UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês

THE WONDER YEARS: A IDENTIDADE AMERICANA NA MÍDIA TELEVISIVA

(Edição Revisada)

Mírlei Aparecida Malvezzi Valenzi

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Anna Maria Grammatico Carmagnani

São Paulo
2003

BANCA EXAMINADORA

*Aos meus pais, Mario e Marlei,
por tudo que me ensinaram, pelo amor e pelo constante incentivo,
desde o início.*

*Aos meus irmãos, Marcel e Maíra,
pelo apoio e pela amizade.*

*À memória de minha avó, Maria,
com quem gostaria de poder compartilhar esse momento.*

Agradecimentos

A Deus, por Sua infinita grandeza.

À Prof^a. Dr^a. Anna Maria G. Carmagnani, pela orientação, pela amizade e pela dedicação; por ter me apresentado, ainda na graduação, à Análise do Discurso; por ter me ensinado a enxergar além do que meus olhos conseguiam ver; por ter me ouvido contar, inúmeras vezes, enredos e estórias do meu seriado favorito; e por sempre acreditar que esse trabalho seria possível.

À Prof^a. Dr^a. Marisa Grigoletto e ao Prof. Dr. Lynn Mario T. Menezes de Souza, pela leitura atenta, pelos esclarecimentos e pelos comentários preciosos em meu Exame de Qualificação.

Aos colegas e amigos do grupo de estudos, pelo incessante apoio (pessoal e acadêmico) e pelos questionamentos que me impulsionaram a seguir adiante.

Aos amigos e colegas do English on Campus, com destaque à Ana Paula Faria, à Cielo Griselda Festino, à Karin Betim Paes Leme Rufino, ao Maurício Demichelli e ao Valdemar Francisco Oliveira Filho, pela leitura de partes de meu texto, pelas críticas, pelo incentivo e por terem, paciente e incondicionalmente, me ouvido falar sobre Kevin Arnold, seus amigos e sua família.

Ao João Nemi Neto, pela colaboração na coleta e na composição de meu corpus.

Aos amigos e colegas da UNIBAN, em especial ao Alberto Roiphe Bruno, à Márcia Regina Savioli e à Neide Aparecida Silva, pelas idéias, pelo apoio e pelo constante interesse pelo meu trabalho.

À Maria Tereza Capone, minha querida Sis, amiga de todas as horas, por sua insistente amizade e por sua compreensão sempre, até mesmo nos momentos em que não pude me fazer presente, e ao Christian Gunther Horodyski, amigo que me cativou com sua solidariedade e companhia.

À Suzana Kanai, grande amiga de infância, por ter, um dia, me convencido, da posição de mera telespectadora, a assistir ao seriado que hoje se tornou meu objeto de estudo.

A todos os meus alunos (particulares, do English on Campus e da UNIBAN), pelo interesse, pelo incentivo e pela compreensão.

À Adriana Barbieri de Oliveira, pela atenta revisão de meu texto, e à D. Neuza e ao Sr. Miguel, pela orientação no acabamento final, especialmente com relação às imagens e à encadernação.

A todos aqueles que, de alguma forma, seja pela palavra amiga, seja pela companhia, seja pelo respeito, seja ainda pelo silêncio, contribuíram para que eu aqui chegasse, concluísse meu estudo e fizesse desses anos, Anos Incríveis.

RESUMO

Este trabalho visa a estudar a construção e a representação da identidade norte-americana na mídia televisiva. Neste contexto, buscamos também observar os mecanismos utilizados por este veículo de comunicação em massa para que venda o seu produto - o *American way of life*.

Nossa hipótese norteadora é a de que a representação do povo americano na mídia televisiva camufla diferenças e conflitos para construir uma narrativa histórica que justifique a realidade vivenciada e reforce valores considerados essenciais na constituição da identidade nacional e na preservação do *American way of life*.

O ponto de partida desta pesquisa é uma leitura discursiva do documento que marca o início da narrativa da nação americana - a *Declaração de Independência* - na qual são instaurados três princípios fundamentais na constituição da identidade do sujeito norte-americano, a saber: a liberdade, a igualdade e a busca da felicidade.

No estudo de nosso *corpus*, composto de diversas seqüências discursivas que mostram práticas sociais em episódios selecionados da série norte-americana *Anos Incríveis* (título original em inglês: *The Wonder Years*), verificamos como os três ideais instituídos como discurso fundador na *Declaração* funcionam e afloram no cotidiano da sociedade americana, afetando seus sujeitos, produzindo sentidos e construindo identidades.

A perspectiva adotada para a análise de nosso *corpus* é a da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, especialmente os trabalhos propostos por Foucault (1969/2000) e Pêcheux (1975/2001).

Concluimos este estudo confirmando que, por meio da criação e da exibição de diversos programas, a mídia televisiva colabora na produção de sentidos sobre a nação norte-americana, influenciando, organizando e reforçando não só seu sistema de representação mas, principalmente, o processo de construção de sua identidade cultural nacional.

Palavras-chave: identidade americana, representação, análise do discurso, televisão, seriado.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the construction and the representation of the American identity through television. In this context, we also aim at observing the mechanisms used by this mass communication medium in order to sell its product - the *American way of life*.

Our central hypothesis is that the representation of the American people on television disguises differences and conflicts so as to construct a historical narrative that justifies their reality and reassures some values considered essential in the constitution of their national identity and in the preservation of the *American way of life*.

The starting point of this study is a discursive reading of the document that celebrates the beginning of the narrative of the American nation - the *Declaration of Independence* - which contains three of the fundamental principles for the constitution of the North-American subject identity: freedom, equality and the pursuit of happiness.

In the analysis of our *corpus*, composed by some discursive sequences that show social practices in selected episodes of the American sitcom *The Wonder Years*, we examine how the principles above mentioned work as a founding discourse and appear in the everyday life of the American society, affecting its subjects, producing meanings and constructing identities.

We adopt the perspective of the French School of Discourse Analysis for the analysis of our *corpus*, particularly the studies developed by Michel Foucault (1969/2000) and Michel Pêcheux (1975/2001).

We conclude by stating that, through the creation and broadcasting of many different programs, the medium of television contributes to the production of meanings on the American nation, influencing, organizing and reassuring not only its representational system but mainly the construction process of its national and cultural identity.

Key-words: American identity, representation, discourse analysis, television, sitcoms.

SUMÁRIO

Dedicatórias

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Introdução..... 09

Capítulo 1: A Televisão e o Gênero Seriado..... 20

1.1. A Invenção da Televisão e o Surgimento do Gênero Seriado..... 21

1.2. A Estrutura e a Evolução Temática dos Seriados..... 23

1.3. *The Wonder Years*: a interioridade e a exterioridade do discurso..... 36

1.4. O Nome do Seriado e os Títulos dos Episódios..... 41

1.5. A Narração na Mídia Televisiva e a Construção do Jogo Discursivo..... 48

Capítulo 2: O Discurso Fundador Americano: a construção da identidade da nação..... 52

2.1. O Pensamento Político..... 54

2.2. A Motivação Religiosa..... 66

2.3. O Modelo Econômico..... 74

Capítulo 3: O Discurso da Liberdade e da Igualdade..... 83

3.1. A Crença nos Direitos Naturais..... 85

3.2. O Individualismo..... 106

Capítulo 4: A Busca da Felicidade..... 112

4.1. A Construção do *Self-Made Man*..... 114

4.2. O Consumismo..... 130

Considerações Finais..... 141

Referências.....	147
-------------------------	------------

Anexos.....	156
--------------------	------------

1. <i>The Wonder Years</i> - Guia de episódios.....	157
---	-----

2. <i>Declaration of Independence</i>	160
---	-----

INTRODUÇÃO

"I learned a lot of things from a lot of people."

Narrador, Ep. 69 - "Looking Back" - cena 17

A televisão, ao exibir uma multiplicidade e variedade de programas, coloca várias questões em jogo e permite que uma complexa rede de sentidos seja tecida: ela possui, entre outros objetivos e funções, aquele de informar, divertir e educar, sempre mantendo os valores da sociedade na qual ela atua. Para tanto, ela busca amenizar as diferenças, procurando criar, ainda que ilusoriamente, uma única identidade, estável e homogênea.

Com aproximadamente sessenta anos de existência e atingindo milhões de pessoas todos os dias nas mais diversas partes do mundo, a televisão prova ter definitivamente conquistado seu espaço na sociedade, transformando-a e promovendo a evolução de outros meios de comunicação. Tornou-se necessária, no decorrer de todos estes anos, a criação de novos programas. É interessante, neste ponto, notar a presença das narrativas (que há milênios encantam a humanidade) nos mais diferentes tipos de programas televisivos. Mais do que nunca, elas podem ser encontradas em telenovelas, minisséries, seriados, filmes, *soap operas*, propagandas e reportagens de telejornais e documentários, passando, é claro, pelos *reality shows*. Veiculando conteúdos propositadamente simples, estas "histórias televisadas" mostram-se ainda mais atraentes uma vez que utilizam, a partir dos recursos e da experiência do teatro, do cinema e do rádio, sofisticadas técnicas para transmitir e vender idéias e produtos.

