chris evoca a memória da figura do presidente e, também, o fato de que Harrison incorpora a imagem do opressor. Este elimina o diferente como meio de se beneficiar e se tornar uma entidade centralizadora. É, portanto, inerente ao discurso inaugural a percepção do branco como aquele que institui os sentidos desejados sobre o “outro”.

Em meio à dificuldade de memorizar um discurso tão longo, Chris forja uma maneira de escapar da aula em que recitaria os dizeres de Harrison. O personagem, então, faz um telefonema para o Colégio Tattaglia, no qual finge ser um terrorista que plantara uma bomba nas dependências da escola. Após o incidente, a polícia vasculha o colégio e, não encontrado explosivo algum, os alunos são solicitados a retornar para as salas de aula.

Depois de tentar, em vão, um ataque de pânico após falha da ameaça de bomba, Chris retorna à sala de aula, onde o senhor Thurman e os demais alunos aguardam por ele. O garoto é chamado à frente da classe e o professor lhe pergunta se ele memorizou o discurso de Harrison. Embora ciente de que a resposta será negativa, Chris responde que decorou os dizeres. Thurman, então, pede que o garoto retorne a seu assento, sem que este último precise recitar o discurso. O educador afirma que o mandara memorizar os dizeres de Harrison, e não proclamá-los perante a turma.

Prof. Thurman: *The front of the class, please. Now, class, if you recall the other day, Chris ran his mouth off. Chris, did you learn the speech?*

Narrador: *No!*

Chris: *Yeah.*

Narrador: *No!*

Prof. Thurman: *Good. Now, take a seat, and don't ever talk in my class again.*

Narrador: *Huh?*

Chris: *Huh? You don't want me to recite it?*

Prof. Thurman: *Recite it? Did I say you had to recite it? No! I said for you to memorize it! Maybe, if you spent more time listening and less time talking, you might have heard me correctly.*

Chris: *But I worked my butt off learning this speech.*

Narrador: *What are you doing, fool? Sit down!*

Prof. Thurman: *You know, it's interesting, isn't it? Sometimes, to get people to do things, we have to threaten to do something we really have no intention of doing.*

Temporada 4 - Episódio 21 – 15:39

Nesta cena, o professor expõe o protagonista para os demais alunos como um mau elemento, que infringe as normas comportamentais de sala de aula. No intuito de evidenciar a conduta inaceitável de Chris, Thurman relata o que colocou o personagem no lugar daquele que se porta como transgressor: “Now, class, if you recall the other day, Chris ran his mouth off”. Ou seja, o personagem principal inicia este momento da narrativa sob um olhar pejorativo não somente do professor, mas também, dos outros estudantes. Por falar demais, o garoto não está na mesma posição daqueles que se comportaram.

Quando Chris afirma que memorizou o discurso do ex-presidente e, em seguida, o narrador nega, duas vezes, o mesmo fato, vemos que Chris Rock assume uma perspectiva diferente daquela que incorporava nos anos 80, já que o personagem não age conforme os dizeres do narrador. Estando no lugar do afro-americano dos dias atuais, o narrador parece assimilar a concepção de que o branco é a entidade centralizadora e, por isso, deprecia a busca do personagem por

proferir os dizeres de Harrison. Isto é, os dizeres de Chris Rock sugerem que desrespeitar o educador branco traria consequências negativas para o personagem, já que o branco compõe o discurso hegemônico que define os sentidos de negritude.

Porém, o protagonista age de forma provocativa e faz questão de recitar o discurso, mesmo sob a ordem contrária do senhor Thurman. O personagem menciona que estudou muito para decorar as palavras do ex-presidente americano e, por isso, persegue o professor ao mesmo tempo em que profere o discurso de William Henry Harrison. O garoto inicia o discurso em sala de aula e surpreende o educador em locais inusitados, como banheiro, carro e até faz uma ligação telefônica para o senhor Thurman em sua residência.

À luz da concepção inerente à série, de que Chris nunca consegue efetivamente atingir seus objetivos, tal cena é surpreendente, pois, pela primeira vez, o personagem se manifesta contra algo que lhe perturba de modo provocativo. Sob as afrontas de alunos e professores, o garoto sempre adota uma conduta introspectiva e não resiste às ofensas dos outros personagens, sobretudo porque se evidencia que o “outro” é sempre mais beneficiado do que ele. Por essa razão, concebemos que a criticidade da cena citada reside na resistência do protagonista que, pela primeira vez, desobedece à ordem de um professor.