Associando-se a limitação de estudos realizados sobre mídia à relevância de pesquisas em Lingüística Aplicada, o presente trabalho visa a estudar, fora de uma abordagem psicológica que privilegie a caracterização e os atos de personagens, como, sob a ótica da pós-modernidade, a identidade americana é construída e representada na mídia televisiva, a partir da análise de práticas sociais discursivas (envolvendo os campos escolar e familiar) que compõem o cotidiano americano especificamente na série norte-americana de grande difusão na TV brasileira *Anos*

Incríveis (título original em inglês: *The Wonder Years*). Busca-se ainda observar os mecanismos utilizados por este veículo de comunicação em massa para que venda o seu produto (o *American way of life*) para o mundo todo e com tanto sucesso e, por fim, mostrar como a mídia televisiva colabora, por meio da criação e da exibição de diversos programas, na produção de sentidos sobre a nação norte-americana, influenciando, organizando e reforçando seu sistema de representação e seu processo de construção de identidade(s) cultural(is) nacional(is).

A hipótese que norteia nosso trabalho é a de que a representação do povo americano na mídia televisiva camufla diferenças e conflitos para construir uma narrativa histórica que justifique a realidade vivenciada e reforce valores considerados essenciais na constituição da identidade nacional e na preservação do *American way of life*.

A escolha do referido seriado (em detrimento de outros) como nosso *corpus* de análise deve-se a diversos motivos, entre eles a abordagem de uma época considerada, ao mesmo tempo, de ouro e de grandes mudanças na história dos Estados Unidos, e ao inevitável retrato do modo de vida americano a partir das experiências vividas por um garoto de classe média no convívio com sua família, seus amigos e sua escola (ainda que, muitas vezes, esta sirva apenas como pano de fundo para o desenvolvimento de seu enredo e seus temas).

É interessante dizer que os episódios que compõem nosso *corpus* foram gravados em fitas VHS segundo os formatos de exibição (versão original em inglês, com legendas em português) adotados pelo **Canal Multishow** em sistema de TV por assinatura, durante o ano 2000. Nossa análise baseia-se, sobretudo, nos roteiros elaborados por Gittins e Reyders (e seus colaboradores) e encontram-se disponíveis em seus respectivos *sites* (*vide* Referências). De acordo com os organizadores dos *sites*, o ponto de partida para a elaboração desses roteiros foi a transcrição dos episódios exibidos nos Estados Unidos e na Alemanha e podem, por isso, diferir em alguns aspectos da versão transmitida pela televisão brasileira. Dessa forma, a fim de adequar o programa aqui exibido ao roteiro obtido na INTERNET, eventuais alterações podem ter ocorrido. Além disso, lembramos que, para contemplar os recortes propostos em nossa análise, suprimimos, em alguns momentos, trechos ou

cenas que se mostravam impertinentes ao estudo (uma vez que tornavam os excertos demasiadamente longos) bem como descrições técnicas e/ ou indicações de cena (fornecidas pelos elaboradores dos roteiros) que provavam ser discursivamente irrelevantes, perturbando, desta forma, a leitura das seqüências.

Enquanto programa de televisão, o seriado apresenta, além da linguagem verbal, como dissemos, uma outra não-verbal: as imagens que acompanham os diálogos e as narrações também contribuem na construção de sentidos. Entretanto, dadas as limitações e os objetivos do nosso trabalho, tais imagens foram mantidas apenas quando colaboravam na compreensão da materialidade lingüística dos trechos estudados. Por fim, é necessário dizer que em momento algum buscamos esgotar os exemplos das situações analisadas: visamos, sim, discutir principalmente os casos mais significativos e recorrentes ao longo do seriado como um todo.

O estudo do *corpus* se dá sob a perspectiva da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, que considera o sujeito essencialmente ideológico e vê o discurso, constantemente atravessado pela sua dispersão, a partir do contexto histórico-social que o constitui. Para que os objetivos desta pesquisa sejam atingidos, faz-se necessário discutir, primeiramente, o conceito de identidade que norteia este trabalho, bem como outras noções de Análise do Discurso relacionadas a esta questão.

Em linhas gerais, entendemos o conceito de identidade como não-essencialista, ou seja, não como algo fixo, imutável, integral, originário e unificado, mas como fluido, fragmentado e cambiante, em constante processo de transformação (Woodward, 2000), construído "ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos" (HALL, 1996/2000: 108). De acordo com Hall (1992), esta visão, adotada principalmente pelas teorias dos Estudos Culturais, resulta de uma série de mudanças ocorridas com o sujeito (ao longo de sua história) e com as teorias do conhecimento moderno¹.

Uma identidade nacional é constituída, nesta perspectiva, pelas instituições sociais e culturais de um povo, pelos símbolos, pelas representações, pelas

¹ Estas teorias serão abordadas posteriormente em nosso trabalho, uma vez que se encaixam em nossa discussão acerca dos princípios da Análise do Discurso, a linha de pesquisa adotada para o estudo do nosso *corpus*.

experiências e pelos valores partilhados, pela memória e pelas histórias que contam e significam uma nação. É um discurso construído por uma "comunidade imaginada" (Anderson, 1983) que, por meio de complexos processos de identificação² sobre os diversos efeitos de sentido por ela produzidos e mantidos em um imaginário coletivo, propõe um sentimento de lealdade ou uma condição de pertencimento criada, por sua vez, a partir da narrativização do próprio eu.

Na tentativa de uma primeira aproximação mais analítica do nosso *corpus* de pesquisa, pensando-se na discussão acima apresentada, podemos dizer que a história nacional (e oficial) dos Estados Unidos construiu todo um discurso cultural nacionalista compartilhado por seus habitantes e baseado nas glórias e nos sacrifícios de seu passado heróico. Para que este discurso, denominado fundador, atingisse seu objetivo - a saber, a crença de uma sociedade na "unidade da nação enquanto força simbólica" (BHABHA, 1990/1994: 01) -, ele foi (e, de fato, ainda é) muito bem narrado e argumentado nas literaturas nacionais e na mídia (apenas para citar alguns exemplos).

O discurso, tal como o compreendemos, define-se como um processo de articulação entre o domínio lingüístico e o campo social (apreendido pela história). Segundo a Análise de Discurso de linha francesa (AD), o discurso é o espaço onde a ideologia se manifesta e se materializa, produzindo sentidos para e entre seus sujeitos. Baseando-se na confluência de três grandes áreas do conhecimento científico (a Lingüística, o Marxismo e a Psicanálise), a AD fundamenta-se como o estudo da linguagem enquanto "lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo ser estudada fora da sociedade" (BRANDÃO, 1991/1997: 12).

Para Foucault (1969), o discurso é concebido como uma dispersão em, pelo menos, dois aspectos: no sentido de um conjunto de enunciados que, apesar de não ligados por princípios de unidade, possuem certas regularidades e na rejeição de uma concepção unificante do sujeito, uma vez que este se apresenta como "uma função vazia, um espaço a ser preenchido por diferentes indivíduos" (BRANDÃO, 1991/1997: 30). Em outras palavras, o sentido não pode ser considerado como

² Identificação é um conceito que, no pensamento de Hall (1996/2000: 105), difere da noção de identidade na medida em que promove a rearticulação entre o sujeito e suas práticas discursivas, enfatizando o processo de subjetivação e as implicações dessa política.

próprio a um determinado enunciado, independente do contexto e das condições sócio-históricas em que foi produzido ou do sujeito que o proferiu. Segundo Orlandi (1999/2000: 42-43), "as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam".

Neste âmbito, torna-se essencial discutir o conceito de ideologia formulado por Althusser (1985). De acordo com este estudioso da teoria marxista, a ideologia expressa "sempre, qualquer que seja sua forma (religiosa, moral, jurídica, política), *posições de classe*" (1985/1998: 82) e, desta forma, busca, por meio de aparelhos repressivos e ideológicos reguladores das práticas dos indivíduos que formam uma sociedade, a perpetuação ou a reprodução das relações de produção/ exploração. Para tanto, a ideologia interpela indivíduos como sujeitos, isto é, a fim de assegurar seu funcionamento, ela promove o assujeitamento do sujeito enquanto sujeito ideológico que, com a impressão de estar exercendo sua própria vontade, acaba sendo conduzido por ela. A ideologia caracteriza-se, enfim, por sua dissimulação no interior de seu próprio funcionamento, colaborando na constituição do sujeito e na produção dos sentidos.

Considerando as idéias althusserianas e os conceitos de Foucault acerca do discurso e da formação discursiva, Pêcheux (1975) elabora suas próprias noções de formação discursiva (FD) e formação ideológica (FI). Formada a partir de condições de produção (CP) específicas, uma FD, conforme dito anteriormente, determina tudo "o que pode e deve ser dito" pelos falantes de uma língua em uma dada formação ideológica que, por sua vez, define-se como

um elemento (...) suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem 'individuais' nem 'universais' mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas com as outras. (PÊCHEUX e FUCHS, 1975/2001: 166)

A ausência de delimitações precisas entre as fronteiras que separam uma FD de outra(s) faz com que elas apresentem, muitas vezes, conflitos dentro delas mesmas e entre si. Esta inscrição entre diversas FDs acontece exatamente pelas

formações ideológicas que as circundam e as abrangem. Em outras palavras, são as FIs que, constituídas pela interligação de diferentes FDs, possibilitam que um determinado sentido seja apreendido e não outro. Além disso, para que a reprodução das relações de produção seja efetiva, as FIs fazem uso de mecanismos de interpelação ou de assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico. Um sujeito cria sentidos a respeito de uma determinada palavra ou idéia a partir das FDs que o constituem e das posições ideológicas que ele assume no processo sócio-histórico em que esta palavra ou idéia foi produzida.

Na articulação destas teorias percebe-se, ainda em Pêcheux (1983), que o discurso, governado por FIs diversas, é entendido como uma estrutura na qual surgem os acontecimentos, ou seja, baseando-se na opacidade da linguagem, ele é construído dentro de uma conjuntura sócio-histórica, evocando memórias e sentidos já produzidos em outros lugares, por outros sujeitos e em outros momentos. Atravessado pela dispersão do sujeito, o discurso se define, devido às contradições de classe nele presentes, como heterogêneo, apesar de buscar, sempre, certa homogeneidade discursiva, transparência e imutabilidade em sentidos sobre os quais atuam diversos mecanismos ideológicos para que efeitos de naturalidade sejam obtidos.

Sem se dar conta da possibilidade de passagem de uma FD a outra, da heterogeneidade que se inscreve no seu discurso, o sujeito tem a ilusão de ser o "dono" do seu discurso, capaz de marcar exatamente o que é seu e o que é do outro³. Ele não percebe que este Outro está, invariavelmente, sempre presente em seu discurso, constituindo-o. Assim, ele "pensa controlar a própria ideologia, quando, na realidade, ele contribui significativamente para a perpetuação da luta de classes que serve aos propósitos da ideologia" (DUGAICH, 1993: 20).

Esta noção de heterogeneidade como constitutiva de todo discurso também encontra respaldo em Bakhtin, intelectual russo e precursor de uma visão dialógica da linguagem. Ao compreender a língua (considerada um fenômeno histórico e social) como (e conseqüentemente) um fenômeno ideológico e ao tomar a enunciação como unidade básica de análise, ele afirma que

³ Cf. AUTHIER-REVUZ (1982): Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva.

o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis. (BAKHTIN, 1999: 106)

A partir deste princípio, pode-se concluir que tudo o que é dito pode ter um sentido diferente dependendo do contexto social no qual isto é feito. Cada contexto constrói seu sentido (subjetivo) para cada palavra ou grupo de palavras pronunciada(s). A palavra possui, desta forma, um caráter plurivalente.

Segue-se que, assim como a língua, o sujeito também é construído histórica, social e ideologicamente:

o sujeito se constitui ouvindo e assimilando as palavras e os discursos do outro (sua mãe, seu pai, seus colegas, sua comunidade etc.), fazendo com que estas palavras e discursos sejam processados de forma que se tornem, em parte, as palavras do sujeito e, em parte, as palavras do outro. (MENEZES DE SOUZA, 1995: 22)

Este é o princípio do *dialogismo* (condição constitutiva do sentido), em que tudo o que é dito pressupõe um Outro:

toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. (BAKHTIN, op. cit., p. 98)

Desta forma, o sujeito nunca detém a origem do seu dizer e só pode ser concebido, só se percebe nas relações que o ligam ao Outro: o Outro é considerado constitutivo de seu discurso. Uma vez imbricado em seu meio social e permeado e constituído pelos discursos que o circundam, o sujeito está sempre em conflito, nunca em harmonia. É, portanto

um sujeito híbrido, uma arena de conflito e confrontação dos vários discursos que o constituem, sendo que cada um desses discursos, ao confrontar-se com os outros, visa a exercer uma hegemonia sobre eles. (MENEZES DE SOUZA, op. cit., p. 22)

O princípio do dialogismo e a heterogeneidade discursiva, produzida pela dispersão do sujeito e pelo deslocamento das FDs "conforme os embates da luta ideológica" (BRANDÃO, 1991/1997: 72), remetem-nos ao conceito de interdiscurso que, postulado por Pêcheux (1975; 1988), colabora na definição das FDs. Segundo este autor, um discurso é o resultado da relação/diálogo que mantém com outros discursos, não existindo o chamado "discurso puro". É, desta forma, no interdiscurso que os sentidos são constituídos. Nele, existe

o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. (ORLANDI, 1999/2000: 31)

Nesta perspectiva, o interdiscurso pode ser definido como um espaço que, composto por diversas FDs e, conseqüentemente, Fls, disponibiliza que inúmeras formulações já feitas (e esquecidas) sejam repetidas e que, dadas as novas CPs, novos sentidos sejam produzidos neste processo. Orlandi (1999/2000: 43) ainda afirma que, na realidade, as FDs podem ser vistas como regionalizações, como "configurações específicas dos discursos em suas relações". O interdiscurso incorpora elementos externos a uma dada FD e os insere em uma linha de continuidade interna, também chamada de ordem do discurso por Foucault (1971). Em seu primado sobre o discurso, o interdiscurso procura ouvir o "não-dito" naquilo que é dito.

Pêcheux (1975) contribui para esta discussão afirmando que o interdiscurso é afetado pelo esquecimento, melhor dizendo, por dois tipos de esquecimentos. O primeiro é o da instância ideológica, o qual cria, no sujeito, uma ilusão constitutiva, aquela de que ele é a origem do seu dizer: que o que ele diz é novo, nunca fora dito antes. De natureza inconsciente, este tipo de esquecimento configura o próprio processo de interpelação do sujeito. O esquecimento número dois é o da ordem da enunciação, o qual estabelece que não existe uma forma única para o dizer, que sempre pode ser dito de outra maneira, sempre pode ser outro. Assim, por saber que o que diz pode ser interpretado e compreendido de diversas maneiras (pela própria inclusão do Outro em seu discurso), enfim, por não se constituir como a fonte

do sentido, o sujeito conscientemente reformula seu dizer, na tentativa de expressar suas idéias mais adequadamente, da forma mais precisa possível. Estes esquecimentos são, contudo, necessários para que os sujeitos funcionem e os sentidos sejam produzidos. Recuperando-se a noção de interdiscurso há pouco discutida, podemos dizer que sujeitos e sentidos significam na medida em que retomam palavras e expressões já-ditas e, ao conferir-lhes novas interpretações, proporcionam também um eterno movimento ao processo de significação.

A análise da materialidade discursiva do nosso *corpus* de pesquisa inicia-se com um estudo sobre suas condições de produção (CP), um conceito básico em AD. Segundo Orlandi (1999/2000: 30), as CPs compreendem tanto "as circunstâncias da enunciação" quanto o contexto sócio-histórico e ideológico no qual os enunciados são formulados. Deste modo, sempre pensando no processo de construção de sentidos e na constituição da(s) identidade(s) nacional(is) americana(s), propomos, no *capítulo 1*, uma discussão histórica acerca da invenção e da evolução da televisão (notadamente a americana) bem como da trajetória percorrida pelo gênero seriado ao longo do período de existência da televisão comercial. Descrevemos, ainda neste capítulo, a estrutura do programa escolhido para análise (o seriado *The Wonder Years*), percorrendo sobre os temas e os títulos que nomeiam seus episódios, e comentamos a importância e a influência da narração enquanto técnica discursiva. No *capítulo 2*, destacamos pontos acerca da identidade americana a partir de uma leitura discursiva do documento de *Declaração de Independência dos Estados Unidos* associada a alguns fatos da história (oficial) norte-americana que influenciaram na formação de seu discurso fundador e, por conseguinte, na constituição (jurídica) dos sujeitos norte-americanos. A partir de princípios instaurados na *Declaração* e instituídos como discurso fundador da identidade nacional dos Estados Unidos, propomos, no *capítulo 3*, um estudo de trechos selecionados do seriado *The Wonder Years*, a fim de verificarmos como o funcionamento discursivo da liberdade, da independência e da igualdade aflora nas práticas cotidianas do sujeito americano, afetando-o, produzindo sentidos e construindo identidades. No *capítulo 4*, analisamos os efeitos de sentido produzidos pelo discurso da busca da felicidade (*pursuit of happiness*) que se realiza nos/pelos

discursos do *self-made man* e do consumismo que rege a sociedade americana neo-liberal. Por fim, considerando os princípios que orientam e constituem a identidade cultural norte-americana, refletimos sobre o papel e o objetivo da mídia televisiva na invenção e na veiculação de um *American way of life* idealizado já pelos pais fundadores da nação americana e, muitas vezes, idolatrado e copiado pelo mundo ocidental dos dias atuais.

CAPÍTULO 1

A Televisão e o Gênero Seriado

*"That Christmas of 1968 my brother, Wayne, and I fell in love.
With color-TV.*

It was more than love. We were witnessing a modern miracle.

And we worshipped it like aborigines...

From the black-and-white stone-age."

Narrador, Ep. 9 - "Christmas" - cena 1

Para iniciar nosso estudo sobre a representação do povo americano e da construção de sua identidade nacional na televisão (uma mídia que ameniza as diferenças para reiterar e preservar um modelo - idealizado - de estilo de vida), fornecemos, neste capítulo, um histórico sobre as condições de produção de nosso *corpus*.