Chris recita o discurso de William Henry Harrison que, como vimos, foi um dos governantes brancos responsáveis pelo extermínio dos nativos americanos na busca por expansão territorial. Com base nessa premissa, pode-se conceber a figura do ex-presidente como uma entidade opressora, que eliminara o outro por interesses próprios. Assim, na medida em que Chris profere os dizeres de Harrison, configura-se um novo acontecimento discursivo, pois a pronúncia das palavras do ex-presidente por um afro-americano, em um diferente contexto, faz emergir novos sentidos para o discurso em questão.

Considerando-se que Chris faça parte de uma minoria oprimida, é extremamente irônico que o garoto recite os dizeres daquele que deseja eliminar o “outro”. O protagonista não somente profere os dizeres de Harrison, mas o faz para provocar um branco, justamente aquele que mais hostiliza o afro-americano, sob a ótica da *sitcom*. Por isso, pode-se afirmar que a atitude do personagem principal externaliza ao branco a aceção de que este último é, também, um transgressor, responsável por dizimar o “outro”. Ao evidenciar essa concepção para o branco,

nessa cena, Chris reverte a situação, porque expõe uma conduta imoral do próprio branco.

No início da narrativa, Chris foi exposto de forma ofensiva como um mau elemento perante a classe. Já na última cena analisada, o personagem adota a mesma postura do professor, já que evidencia ao branco a postura transgressora que este último incorporara na eliminação do “outro”, no caso, os nativos americanos.

Obviamente, esta cena não encerra a estória, pois não há episódio algum em que o personagem seja bem-sucedido. Ao final da narrativa, outra escola sofre uma nova ameaça de bomba, porém, dessa vez, concretiza-se o ato e ocorre uma explosão. Então, o coronel do esquadrão de bombas menciona que irá perseguir as provas a fim de encontrar o culpado pelo crime. O mesmo personagem menciona acreditar que o responsável pela bomba tenha sido aquele que também ameaçou a escola de Chris. Assim, encerra-se o episódio com a imagem do protagonista atemorizado pelo fato de que pode ser descoberto por seu telefonema falso.

Com base nesse acontecimento narrativo, verifica-se que tem fundamento o posicionamento de Chris Rock, favorável à não-resistência do personagem principal em relação ao branco. Caso Chris tivesse obedecido ao senhor Thurman, evitaria ser perseguido pelas autoridades norte-americanas por ameaça de bomba. Por isso, vemos que por não agir como sugere o narrador, o protagonista é malsucedido. Ao mesmo tempo em que discute criticamente a questão da resistência por parte do negro, o episódio suscita a percepção de que o afro-americano não se desata das amarras de uma sociedade que o vê como um “outro” intruso e inferior.

Por fim, nota-se que o posicionamento sarcástico do narrador corrobora o viés crítico da série e permite a esta última discutir e, até mesmo, questionar os sentidos de afro-americanidade arraigados no imaginário norte-americano. O fato de se ver a partir da perspectiva de um “outro” e de mobilizar diversas vozes compôs um procedimento importante para a narrativa, pois fez com que Chris Rock refletisse sobre si e sobre a condição do afro-americano nos Estados Unidos. Incorporados ou contestados, os dizeres de um “outro”, dos quais o narrador se vale, foram essenciais para trazer à tona os questionamentos acerca da identidade no negro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa, objetivamos discutir os sentidos de afro-americanidade por meio da análise discursiva do personagem principal da *sitcom Everybody hates Chris*. Buscamos investigar, nesse seriado, as formas pelas quais se legitimam (ou não) percepções de negritude circunstritas a regiões de sentidos determinadas pelo discurso centralizador do “outro”.

Consideramos que a série em questão se diferencia das demais *Black sitcoms* devido a uma abordagem criticamente enviesada acerca do negro americano. Enquanto *Todo mundo odeia o Chris* expõe a exclusão social e a discriminação de modo debochado, os demais seriados norte-americanos escamoteiam os conflitos vivenciados pelo negro na luta pela dessegregação racial.

Conforme mencionado, em grande parte das produções seriais, há uma propensão a se caracterizar o negro por uma perspectiva que silencia a diferença. O afro-americano é sempre objeto do discurso de um “outro”, que molda sentidos de negritude a partir de sua posição central no discurso. Consequentemente, o negro é alocado em um lugar discursivo periférico, pois é sempre “falado” por este “outro”, pertencente ao discurso hegemônico.

O apagamento da diferença entre negros e brancos corrobora uma noção totalizante de afro-americanidade, porque no silenciamento do preconceito racial, as narrativas das *Black sitcoms* não só concebem o negro à semelhança do branco, mas também pautam a coexistência de ambos de forma politicamente correta. É como se o afro-americano e o branco vivessem harmonicamente, fato que não se observa em *Everybody hates Chris*.

Tal concepção homogeneizante de negritude é produzida nos meios de comunicação desde o momento em que a televisão despontava como artigo de necessidade nos lares americanos. À medida que o aparelho televisor era aprimorado para atender às demandas de consumo, arraigava-se no imaginário norte-americano um protótipo de família idealizada que não incluía o afro-americano.

Como pontuado no capítulo 1, o cenário desolador após a Segunda Guerra Mundial debilitou a solidez das famílias norte-americanas. Dessa forma, a programação televisiva contribuiu consideravelmente para instigar os telespectadores a recuperar os laços sociais que foram fragilizados durante a guerra. Assim, no intuito de promover a união familiar e aumentar os índices de

audiência, a televisão optou por uma representação metonímica de família. Portanto, a abordagem de confrontos raciais e a caracterização de famílias incomuns ao imaginário da época não eram consonantes com o propósito inicial da televisão.

Ainda com base na evolução das séries desde suas primeiras produções, notamos que essa tendência à assimilação do modelo familiar operou como um dispositivo disciplinar que indiretamente produzia sentidos de família excludentes. Desse modo, a televisão e, em particular, a *sitcom*, contribuía, e ainda contribui, para firmar e excluir sentidos indesejados ao imaginário de família.

Pode-se dizer que até mesmo a questionadora série *Everybody hates Chris*, em alguns momentos, incorpora uma acepção de família como dispositivo disciplinar. Embora o protagonista esteja sempre em um lugar discursivo periférico, encontra refúgio em seu lar. A família de Chris foge à caracterização idealizada observada nas demais *Black sitcoms*, porém, a disfuncionalidade familiar e as dificuldades financeiras não proporcionam a desunião entre os membros da família, mas reforçam os laços entre eles.

A exemplo de *Todo mundo odeia o Chris*, observa-se que as séries cômicas se reestruturam conforme os padrões contextuais, mas grande parte dos sentidos disseminados outrora permeiam os imaginários produzidos até os dias de hoje. Consequentemente, verifica-se, nas *Black sitcoms*, um constante “retorno ao mesmo”, já que os seriados ainda se pautam por princípios de exclusão que silenciam sentidos indesejados e, nesse caso, o branco ainda constitui o ponto de partida, no qual os significados se formam e a partir de onde se legitimam.

No capítulo 2, essa temática do silenciamento e da exclusão do afro-americano foi aprofundada por meio da problematização das tradições inventadas representadas na série *Everybody hates Chris*. Nela, criticou-se a ambivalência do *Pledge of Allegiance*, do *Thanksgiving* e do *Kwanzaa*, celebrações cuja origem alude à união do povo norte-americano e, ao mesmo tempo, à eliminação daquilo que é nocivo a essa prática.

Em vista do longo processo de dessegregação racial dos Estados Unidos e do viés crítico do seriado estudado, nosso questionamento recaía sobre as formas pelas quais se constituíam percepções de negritude em rituais que exaltam a americanidade e que, consequentemente, excluem o diferente. Especificamente, notamos, nessas celebrações, a primazia da originalidade americana sobre o “outro”. Há uma homogenização da diferença por princípios totalizantes, prática essa

que confere ao sujeito a ilusão de que exista um só sentido de americanidade e afro-americanidade. Tal sentido, no caso, se produz a partir do discurso hegemônico, para o qual a afro-americanidade se exprime sob um ponto de vista reducionista e depreciativo.

A tradição inventada é entendida como a manifestação da singularidade de um povo e, dessa forma, a própria acepção do termo traz consigo princípios excludentes. O lugar discursivo daquele que a cria interfere na produção de sentidos, de modo que estes últimos sejam localizados e parciais, de acordo com o contexto no qual as celebrações se desenvolvem. Os rituais do *Pledge of Allegiance*, do *Thanksgiving* e do *Kwanzaa*, por exemplo, foram criados em momentos nos quais um “outro” diferente representava uma ameaça ao ideário nacional americano. Assim, na série estudada, pudemos observar um embate de perspectivas conflitantes, que concebem união e exclusão como constitutivos das tradições. Isso se observou graças à não-integração do personagem principal a festividades que, a princípio, se colocam como agregadoras.