Considerando que, para a AD, os sentidos são construídos ideologicamente e que o seriado norte-americano *The Wonder Years*⁴ foi criado em meio de diversos outros programas exibidos pela televisão, torna-se necessária, portanto, a realização de, primeiramente, um estudo sobre essa mídia, sua invenção, seus conteúdos e sua importância na sociedade americana. Em seguida, propomos uma discussão acerca do surgimento e da evolução do gênero seriado nesse contexto para, finalmente, descrevermos, de forma mais detalhada, nosso objeto de pesquisa, abordando a estrutura, os temas e os personagens da série *The Wonder Years*, bem como o contexto sócio-histórico no qual o programa se insere (em termos de produção) e aquele que envolve cada episódio. Por fim, analisamos os títulos da série e de diversos episódios que a compõem e ainda comentamos o papel do narrador e sua eficácia no jogo discursivo.

1.1. A Invenção da Televisão e o Surgimento do Gênero Seriado

Sabe-se que a televisão possui um espaço garantido na sociedade americana. A fim de compreender como ela conquistou este espaço e adquiriu esse caráter, é necessário retrocedermos à década de 30, especificamente ao fim deste

⁴ Na tentativa de sermos coerentes com nossa análise (que se baseia em trechos retirados da versão original) passaremos a nos referir, daqui por diante, ao seriado *Anos Incríveis* por seu título em inglês, isto é, *The Wonder Years*, que, como nosso estudo irá mostrar, suscita significações e sentidos diferentes daqueles produzidos por seu nome em português.

período, quando, a partir de diversos avanços tecnológicos produzidos pela I Guerra Mundial em alguns meios de comunicação como o telégrafo, o telefone e o rádio, o aparelho televisivo e o sistema de transmissão de imagens foram finalmente "inventados".

De acordo com Furquim (1999: 118-119), jornalista especializada no estudo de seriados, as primeiras licenças para a operação de canais comerciais nos Estados Unidos foram dadas, em meados de 1940, a duas grandes corporações, que possuíam estações de rádio muito lucrativas e necessitavam do novo veículo para absorver o mercado publicitário: a NBC (*National Broadcasting Company*), a primeira estação de televisão criada pela RCA (*Radio Corporation of America*)⁵ e concedida pela FCC (*Federal Communications Commission* - órgão do governo americano responsável pelos critérios na difusão do rádio e da televisão) e a CBS (*Columbia Broadcasting System*). A ABC (*American Broadcasting Company*), outra grande emissora de televisão nos Estados Unidos, foi criada no final dos anos 40, quando a lei antitruste de 1948, parte do *New Deal* do presidente Franklin D. Roosevelt, determinou que os estúdios de cinema deveriam se separar das salas de cinema, acabando com o monopólio dos estúdios em Hollywood.

Após diversos aperfeiçoamentos técnicos nos sistemas utilizados para a recepção e a transmissão de imagens como os sistemas VHF (*very high frequency*) e UHF (*ultra-high frequency*), entre outras descobertas proporcionadas, desta vez, pelas necessidades da II Guerra Mundial, a televisão passou a ser cada vez mais procurada como meio de entretenimento, principalmente nos subúrbios que, surgidos com a volta dos soldados para casa, ficavam longe dos centros urbanos onde se encontravam as salas de cinema. Diante disto, a televisão causava temor para os estúdios. Apesar de conhecida como veículo de cultura de massa, ela era considerada artigo de luxo nos anos 50 e em meados da década de 60. Como tal, os programas produzidos eram, em sua maioria, culturais e, devido ao público ao qual se destinavam, familiares.

⁵ A RCA foi o resultado de um consórcio entre a Marconi Wireless Telegraph Company (responsável pelas comunicações de rádio a longa distância) e a General Electric (produtora de aparelhos de rádio) e tornou-se, assim, a principal empresa a investir na televisão como veículo de comunicação (Cf. FURQUIM, 1999: 116).

As séries de televisão, segundo Furquim (1999: 125), surgiram entre programas culturais e humorísticos que, devido ao sucesso nas rádios, foram transplantados, em 1948, principalmente pela CBS, para a mídia televisiva, que dava seus primeiros passos à medida que possibilitava que nomes famosos no rádio fizessem sucesso também na televisão. Os seriados, desta forma, consideravam as limitações físicas dos estúdios, o baixo orçamento de produção e as telas pequenas dos televisores para apresentar seus textos em cenários limitados às salas de estar, cozinhas, escritórios e salas de aula, incluindo, no máximo, três ou quatro personagens em um enredo ou cena. Com poucas cenas de ação e utilizando a técnica do *close-up*, as *sitcoms* tornaram-se, em pouco tempo, produtos rentáveis para patrocinadores que forçavam as emissoras a se tornarem veículos abertamente competitivos. Assim, pilotos de séries passaram a ser produzidos a cada ano, mas, como veremos a seguir, cada um era uma variação do que já havia sido feito anteriormente. E, tornando-se cada vez mais popular, a televisão perdeu sua credibilidade junto às classes consideradas cultas, pois

todas essas mudanças fizeram a televisão se propagar como um veículo de massa, provocando o abandono por parte dos intelectuais e o surgimento de críticos que, de início, visualizavam um grande potencial de comunicação e, agora, assumiam uma postura severa contra o veículo. (FURQUIM, 1999: 132)

1.2. A Estrutura e a Evolução Temática dos Seriados

O seriado, originalmente criado nos anos 50, vem, cada vez mais, ganhando espaço na programação de televisão, notadamente a americana. Trazido para o Brasil junto com a televisão, o crescimento da popularidade do gênero aqui deve-se, principalmente, à televisão por assinatura, uma vez que, entre os canais de televisão aberta que dedicam grande parte de sua programação à teleficção, são as telenovelas (brasileiras ou mexicanas), entre outros tipos de programas de narrativa, que exercem o maior domínio.

Também chamadas de *sitcom*, abreviação do termo *situation comedy* (comédia de situações), as séries de televisão retratam, em geral, segundo um ponto de vista humorístico, como o próprio nome diz, situações banais, comuns, que podem acontecer no dia-a-dia de qualquer pessoa. Dado o exagero ou a forma caricatural como estas situações são abordadas, por mais trágicas que pareçam ser no momento em que ocorrem, elas se tornam engraçadas quando vistas por alguém de fora ou após algum tempo.

Pallotini (1998: 32), roteirista e estudiosa de ficção televisiva, assim define a estrutura e a filosofia do seriado enquanto gênero narrativo:

É uma ficção televisiva contada em episódios, que têm unidade relativa suficiente para que possam ser vistos independentemente e, às vezes, sem observação de cronologia de produção. A unidade total do conjunto é dada por um propósito do autor, por uma proposta de produção. Essa base de unidade se consubstanciará em personagens fixos, no tratamento de uma época, de um problema, de um tema (a feminilidade, a desigualdade social, o poder do dinheiro, etc.). É esse objetivo único que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, portanto, uma consequência desse objetivo básico, dessa cosmovisão, e terão como característica a relativa unidade de cada episódio e a unidade total de todo o seriado, dada por um sentido de convergência.

Seja lá qual for a sua temática (de aventura, policial, de faroeste, de ficção científica, cômica, dramática), o seriado é uma história de personagens fixos que, dramatizada, contada na TV, enfoca a vida de, geralmente, um protagonista (suas características, suas crenças e suas dificuldades), mostrando episódios de sua vida, momentos críticos de sua trajetória. Tais momentos podem, por sua vez, provocar modificações fundamentais que acarretarão mudanças em sua vida futura e na vida dos demais personagens envolvidos na trama. As histórias surgem a partir do confronto entre o personagem e seus problemas. A unidade do seriado pode ser dada pelo protagonista, pelo tema, pela época, por um local de ação, uma família, uma filosofia, um espírito, um tom ou ainda por uma visão de mundo.

Cada episódio, inserido em um conjunto ficcional maior que lhe confere sentido, trabalha um novo conjunto de histórias, uma situação dramática distinta. Esta independência permite que os autores ou produtores de um seriado variem o

foco de visão de um episódio para outro. Além disso, não existe uma obrigatoriedade de seqüência lógica e cronológica para exibição, fator indispensável na telenovela ou na minissérie. Os episódios devem, contudo, ser completos, isto é, ter começo, meio e fim, ser compreensíveis em sua extensão e duração. O telespectador de uma série deve ser capaz de assistir a um único episódio de seriado com fruição, com prazer total, e entender sua trama e suas ações: este é o segredo de sua continuidade. De acordo com Pallotini (1998: 45), "o seriado é um gênero pensado para isso". A roteirista ainda explica que

o seriado funciona [...] por acumulação: ao longo de sua feitura, os autores vão criando os casos, as histórias, os enredos que poderiam ter envolvido aquele grupo humano e que tenham a ver com a filosofia geral que conduz a série. Cada um dos personagens, criado e construído no começo de tudo, tem suas feições, suas peculiaridades, seu ser, enfim. (PALLOTINI, 1998: 46-47)

O sucesso de uma série de televisão depende, quase que totalmente, de seu primeiro episódio, pois realiza-se nele a apresentação dos personagens e das situações nas quais estão envolvidos, além do problema inicial que motivou o estado atual da vida de todos. Ele deve servir como informação e anúncio: deve situar o telespectador, que identifica, com eficiência, os personagens principais, seu modo de ser, seus relacionamentos com os demais, seus desejos e seus objetivos, e, ao mesmo tempo, mostrar-se interessante e curioso a ponto de induzi-lo a assistir aos episódios da semana seguinte e ao restante da série. O gancho utilizado pelos produtores de um seriado entre um episódio e outro é uma espécie de suspense: dada a sua unidade característica, não se pode criar conflitos que não se resolvam dentro daqueles 30 minutos. O suspense existente diz respeito à evolução da história e dos personagens ao longo do seriado como um todo. Da mesma forma, não se pode contradizer algo que tenha sido dito ou lançado no primeiro episódio. Isto seria o início do fim, seria condenar a série ao fracasso. Enfim, para que se torne um produto vendável, a série precisa ser bem escrita e cuidadosamente produzida.