Em *Everybody hates Chris*, o protagonista afro-americano tem seus objetivos frustrados porque não consegue efetivamente integrar uma comunidade. Chris tem uma família e a amizade de Greg, mas não se desata dos embates preconceituosos e sempre termina em uma situação desconfortável. Tal caracterização do personagem permitiu à série desconstruir a noção de tradições inventadas e incidir sobre esta última uma crítica.

A narrativa da *sitcom* não negligencia os sentidos do discurso hegemônico, que institui às tradições um senso de coesão e pertencimento à nação. Nos episódios analisados no capítulo 2, vimos que, em algumas cenas, a série traz a união como emblema das comemorações citadas acima. Isso se observou, principalmente, em *Everybody hates Thanksgiving*, onde interpretamos a reunião da família de Chris como a valorização de cada indivíduo na festividade em questão.

Entretanto, o foco principal de *Everybody hates Chris* é a desconstrução dos fundamentos da tradição inventada. Embora a série se valha da versão que vê as tradições como integradoras, ela o faz para, em seguida, questionar os valores inscritos nos rituais celebrados.

Nos três episódios analisados, a percepção de negritude está conforme os ditames do discurso hegemônico, que vê o negro como criminoso e violento. Dessa forma, subverte-se o propósito integracionista da tradição inventada, já que atos

transgressores não compõem um atributo que faça equivaler todos os cidadãos americanos, celebrantes das tradições. Ao contrário, a ilegalidade apenas diferencia os negros dos demais norte-americanos e inferioriza o afro-americano transgressor. Isso se nota na figura de Chris, quando o garoto busca integrar as tradições inventadas, mas não é bem-sucedido. O protagonista não se sente parte integrante do juramento à bandeira, tampouco da ideologia dos Panteras Negras; não ocupa o mesmo lugar que os demais alunos brancos de sua classe na comemoração do *Thanksgiving*; e não compactua com a noção de que a criminalidade tenha ultrapassado os reais preceitos do *Kwanzaa*.

O protagonista assimila a transgressão como forma de mostrar-se diferente, contudo, tal tentativa é em vão, já que Chris não integra grupo algum. No intuito de fazer parte de comunidades afro-americanas, a princípio, formadas por seus semelhantes, o personagem tenta se encaixar à acepção do discurso hegemônico que vê o negro como transgressor. Porém, o menino também não se sente acolhido. Verifica-se, portanto, que Chris é interditado de transitar por determinadas posições discursivas, como se não compartilhasse das mesmas regiões de sentidos daqueles que participam dos grupos de que tenta ser integrante.

Ao estudarmos o narrador, no capítulo 3, vimos as formas pelas quais este mesmo processo ocorre com base na análise dos dizeres sarcásticos de Chris Rock. Entendemos que a participação do narrador-personagem foi um componente decisivo para delinear os contornos de uma série irônica e crítica acerca da posição do negro na sociedade americana.

Ao reportar-se ao passado, o narrador mobiliza sentidos de afro-americanidade configurados outrora e legitimados no imaginário norte-americano. O comportamento de Chris Rock, ora incorpora, ora critica verdades supostamente perenes sobre negritude, fato que lhe viabiliza uma autorreflexão e, consequentemente, o desenvolvimento de uma visão sarcástica sobre o negro americano. Em outros termos, o narrador atribui sentido às experiências vivenciadas a partir da narrativa e, ao mesmo tempo, molda uma percepção sobre afro-americanidade que lhe permite contestar os sentidos arraigados na sociedade americana dos anos oitenta e até mesmo, naquela dos anos dois mil, na qual o narrador está inserido.

Verificamos que o narrador se vale constantemente do discurso de um “outro” para produzir sentidos de americanidade e afro-americanidade. Com base na

perspectiva dialógica de Bakhtin, vimos que essa relação de complementaridade com o “outro” foi extremamente importante para compor o viés questionador da série. Por meio da incorporação do discurso hegemônico, Chris Rock traz à tona verdades sobre o negro para, em seguida, questioná-las, mas sem apagá-las. Desse modo, a narrativa se sustenta por um embate de vozes que estão sempre em confronto.