Furquim (1999) acrescenta alguns dados interessantes a esta discussão. Tecnicamente, ela explica como são feitas as filmagens de um seriado, trazendo

detalhes quanto à construção, à limitação e à disposição dos cenários e quanto à importância da presença da platéia nas gravações e nos estúdios. Ela também estabelece a diferença entre a exibição de um programa na televisão americana e na televisão britânica: nos Estados Unidos, um seriado tem, normalmente, 22 minutos de duração que, somados aos intervalos comerciais, chega aos 30 minutos; já na Inglaterra, a série pode ter episódios 3 minutos mais longos, atingindo um total de 33 minutos de duração com as inserções comerciais.

Dando sequência à sua conceituação acerca das *sitcoms*, nome como se refere aos seriados, Furquim (1999: 13) reforça a idéia da criação (muitas vezes caricatural) de personagens fixos, com os quais o público, de alguma maneira, se identifique, e a presença de um protagonista, que sirva como um ponto de apoio para os demais personagens. Além disso, baseada na família, ela elabora uma classificação de enredos e personagens e afirma ser necessário que

o(s) personagem(ens) esteja(m), de alguma forma, envolvidos com uma família, a qual poderá ser composta por seus pais, irmãos e/ou avós e tios, como podem [sic] também ser compostas [sic] por seus colegas de trabalho ou melhores amigos.

Ao considerar a família uma característica comum às séries de televisão, a jornalista analisa a estrutura dos seriados e divide-os em quatro tipos básicos: domésticas⁶ (formadas por pai, mãe e filhos), jovens (que moram ou não na casa de seus pais), casais ou duplas (centralizadas em recém-casados, geralmente sem filhos, porém com amigos que completam o quadro familiar, ou em duplas, nem sempre de sexos opostos) e profissionais (envolvendo colegas de trabalho que formam uma família). Entre os principais estilos que estas séries adotam para contar suas histórias, ela destaca a comédia física (na qual os personagens envolvem-se em situações que apresentam basicamente a linguagem corporal), a comédia sentimental (referente às *sitcoms* domésticas nas quais as situações enfocam os

⁶ Apesar da possibilidade de abranger inclusive outros membros da família (como tios, primos ou avós), as séries domésticas raramente apresentam uma família completa, devido ao enredo e às restrições impostas pelo próprio gênero. Além disso, deve-se lembrar que, a fim de evitar uma "competição" com as estrelas dos programas (geralmente centrados em nomes famosos do rádio ou do cinema), o número de atores que compunham o elenco deveria ser necessariamente limitado.

relacionamentos da família entre si e com a sociedade) e a comédia social (em que os seriados voltam-se à valorização do ser humano com relação às suas obrigações e à posição perante os problemas da sociedade como um todo).

A partir desta classificação, ela comenta algumas variações possíveis como as comédias policiais, de ficção científica, de espionagem e de guerra; as histórias rurais e metropolitanas (centralizado-se nos costumes de personagens do campo em confronto com a cidade grande ou vice-versa); e as comédias étnicas (enfocando o choque de culturas com base na nacionalidade, na raça ou no credo), salientando ainda a possibilidade de o limite entre estes gêneros não ser tão estanque, podendo, em uma única produção, haver mais de um estilo ou temática.

A este respeito, porém, podemos constatar que o seriado *The Wonder Years* não se encaixa perfeitamente no modelo proposto por Furquim (1999). Produzido na década de 80, a série caracteriza-se como um novo tipo de produção (típico desse período) o qual se convencionou chamar dramédia⁷, que, por sua vez, propõe, a partir da fusão do drama e da comédia, programas com enredos menos explícitos, finais não resolvidos totalmente e maior complexidade na construção dos personagens. A inovação proporcionada ao gênero seriado por esta *sitcom* doméstica que promove uma mistura de estilos (unindo o sentimental e o social) para abordar diversos temas dramáticos não pára por aí: ao descrever, por meio da nostalgia, o dia-a-dia, os problemas e os sonhos de Kevin Arnold, um adolescente egocêntrico que mora em uma cidade comum nos Estados Unidos e vive uma espécie de ritual de passagem (da infância para a idade adulta), a série retrata uma era de ouro na história oficial americana, como discutiremos adiante.

Tratando de assuntos "reais", da vida cotidiana de famílias típicas de uma sociedade ou discutindo, de forma satírica, questões sociais e políticas ou os costumes de uma determinada cultura, a série de televisão, em seus 50 anos de existência, é o gênero que mais produziu programas que, por sua vez, atingiram os níveis mais altos de audiência, notadamente em território americano.

Vários são os fatores que colaboram para o aumento de sua popularidade e seu conseqüente desenvolvimento: um seriado é, geralmente, curto (possui uma

⁷ Tradução do termo *dramedy*.

duração máxima de aproximadamente 25 minutos); pode ser estruturado em episódios independentes, cada um com a sua unidade relativa; pode ser reprisado a qualquer momento, além de admitir a possibilidade de exibir também os episódios em uma ordem diferente daquela em que foi gravada; convida seus telespectadores a entrar e conhecer uma nova casa; é agradável para ser assistido em família; transmitido, em geral, semanalmente, possui um bom nível de audiência; é, acima de tudo, um produto comercial: vende não só os produtos (de toda e qualquer ordem) nele anunciados como também a cultura, os costumes e a ideologia do país onde ele foi produzido, neste caso, os Estados Unidos. Considerado, na mídia americana, o exemplo perfeito de entretenimento, as *sitcoms* mais atuais acabam repetindo ou adaptando seus personagens e produzindo um movimento de retorno aos anos 50, época da sua criação.

Sendo o rádio a origem dos seriados produzidos em versão televisiva, encontramos, na década de 50, *Amos 'n' Andy*, um programa de grande sucesso naquela mídia durante os anos 30 e 40, mas que, transportada para a televisão, não foi bem aceita pelo público que considerou a série ofensiva ao contar a história de uma família pobre e negra vivendo como qualquer americano branco da época. Apesar de toda a discriminação que rondava o país, a televisão mostrava-se como um canal aberto para a abordagem de problemas de diferenças sociais e, ousada, gerou ainda muita polêmica com *Amos 'n' Andy*, a primeira *sitcom* totalmente estrelada por atores negros.

Um dos primeiros seriados de sucesso na televisão foi *I Love Lucy*, produzido também na década de 50. Os episódios deste programa eram centrados nos problemas (cotidianos) de relacionamento entre Lucy e seu marido. Baseada na comédia física (um tipo geralmente restrito aos homens), esta *sitcom* aproveitava o fim da II Guerra Mundial e suas conseqüências (como a crise econômica, a escassez de mão-de-obra e a própria ausência do homem enquanto membro responsável pelo sustento de uma família) para abordar, além da guerra dos sexos, a determinação da mulher em livrar-se de sua condição de simples dona de casa (um papel secundário a ela imposto) e sua luta por uma posição na sociedade não só americana mas também mundial. Se, por um lado, *I Love Lucy* reforça a cultura

machista ao mostrar "o mundo do homem autoritário representando a estabilidade do lar, casado com uma mulher que tenta submeter-se a suas regras mas, por variadas circunstâncias, se rebela" (FURQUIM, 1999: 31), por outro, a série "transforma Lucy em uma espécie de ícone do feminismo na televisão, [constituindo-se como] um dos primeiros movimentos feministas da história das *sitcoms*" (FURQUIM, op. cit., p. 34).

Na mesma época de *I Love Lucy*, precisamente em 1954, estreou *Papai Sabe Tudo*, uma série que também tratava de relacionamentos, não só entre marido e esposa mas também entre pais e filhos. O seriado apresenta uma família (inspirada na moral e na cívica) que desfruta de plena harmonia: contrariamente a Lucy, aqui a esposa se mostra totalmente submissa ao marido e satisfeita com sua posição de dona de casa, pois sua ambição é o bem-estar e a felicidade de seu esposo e de seus filhos. E, como o próprio título sugere, o pai dá lições de vida aos filhos que, por sua vez, são exemplares e dedicados à família. Com este enredo, *Papai Sabe Tudo* trouxe para a televisão o que historiadores chamam de consagração do americano, definindo o ideal de família (unida) postulado pelo governo e a própria sociedade: "moral elevada [e controlada], respeito aos mais velhos, dever cívico cumprido, trabalhadores exemplares e dedicados, benevolentes, tementes a Deus, classe média caucasiana e americanos que respeitam outras culturas mas não se deixam envolver por elas" (FURQUIM, op. cit., p. 37). Ignorando questões sociais e políticas da época, agindo como se a vida dos EUA fosse um paraíso, exaltando a raça branca e ignorando as diferenças culturais e econômicas que compunham o país, a série simbolizava o sonho americano, mostrando "ao telespectador como eles deveriam ser e não como eles realmente eram" (FURQUIM, op. cit., p. 39). O programa podia até mesmo ser comparado a um documentário produzido pelas organizações governamentais americanas, visto que, ao apresentar esta falsa realidade, exaltava o patriotismo e ensinava principalmente aos jovens como deveriam se comportar. Outro fator que talvez explique seu imenso sucesso é que o seriado restaurou a imagem dos pais na televisão, transformando a família dos Andersons no modelo americano a ser seguido e convencendo o público a exaltar o nacionalismo.

Os anos 50 foram, então, marcados por dois tipos de séries cujos temas serviriam de inspiração para os programas deste gênero feitos nas décadas seguintes. Em outras palavras, podemos afirmar que o sucesso de *sitcoms* como *I Love Lucy* e *Papai Sabe Tudo* determinou o surgimento de outras séries com base em seus temas e conceitos, observadas algumas mudanças peculiares ao enredo e inerentes à época em que foram produzidas. No entanto, como Furquim (1999: 30-31) ainda comenta, "por uma questão social (censura de grupos de classes) e administrativa, a televisão tem demonstrado lentidão ao exibir séries que retratam com fidelidade a mudança de comportamento da sociedade americana". Na década de 50, por exemplo, a mídia televisiva se via na obrigação de manter uma censura moral e política, não absorvendo mudanças de comportamento com rapidez e apostando na segurança do tradicional durante praticamente duas décadas.

Entre os movimentos culturais deste período estão o surgimento do *rock 'n' roll*, considerado, por suas conotações sexuais, uma aberração pelos pais tradicionais mas adotado pelos jovens como uma forma de rebelião às ordens do mundo adulto. Já no final da década de 50 um novo movimento surgiu, influenciando os jovens dos anos 60 e inspirando o aparecimento dos *hippies*: os *beatniks*, cujos integrantes, em sua maioria jovens intelectuais, universitários, artistas e escritores, rejeitavam o convívio com a sociedade (preferindo viver em grupos), pregavam uma vida sem compromissos, livre do domínio da sociedade consumista americana e traziam a paz, o sexo, o misticismo e o uso de drogas como formas de protesto. Segundo Furquim (1999: 60), a indústria cultural tratou logo de absorver estes novos movimentos,

mas a televisão não podia, ainda, acompanhar essas mudanças. Sob o crivo da censura social, os programas ainda cumpriam com a obrigação de agradar, sem ofender, toda a família. Enquanto séries dramáticas e policiais já reconheciam a existência dos jovens e sua insatisfação com a sociedade, criando séries como *Rota 66*, *Dr. Kildare* e *Cidade Nua*, as *sitcoms* não retratavam este comportamento de forma aberta, apenas velada.

Surgiram, assim, ainda nos anos 50, alguns seriados que, seguindo a trilha iniciada por *Papai Sabe Tudo*, centralizavam suas histórias em adolescentes e

refletiam estes movimentos como *The Adventures of Ozzie and Harriett*, *O Pimentinha* (*Denis, o Travesso*) e *Os Amores de Dobie Gillis*. Adotando sua linguagem e seu comportamento e captando seus desejos e suas ansiedades, estas séries agradavam não só aos jovens mas também a seus pais, que viam estes programas como "educativos", pois mostravam-lhes o que é certo ou errado segundo os padrões da época, na sociedade americana.

O escapismo que marcou a década de 50 encontrou continuidade nos anos 60, uma época marcada por diversos movimentos como a revolução feminista (que lutava pelos direitos legais e jurídicos da mulher com o objetivo de acabar com a discriminação econômica entre o profissional feminino e o masculino), o movimento negro (em busca de uma sociedade mais justa e menos discriminatória) e o movimento *hippie* (que, formado por jovens entre 15 e 25 anos, protestava contra a sociedade consumista e moralista na qual os Estados Unidos haviam se transformado). Toda esta turbulência social do cotidiano americano era apresentada nos noticiários de TV e trabalhada em séries policiais e filmes, mas praticamente não aparecia nas *sitcoms*, que passaram a utilizar a ficção científica no lugar das ostensivas lições de moral e cívica da década anterior.

Seguindo a linha de Lucy, temos as séries *Jeannie é um Gênio* e *A Feiticeira*. A primeira mostra uma mulher com poderes mágicos que se rebela contra as regras de seu amo mas que, em agradecimento por ter sido libertada da garrafa onde viveu os últimos séculos, acaba por obedecê-lo para poder viver ao seu lado. Igualmente em *A Feiticeira*, a bruxa Samantha abandona, ainda que contra sua vontade, a vida de feitiçarias para viver com seu grande amor (de acordo com as regras por ele impostas) e faz de tudo para manter a tranquilidade de seu lar. Ambas *sitcoms* representam a ingênua sociedade dos anos 50 (ao forçar a permanência da mulher em casa, vivendo passivamente seu papel) em uma nova tentativa de validar a continuidade da sociedade patriarcal tradicional, mas, como podemos perceber, mostram indiretamente traços e efeitos do movimento feminista (que se iniciou com o repentino sentimento de frustração e insatisfação das mulheres na década anterior e finalmente explodiu na década de 60), como os ideais das sociedades machista e

feminista, a discussão sobre o papel da mulher e do homem no casamento e na sociedade e a formulação de um novo conceito acerca da família ideal.

Associado à liberação feminina vemos que o movimento *hippie* também foi retratado (enquanto influência negativa) em alguns episódios destes seriados. Até então, este novo comportamento dos jovens era visto somente em noticiários e em séries dramáticas e policiais. Segundo Furquim (1999: 64), com a televisão, "os jovens de classes média e alta testemunhavam a violência crescente bem como a fome no terceiro mundo enquanto consumiam objetos dos quais não necessitavam". Descontentes com o que viam e portadores de uma autoconsciência crítica aguçada, os *hippies* manifestaram seu repúdio aos valores da sociedade de consumo afastando-se dela e "formando novas comunidades, saindo de suas casas e do convívio com os pais" (FURQUIM, op. cit., p. 64). Seu principal símbolo de rejeição era a Guerra do Vietnã, "contra a qual manifestavam-se em passeatas que pregavam a paz e o amor" (FURQUIM, op. cit., p. 64). Entretanto,

ao iniciarem o movimento, os jovens abriram uma brecha para que adultos que haviam perdido seu rumo, alguns com problemas psicológicos, penetrassem no movimento levando consigo o consumo de drogas alucinógenas. A partir do momento em que as drogas começaram a fazer parte da cultura *hippie*, o movimento perdeu seu propósito e passou a ser dominado por adultos, os quais redirecionaram opiniões e atitudes de jovens despreparados para viverem suas próprias vidas. (FURQUIM, op. cit., p. 64)

Com isso, os *hippies* passaram a ser sinônimo de uso de drogas alucinógenas, cujos efeitos originaram a chamada cultura psicodélica. Entre as séries que abordaram a cultura *hippie* de forma mais direta, ainda que por meio de símbolos, estão *Os Monstros* e *A Família Addams* (que retratavam o cotidiano de famílias compostas por monstros, vampiros e outras criaturas bizarras que, devido a suas aparências e seus comportamentos fora do comum, viviam à margem da sociedade normal), *Meu Marciano Favorito*, *Mr. Ed*, *Mamãe Calhambeque* e *A Noviça Voadora*. *Os Monkees*, de 1966, foi a primeira *sitcom* que uniu, em seu enredo, a cultura *hippie* e o *rock 'n' roll*.

No final da década de 60, com os resultados da revolução feminista e o início da Guerra do Vietnã, esposas como Lucy passaram a não encontrar muito espaço na televisão. Questionamentos políticos acerca da guerra que acabara de explodir uniram homens e mulheres em um movimento anti-guerra. Martin Luther King e Robert Kennedy já haviam sido assassinados e seria impossível que os programas de televisão ignorassem o estado caótico no qual a sociedade americana se encontrava. Tornou-se necessário contrastar o ideal americano com a realidade dos anos 70 e retratar a família como ela realmente era, com seus defeitos e preconceitos. A esposa, então, havia definitivamente conquistado sua abertura política e sua ocupação profissional, enquanto o homem precisava provar sua capacidade tanto na sociedade quanto no lar. Diante de todos estes acontecimentos, as séries da década de 70

passaram a enxergar a mulher como alguém com capacidade além daquela de manter a casa limpa e satisfazer as necessidades do marido. Estes se revoltam, se abatem e brigam por seus direitos; muito embora estejam felizes com o sucesso da esposa, se irritam por sentirem-se diminuídos. Desta forma, a figura do casal transformou-se em dois indivíduos distintos que, ao invés de tentarem dominar um ao outro, buscam um denominador comum questionando suas respectivas capacidades. (FURQUIM, 1999: 48-49)

Ao estilo de *I Love Lucy* surgiram, no anos 70, *The Bob Newhart Show* (inédita no Brasil) e *Tudo em Família*, que retratava a mudança dos tempos pela vida cotidiana de dois casais, um de meia-idade (com um marido autoritário e uma esposa submissa) e outro mais jovem (baseado em uma relação igualitária). É o contraste do comportamento do passado com o presente.