Os episódios do capítulo 3 reforçaram a noção de que Chris esteja sempre em posição periférica em relação ao “outro”. Em algumas cenas, notamos que o narrador, por ser onisciente, sabia que não seria bem-sucedido em nenhuma empreitada. Contudo, o personagem, Chris, sempre demonstra estar em uma busca por pertencimento. O garoto tenta ser aceito em diferentes comunidades e mesmo ao lado de negros, não consegue integrar-se.

Em alguns momentos, vimos que Chris parece sentir-se parte de um grupo, como mencionado, principalmente, em *Everybody hates elections*, *Everybody hates the New Kid* e em *Everybody hates Homecoming*. O garoto demonstra estar feliz, respectivamente, ao vencer as eleições de presidente de turma; ao ter um amigo negro; e ao ser aceito como o acompanhante de uma garota afro-americana para o baile da escola. Porém, o narrador, ciente do que lhe ocorrera no passado, faz comentários que desde o princípio minam quaisquer expectativas do telespectador em relação à integração de Chris.

Observamos que o protagonista apenas não era hostilizado quando incorporava concepções de negritude instituídas pelo discurso hegemônico. Para que pudesse, ao menos, almejar um lugar ao lado dos demais personagens, o garoto precisava assimilar comportamentos desejados por um “outro”. Desse modo, os sentidos de negritude que se produziam nessas cenas era de que caberia ao negro portar-se como transgressor ou comediante. A inconsonância com tais posicionamentos inviabilizaria ao personagem a possibilidade de pertencer a qualquer grupo.

Já na posição de adulto, o narrador reconhece que precisa conformar-se com o desejo do “outro” para tentar participar de uma comunidade. Localizado nos anos 2000, Chris Rock se mostra extremamente irônico em relação ao seu passado, porque sabe que não conseguiu integrar nenhum grupo. Na parte em que analisamos as críticas relativas aos sentidos de afro-americanidade instituídos pelo discurso hegemônico, observamos que Chris Rock dá alguns indícios de que o

protagonista será malsucedido, mas o personagem prossegue com seus objetivos. Embora se sinta diferente, Chris sempre está em busca de pertencimento.

Por fim, à luz de nossas ponderações e questionamentos acerca dos sentidos de negritude problematizados, vimos que em *Everybody hates Chris*, o afro-americano se porta como objeto do discurso hegemônico, que o define e o classifica como entidade periférica. Verifica-se que Chris transita entre diferentes posições de sujeito na tentativa de pertencer a um grupo e cessar a exclusão social da qual sofre, mas esse objetivo se frustra ao final de cada episódio.

O fato de ser negro é uma razão para que Chris seja excluído, mas não podemos considerar que seja o único motivo para tanto, já que o protagonista é sempre o “outro” diferente. A construção identitária do protagonista parece estar inserida em um “entre-lugar”, nos interstícios das concepções de raça, classe e gênero. A articulação entre essas categorias sugere que a identidade do personagem se constroi nas diversas posições de sujeito que as agregam. Assim, ao mesmo tempo que os episódios estudados trazem à tona verdades que fundamentam concepções de negro americano, demonstram a complexidade identitária do personagem que, por sua vez, não pressupõe sentidos unívocos.

À luz dessas considerações, o estudo de *Everybody hates Chris* nos foi significativo, uma vez que, em nossa concepção, a série é um excerto da visão do negro sobre si mesmo, noção essa que, por sua vez, se estende para iluminar a composição da sociedade norte-americana como um todo. A percepção situada e parcial da *sitcom* compõe apenas uma perspectiva para se interpretarem as condições do afro-americano nos Estados Unidos. Entretanto, entendemos que a constante busca por pertencimento, salientada na análise de Chris, é uma questão que não se restringe à discussão sobre afro-americanidade. Isso se tornou perceptível em nossa pesquisa, uma vez que a não-integração do protagonista sugere que a exclusão de Chris vai além dos sentidos de definem negritude.

A problemática da diferença em nossa sociedade parece, cada vez mais, fugir à plausibilidade e às determinações de cunho racional, abrindo espaço para a precariedade das identidades. Portanto, consideramos que nossa reflexão sobre afro-americanidade simboliza mais do que um caminho escolhido para problematizar a questão do negro. Trilhar os contornos que definem negritude foi um ponto de partida para que pudéssemos iniciar uma discussão sobre o diferente. Nesse sentido, esperamos que com este trabalho, possamos contribuir para futuros

questionamentos acerca da importância da diferença em nossa sociedade, na constituição dos sujeitos e nas formas de ver a si e ao “outro”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s), *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, n.19, Campinas, UNICAMP, p. 25-42, 1990.