Os anos 70 ainda inauguraram a era da mulher solteira: o conhecimento e a experiência conquistados por meio de uma carreira profissional proporcionaram às mulheres maiores condições de argumentação com seus próprios maridos e, determinadas, elas preferiam permanecer solteiras ou divorciar-se a ter de conciliar família e trabalho (ou ainda abandonar este último) e encontravam em colegas de trabalho os representantes de sua família. Dessa forma, as *sitcoms* passaram a enfatizar, nessa década, a perda da tradicional união familiar.

Uma das séries que melhor representou esta fase foi *Mary Tyler Moore* (transmitida de 1970 a 1977) que apresentava uma mulher de aproximadamente 30 anos, madura, bonita e inteligente, bem-sucedida em sua carreira profissional, independente financeiramente e solteira. Considerada um verdadeiro fruto da revolução feminista, Mary Richards não dedicava sua existência a encontrar um marido e apresentava-se como "uma mulher comum vivendo dentro de uma sociedade patriarcal na qual mudanças ocorriam a seu favor" (FURQUIM, 1999: 50).

Os movimentos culturais dos jovens desta época já não foram tão evidentemente representados. *Happy Days*, uma das poucas *sitcoms* sobre jovens produzidas durante este período, era ambientada nos anos 50 e reproduzia apenas em parte o comportamento da década de 70, visto que seus personagens recordavam um estilo de vida retratado pela TV vinte anos antes. Conforme Furquim (1999: 67) comenta,

Em comparação com o movimento *hippie* que vivia seu auge nos anos 70 com o uso indiscriminado de drogas, amor/sexo livre e as discotecas, o comportamento dos jovens dos anos 50 tornou-se nostálgico e um porto-seguro para as emissoras de televisão.

Nos anos 80, com o sucesso das séries de aventura (como *Mork & Mindy*), dos filmes policiais (como *Barney Miller*) e, principalmente, das *soap operas* (como *Dallas* e *Dinastia*) que tomaram o horário de exibição tradicionalmente ocupado pelas *sitcoms*, os programas seriados baseados em relacionamentos familiares (não tanto em questões político-sociais) estavam, na opinião dos críticos, em total decadência. Tal fato podia ser facilmente comprovado pelo fracasso inicial da série *Caras e Caretas* (*Family Ties*) que, produzida em 1982, contava a história de um casal liberal (que vivera como *hippie* nas décadas de 60 e 70) e seus filhos (fruto da cultura consumista americana). Entretanto, a fim de salvar o futuro deste gênero, estreou, em 1984, *O Show de Bill Cosby*. A série não trazia nenhuma novidade nem trabalhava alguma grande fórmula: apenas unia idéias, situações e personagens criados em décadas anteriores. Considerada uma versão moderna de *Papai Sabe Tudo*, a *sitcom* apresentava uma família negra, equilibrada, vivendo segundo os padrões da sociedade branca. O pai é aquele que sempre tem a resposta certa na

hora certa e a mãe é uma profissional bem-sucedida que não se contenta em cuidar de um lar.

Em 1988 surgiu a série *The Wonder Years*, que, pela mesma técnica utilizada em *Happy Days* - a nostalgia - retratava o cotidiano de um adolescente dos anos 60 e 70, conforme veremos de forma mais detalhada posteriormente. Numa tentativa de resumir estes quarenta anos de *sitcoms*, Furquim (1999: 54) afirma:

Nos anos 50 e 60, temos como principal objetivo os valores familiares e a harmonia do lar; nos anos 70, as *sitcoms* introduziram como objetivos principais as questões políticas e sociais; os anos 80 foram a década da quebra de tabus, trazendo o resultado dessa revolução nas *sitcoms* com personagens mais maduros.

Já nos anos 90 a televisão promoveu um retorno das séries às suas raízes. Em uma linguagem moderna, personagens do tipo de Lucy estão agora mais neuróticas, devido à competitividade do mercado de trabalho e à necessidade de se manter um lar estável. É o que acontece, por exemplo, em *Louco por Você*.

A solidão, conseqüência do sucesso profissional, criou na mulher uma vontade de novamente agir como Lucy, em sua ingenuidade e em sua criatividade para propor soluções mirabolantes para problemas simples. Este tema é trabalhado em séries como *Ally McBeal*, *Dharma & Greg* e *The Nanny*. Este sentimento não é privilégio das personagens femininas somente: figuras masculinas presentes em *Spin City* e em *3rd Rock from the Sun* também apresentam esta proposta de retorno a uma época menos neurótica. O estilo de casal criado em *Papai Sabe Tudo* encontra-se agora misturado com as características dos casais de *I Love Lucy* e pode ser visto em *Everybody Loves Raymond*, *King of Queens*, *Gente pra Frente* (*Home Improvement*) e *Ladies Man*, entre outros.

Os anos 90 ainda prestigiaram os adolescentes da década de 70 com *That 70's Show*. Novamente explorando a técnica da nostalgia, já utilizada em *Happy Days* e em *The Wonder Years*, o seriado "reproduz um movimento cultural comportado do passado registrando atitudes que não foram exploradas em sua devida época" (FURQUIM, 1999: 67).

A cultura jovem encontrou, na última década do século XX, muito espaço na televisão. Entre as inúmeras séries que retrataram o cotidiano de jovens adultos destaca-se *Friends*. Embora reproduzindo o comportamento e o pensamento dos jovens dos anos 60, este seriado apresenta já as novas condições que regem a sociedade desta época: a família agora é composta por um grupo de amigos que passa por frustrações e desilusões, além de problemas emocionais, psicológicos ou físicos na busca por amor, estabilidade emocional e satisfação pessoal. Vivendo experiências semelhantes e partilhando das mesmas dúvidas, esta *sitcom* apresenta uma visão ingênua da vida e aposta na eliminação dos pais que, geralmente vistos como obstáculos na conquista dos objetivos e dos sonhos, só aparecem quando uma orientação ou uma opinião mais séria faz-se necessária. Enfim, ela trabalha a dificuldade de relacionamento entre o mundo jovem e o adulto. Este tema também foi abordado em diversos outros programas deste gênero como *Barrados no Baile*, *Melrose*, entre outros.

1.3. *The Wonder Years*: a interioridade e a exterioridade do discurso

A série *The Wonder Years* retrata a trajetória percorrida por um típico garoto americano de classe média que mora no subúrbio de uma cidade americana qualquer no fim da década de 60 e início dos anos 70 em sua passagem da infância para a adolescência. Considerada uma dramédia, a série sentimental inspira-se em *Papai Sabe Tudo* e aborda, de modo geral, em tom não-humorístico e de forma realista, uma época de grandes mudanças na história dos Estados Unidos por meio de temas tidos como universais, a saber: família, amigos, escola, namoradas e paixões (entre outros problemas que surgem na adolescência).

Criado por Neal Marlens e Carol Black e produzido (cuidadosa e detalhadamente) por diferentes profissionais nos Estados Unidos entre 1988 e 1993, o seriado de 115 episódios (cada um com uma duração aproximada de 20 a 25 minutos) distribuídos em seis temporadas distintas pode ser considerado uma inovação em diversos aspectos, entre os quais se destacam a complexa estrutura e

a perspectiva adotadas no enfoque da época acima citada pela presença de um "narrador", que vive supostamente no mesmo período de produção: enquanto protagonista já adulto, o narrador se apresenta como um personagem oculto, mostrando apenas sua voz para contar sua própria história, lembrando e revisitando seu dia-a-dia, suas experiências, seus sonhos e os problemas de crescimento por ele vividos vinte anos antes, além de introduzir situações e esclarecer seus próprios pensamentos quando criança.

As histórias, alternadas com cenas de noticiários ou séries da época transmitidos pela televisão, são apresentadas de forma nostálgica e até poética, mostrando uma época de turbulência e inocência tanto para os personagens quanto para a sociedade. Além de conferir mais realismo e autenticidade ao seriado como um todo, eventos políticos e sociais em plena efervescência nos anos 60, como a Guerra do Vietnã, os lançamentos espaciais americanos, o movimento *hippie*, a música dos *Beatles*, o movimento feminista, os protestos contra a guerra, a revolução sexual e *Woodstock* servem como moldes para experiências pessoais. Mais que isso, as histórias sugerem um paralelo entre tais experiências e acontecimentos nacionais/internacionais que adquirem a mesma (às vezes até superior) importância de assuntos domésticos como problemas e traumas escolares, namoros e beijos, discussões e crises familiares, rivalidades entre amigos e irmãos, carros e empregos: grandes mudanças na história dos Estados Unidos sugerem grandes mudanças na vida pessoal dos personagens das histórias. Outras vezes, as referências históricas mencionadas são usadas apenas como uma introdução para uma discussão de um acontecimento relevante na vida do protagonista ou ainda como um enquadramento dentro do qual uma situação será abordada.

Kevin Arnold, o protagonista do seriado que estamos estudando, é um garoto tímido, às vezes injusto com as pessoas, inteligente, mas não muito estudioso, e pouco popular, que passa por provas e frustrações entre os 12 e 17 anos para amadurecer e se tornar um adulto sensato. Seu mundo, geralmente limitado à sua casa, à vizinhança e à sua escola, às vezes uma lanchonete ou um campo de futebol, basebol ou basquete, inclui sua família, alguns amigos e professores. Em geral, os episódios da série tratam de situações em que Kevin se vê desafiado por

algum amigo, parente, autoridade ou concorrente. Em outros momentos, Kevin deixa de ser o foco principal do episódio e mostra apenas sua reação pessoal a algum evento externo que o afetara de alguma forma. Ao final do episódio, porém, a ordem sempre é restabelecida, os conflitos são resolvidos (de modo a favorecer as atitudes e a postura do protagonista) e o ambiente torna-se harmonioso novamente.