BACZKO, B. "A imaginação social". In: Leach, E. ET Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1985.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929). 14^a ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Estética da criação verbal* (1979). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BODROGHKOZY, A. "Is This What You Mean by Color TV?: Race, Gender and Contested Meanings in Julia". In: MORREALE, J. *Critiquing the Sitcom: A Reader*. New York: Syracuse University Press, 2003.

BRANDÃO, H.N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: UNICAMP, 2004.

BRUCE, K. *The Unpublished Lenny Bruce*. Philadelphia: Running Press, 1984.

BRUNER, J. Life as Narrative. *Social Research*, Vol. 71, N° 3, 691-710, 2004.

BURBAGE, R.; CAZEMANJOU, A. K. *Os meios de comunicação nos Estados Unidos: imprensa, rádio, televisão*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

CANIPE, L. Under God and Anti-Communist: How the Pledge of Allegiance Got Religion in Cold War America. *Journal of Church and State*. Vol. 45. N° 2, pp. 305-323, 2003.

CASTRO, M.L.D., "A dialogia e os efeitos de sentido irônicos". In: BRAIT, B. (org.), *Bakhtin: dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.

COLEMAN, R.R.M.; McILWAIN, C.D. "The Hidden Truths in Black Sitcoms". In: DALTON, M.M.; LINDER, L.R. *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. New York: Suny Press, 2005.

CRIPPS, T. "Amos 'n' Andy and the Debate over American Racial Integration". In: MORREALE, J. *Critiquing the Sitcom: A Reader*. New York: Syracuse University Press, 2003.

DAVIS, D. H. The Pledge of Allegiance and American Values. *Journal of Church and State*. Vol. 45. N° 4, pp. 657-668, 2003.

DAVIS, D.W.; BROWN, R.E. The Antipathy of Black Nationalism: Behavioral and Attitudinal Implications of an African American Ideology. *American Journal of Political Science*. Vol. 46. N° 2, pp. 239-252, 2002.

DOUBLE, O. *Getting the joke: the inner workings of stand-up comedy*. (2nd ed.). New York: Bloomsbury Publishing, 2014.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EDGERTON, G.R. *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia University Press, 2007.

ESQUENAZI, J.P. *As séries televisivas*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

FARACO, C.A. *Linguagem e Diálogo: As idéias linguísticas do círculo de Bakhtin*. 2^a ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber* (1969). Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A Ordem do Discurso* (1971). 16^a ed. São Paulo: Loyola, 2008.

_____. *Vigiar e Punir: História da violência nas prisões* (1975). Trad. Raquel Ramallete. 38^a Ed. Petrópolis, Vozes, 2010.

_____. *Microfísica do Poder* (1979). Trad. Roberto Machado. 26^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008a.

_____. *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política* (1984). Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FULLER-SEELEY, K.H. "Learning to Live with Television: Technology, Gender and America's Early TV Audiences". In: EDGERTON, G.R. *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia University Press, 2007.

FURQUIM, F. *Sitcom: Definição & História*. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAVENS, T.J. "The Greatest Show on Earth: *The Cosby Show* and the Ascent of U.S. Sitcoms in the Global Television Marketplace". In: EDGERTON, G.R. *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia University Press, 2007.

HEFFNER, R.D.; HEFFNER, A. *A Documentary History of the United States*. 8ª ed. New York: Penguin Books, 2009.

HOBBSAWM, E; RANGER, T. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

JOSEPH, P.E. The Black power Movement: A State of the Field. *The Journal of American History*. Vol 96. No 3, pp. 751-776, 2009.

KARLYN, K.R. "Roseanne: Unruly Woman as Domestic Goddess". In: MORREALE, J. *Critiquing the Sitcom: A Reader*. New York: Syracuse University Press, 2003.

LIMON, J. *Stand-up comedy in Theory, or, Abjection in America*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MACDONALD, J.F. *Blacks and White TV: Afro-Americans in Television since 1948*. Chicago: Nelson-Hall, 1983.

MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Trad. Francisco Frankie Settinieri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARC, D. "Origins of the Genre: In Search of the Radio Sitcom". In: DALTON, M.M.; LINDER, L.R. *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. New York: Suny Press, 2005.

MARTÍN-BARBERO, J. "Técnicas, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século". In: MORAES, D. (org.) *Sociedade Mediaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MATLIN, D. Lift Up Yr Self! Reinterpreting Amiri Baraka (LeRoi Jones), Black Power, and the Uplift Tradition. *The Journal of American History*. Vol.93. Nº 1, pp. 91-116, 2006.

MILLS, B. *The sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MOORE, M.L. The Family as Portrayed on Prime-Time Television, 1947-1990: Structure and Characteristics. *Sex Roles*, Vol. 26, Nos. 1/2, pp. 41-61, 1992.

MOROWITZ, L. "From Gauguin to Gilligan's Island". In: MORREALE, J. *Critiquing the Sitcom: A Reader*. New York: Syracuse University Press, 2003.

MORREALE, J. *Critiquing the Sitcom: A Reader*. New York: Syracuse University Press, 2003.

MOUFFE, C. "Feminism, citizenship, and radical democratic politics". In: NICHOLSON, L. & SEIDMAN, S. (Eds). *Social postmodernism: Beyond identity politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ORLANDI, E.P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*. 7ª Ed. Campinas: Pontes, 2007a.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. Mises aux points et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours. *Langages*, Paris, vol.37, 1975.

PÊCHEUX, M. "Análise Automática do Discurso" (1969). In: GADET F.; HAK, T. (Orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. de Eni P. Orlandi. Campinas: UNICAMP, 1990.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1975). 4ª ed. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2009.

_____. *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento?*(1988). 5ª ed. Campinas: Pontes, 2008.

PIERARD, R.V. "One Nation Under God: Judgement or Jingoism ?". In: *Christian Social Ethics: Perspectives and Problems*, ed. Perry C. Cotham. Michigan: Baker Book House, 1979.

PLECK, E. The Making of the Domestic Occasion: The History of Thanksgiving in the United States. *Journal of Social History*. Vol. 32. N° 4, pp. 773-789, 1999.

_____. Kwanzaa: The Making of a Black Nationalist Tradition. *Journal of American Ethnic History*. Vol. 20. N° 4, pp. 3-28, 2001.

PRESZLER, J. *Juneteenth: Jubilee for Freedom*. Minnesota: Capstone Press, 2007.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANKIN, J. What is Narrative? Ricoeur, Bakhtin and Process Approaches. *Concrescence: The Australasian Journal of Process Thought*. Vol. 3. pp. 1-12, 2002.

REAL, M. "Structuralist Analysis 1: Bill Cosby and recoding Ethnicity". In: MORREALE, J. *Critiquing the Sitcom: A Reader*. New York: Syracuse University Press, 2003.

SANTOS, B. S. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Trad. Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SMALL, S. *Racialised Barriers: The Black Experience in United States and England in the 1980s*. New York: Routledge, 1994.

SILVA, J.M. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SMITH, A. M. *Laclau and Mouffe: The Radical Democratic Imaginary*. London: Routledge, 1998.

SMITH, J.C.; PALMISANO, J.M. *The African American Almanac*. 8th ed. Detroit: The Gale Group, 2000.

Na internet:

Abraham Lincoln's 1863 Thanksgiving Proclamation. Disponível em: <http://www.pb.org/secdocs/lincoln1.html>. Acesso em 02 de abril de 2013.

United States Flag Code. Disponível em: [http:// www.usflag.org](http://www.usflag.org). Acesso em 10 de abril de 2013.

The Official Website of Dr. Maulana Karenga. Disponível em: <http://www.maulanakarenga.org>. Acesso em: 01 de maio de 2013.

I have a dream, by Martin Luther King Junior. Disponível em <http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihadream.htm>. Acesso em 01 de junho de 2014.

Common Ground and Common Sense, by Reverend Jesse Jackson. Disponível em <http://www.scholastic.com/teachers/article/jesse-jackson-addresses-1988democratic-convention>. Acesso em 01 de junho de 2014.

Cambridge Dictionary Online. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/>. Acesso em: 20 de julho de 2014.

Episódios analisados:Temporada 1:

Everybody hates Corleone. Direção: Chris Rock. Escrito por Felicia Henderson, 2006.

Temporada 2:

Everybody hates Thanksgiving (episódio 8). Direção: Matt Shakman. Escrito por Alyson Fouse, 2007.

Temporada 3:

Everybody hates Kwanzaa (episódio 10). Eyal Gordin. Escrito por Adrienne Carter, 2007.

Filme:

LEE, SPIKE; WORTH, MARVIN. *Malcom X*. (Filme). Produção de Spike Lee e Marvin Worth. Warner Bros. Pictures. Estados Unidos, 1992. Filme, 202 min. color. son.

ANEXO A

Sinopses dos episódios analisados

EPISÓDIO	RESUMO
<i>Everybody hates the Gout</i>	O narrador relata que sempre obteve boas notas em algumas disciplinas escolares porque todas as vezes escrevia trabalhos sobre Martin Luther King. Porém, Chris não é bem-sucedido da mesma forma em álgebra. O protagonista, portanto, esforça-se para conseguir uma boa nota na prova, mas, no fim, consegue apenas um D.
<i>Everybody hates Corleone</i>	Cansado de sofrer <i>bullying</i> no Colégio Corleone, Chris tenta ser expulso da escola. Há diversas tentativas de rebeldia em vão. Uma delas, ao mostrar desrespeito durante o juramento à bandeira americana. Quando Chris finalmente consegue ser expulso, passa a frequentar uma escola no seu bairro, mas logo retorna a Corleone, porque não suporta as afrontas violentas na outra escola.
<i>Everybody hates elections</i>	Com a ajuda de seu amigo Greg, Chris desenvolve uma campanha para se tornar presidente do grêmio da escola. Ele escreve um discurso com dizeres antes proferidos por Martin Luther King, mas Caruso, seu colega racista e também concorrente, rouba-o. No final, Chris acaba vencendo as eleições após fazer um discurso improvisado.
<i>Everybody hates Thanksgiving</i>	A professora pede para os alunos escreverem uma redação sobre o que simboliza, para eles, 'Ação de Graças'. Chris escreve que o feriado o lembra o fato de que os peregrinos se instalaram no território indígena de Plymouth Rock, onde os nativos lhes ensinaram sobre a agricultura. Como gratidão, os peregrinos mataram os índios e criaram o feriado para lembrarem-se destes. A redação de Chris encerra-se com "I'm thankful I'm not a native American".
<i>Everybody hates Snow Day</i>	Uma grande nevasca assola Nova Iorque e as aulas são suspensas na escola de Chris. Como o garoto sai muito cedo de casa, não recebe a informação a tempo e acaba tendo que ficar sozinho com o diretor do colégio fazendo atividades escolares.
<i>Everybody hates the new kid</i>	Um novo aluno negro passa a frequentar o colégio Corleone e Chris, a princípio, se contenta, já que antes era o único negro na escola. Porém, o novo aluno é muito indisciplinado e acaba sendo expulso da escola.
<i>Everybody hates Kwanzaa</i>	Sempre em busca de economizar ao máximo, o pai de Chris propõe que a família comemore o <i>Kwanzaa</i> em vez do natal tradicional, pois aquela celebração, de origem africana, cultiva valores simples e não consumistas.
<i>Everybody hates Tattaglia</i>	Quando chega ao Ensino Médio, Chris passa a estudar no colégio Tattaglia, onde ele não é o único negro. Com grande desgosto, Chris descobre que a diretora da escola o coloca em uma turma somente com alunos brancos.

- Everybody hates homecoming* Uma garota negra do colégio convida Chris para acompanhá-la no baile da escola sob a condição de que ele conheça os pais da menina. A família é mostrada como uma paródia dos Huxtables, os personagens que compunham a série 'The Cosby Show', filmada nos anos 80.
- Everybody hates bomb threats* Ao desrespeitar o professor durante a aula, Chris recebe como castigo a tarefa de memorizar o longo discurso de William Henry Harrison, um ex-presidente americano, e recitá-lo perante seus colegas de classe.

ANEXO B

Table III. Percentages for Family Characteristics as Presented by Decade

Family characteristics	Decade			
	1950s (<i>n</i> = 34)	1960s (<i>n</i> = 27)	1970s (<i>n</i> = 21)	1980s (<i>n</i> = 33)
Conventional	79	52	62	58
Nonconventional	21	48	38	42
Social class				
Working class	18	4	24	6
Middle class or higher	82	96	76	94
Race				
White families	100	96	86	91
Black members	6	0	14	14
Black families	0	4	14	9
Female employed outside home	3	15	19	30
Families with live-ins ^a	26	37	43	52
Comedy	91	89	86	79
Drama	9	11	14	21

^a Includes extended family members, domestics, or other adults living with the family.