Entre os personagens principais com os quais Kevin se relaciona, destacam-se: Jack, o pai, um homem distante, às vezes hostil, de pouca conversa e um pouco sovina, que trabalha muito e sempre chega cansado em casa; Norma, a mãe, uma típica dona de casa americana (loira, carinhosa e alegre, dedicada à família e preocupada com o ponto certo da gelatina) que procura manter o *status quo* mas que, com o desenvolver da série, volta a estudar, faz faculdade e consegue seu emprego como gerente em uma empresa de produtos eletrônicos; Karen, a irmã mais velha, uma adolescente rebelde que descobre o mundo *hippie*, dedica-se a movimentos sociais (como o feminismo), luta por uma sociedade mais igualitária e que, quando vai para a faculdade, estuda cultura afro-americana, filosofia hindu e política social; Wayne, o irmão também mais velho, um adolescente prepotente, chato e insensível, que vive para atormentar e ofender seu irmão mais novo, fazendo brincadeiras de mau gosto e piadas sem graça; Paul Pfeiffer, o melhor amigo, um rapaz muito estudioso (e de descendência judia) que ajuda Kevin nos momentos difíceis, mas que, às vezes, também briga com ele; e Winnie Cooper, o primeiro verdadeiro amor, uma garota doce e inocente, porém confusa por passar por problemas familiares (como a separação de seus pais) após a morte de seu irmão mais velho no Vietnã.

De qualquer forma, ao retratar as aventuras e os problemas de pessoas comuns, semelhantes à vida real que acontece fora da televisão, enfocar valores, na maioria das vezes, tradicionais, e nunca mencionar, com precisão, o nome do local ou da cidade onde a ação da narrativa acontece, o seriado visa, mais que o retrato de uma época, à universalidade, tanto nas experiências de crianças e adolescentes quanto no modo de vida de americanos em geral. Fundamentada em processos que promoviam uma rápida e fácil identificação dos telespectadores (tanto nos Estados Unidos como no resto do mundo) com o protagonista da série, que encarna e

representa, na mídia, o ideal americano, aquilo que os americanos são ou foram um dia, a série alcançou grandes índices de audiência. Ao explorar um estilo de vida positivista, salientando somente suas qualidades, *The Wonder Years* tornou-se uma referência, um modelo a ser copiado, seguido, idolatrado ou apenas lembrado com saudades.

A produção da série coincide com o período de mandato de George Bush, de 1988 a 1993. Nesse época, os Estados Unidos viviam um momento de grande tensão nacional e internacional. Em nível mundial, instaurava-se uma nova ordem, com a queda do muro de Berlim e a conseqüente unificação alemã, o fim da Guerra Fria e o colapso do império soviético e o início da Guerra do Golfo. Internamente, o país enfrentava problemas econômicos domésticos como a grande elevação das taxas de desemprego, a crise do sistema de saúde pública, a discussão sobre a legalização da prática do aborto e uma recessão econômica generalizada que aumentava a pobreza urbana. Em resumo, a sociedade americana encontrava-se desiludida com a situação instável e caótica que assolava sua nação e isso fazia com que a popularidade do presidente republicano diminuísse cada vez mais.

Inicialmente produzido como um unitário, isto é, planejado para ser um programa único, bastando-se em si mesmo, com duração de aproximadamente 30 minutos, o seriado atingiu tantos pontos de audiência com seu piloto (que originalmente levava o nome da série) que transformou seu episódio único em primeiro, adaptando algumas partes para que a história recebesse uma continuidade. Em seguida, foram gravados outros episódios, que conquistaram um espaço semanal da mídia televisiva e fizeram com que a série, conseqüentemente, ganhasse o mundo.

Exibido (em sua versão original legendada ou dublada) e freqüentemente reprisado em quase 40 países (inclusive no Sudeste Asiático e no Extremo Oriente, que possuem uma cultura peculiar e completamente distinta da norte-americana), traduzido para mais de 10 idiomas, premiado diversas vezes em diferentes categorias (elenco, atuação, texto, trilha sonora e direção), incorporado à mídia (visto já ter servido como modelo para outros programas como noticiários e documentários) e talvez ainda transmitido (em reprise) nos Estados Unidos, o

seriado, criado e lançado pela rede americana ABC, destina-se a um público bastante abrangente, que abarca adolescentes (da mesma idade do menino-protagonista) e adultos (que viveram a época retratada), todos pertencentes à classe média da sociedade. Outros fatores que também colaboram para possivelmente explicar o sucesso do programa podem ser o caráter informativo da revisão de temas históricos americanos (com exaltação e veneração de sua auto-imagem), a proposta de retorno aos valores tradicionais, o formato (presença de um narrador e mistura de drama e humor inteligente) adotado para a abordagem destes temas e da estória propriamente dita e, finalmente, o sentimento de identificação imediatamente criado pela semelhança dos eventos da estória à vida real de pessoas comuns (americanas ou não), dado o tom de universalidade que envolve o seriado.

No Brasil, especificamente em São Paulo, a série foi também muito bem recebida. Com o título traduzido para o português como *Anos Incríveis*, o programa foi exibido, entre 1993 e 1995, por três diferentes emissoras de TV aberta: primeiramente pela **TV Bandeirantes** (aos sábados, em versão dublada, às 19:00hs.); depois, pela **TV Cultura** (de segunda à sábado, em sua versão original com legendas em português, também às 19:00hs.) e, em seguida, pelo **Canal 21** em UHF (de segunda à sábado, em versão dublada, às 19:00hs. com reprise no dia seguinte às 15:00hs.). Em 1996, o **Canal Multishow** (TV por assinatura, canal pertencente à Globosat) adquiriu os direitos de exibição do programa e passou a transmitir a série em sua versão original com legendas em português (às terças e às quintas-feiras e também aos sábados às 14:30hs., com reprise no dia seguinte às 2:30hs.). Após um intervalo, este canal voltou a exibir o seriado em 2000 nos mesmos formatos anteriores (versão original com legendas em português), porém em horários diferentes (de segunda à sexta-feira, às 14:30hs. com reprise no dia seguinte, às 6:30hs.). A partir de 2001 até maio de 2002, o canal decidiu não mais apresentar as reprises dos episódios e manter os dias e os formatos já utilizados em 2000. Em 2003, o seriado voltou a ser exibido diariamente pelo **Canal Multishow** (de segunda à sexta-feira, às 18:00hs.). As razões de seu sucesso aqui e suas influências na cultura brasileira serão comentadas de acordo com a pertinência da

discussão, no entanto, sem grandes aprofundamentos, uma vez que esta pesquisa possui objetivos diferentes, conforme exposto na introdução.

1.4. O Nome do Seriado e os Títulos dos Episódios

Dada a pertinência do nome do seriado e dos títulos dos episódios para a nossa discussão a respeito da produção de sentidos para a construção da(s) identidade(s) nacional(is) do sujeito americano, faz-se necessário, portanto, tecermos alguns comentários a este respeito, uma vez que tanto o nome da série como os títulos dos episódios evocam sentidos à medida em que propõem uma relação entre regiões distintas do interdiscurso norte-americano.

Para que nosso objetivo seja alcançado, como dissemos, baseamos nossa análise em trechos retirados de sua versão original. Desta forma, preferimos nos concentrar na materialidade lingüística dos títulos em inglês.

Primeiramente, cabe-nos analisar o título do seriado, buscando compreender sua significação e a amplitude de sentidos que ele possibilita. Segundo a nova edição do *Longman Dictionary of English Language and Culture*, o substantivo "wonder", presente no título do seriado (*The Wonder Years*), pode ser definido da seguinte forma⁸:

1. a feeling of strangeness, surprise etc, usually combined with admiration, that is produced by something unusually fine or beautiful, or by something unexpected or new to one's experience. 2. something that causes this feeling, especially a wonderfully made object. 3. a wonderful person, especially one who is able to do things that need great skill, cleverness or effort.

O dicionário enciclopédico *The New International Webster's Comprehensive Dictionary* complementa esta definição:

⁸ Por uma questão de espaço, optamos por não transcrever os exemplos citados nos referidos dicionários, ainda que muito ilustrativos.

1. a feeling of mingled surprise and curiosity; astonishment. 2. that which causes wonder; a prodigy; a strange thing; a miracle.

Guardadas as ressalvas que devemos ter quanto ao(s) sentido(s) fornecidos por dicionários em geral, uma vez que estes buscam a completude ou o fechamento dos significados das palavras, sem considerar que os sentidos escapam, dadas as CPs em que são pronunciadas e/ou os sujeitos envolvidos neste processo e neste contexto, percebemos que ambas as definições acima apresentadas enfatizam o sentimento de admiração e surpresa ao mesmo tempo que admitem a presença do estranhamento e do inesperado causados pela curiosidade.

O seriado como um todo evoca, desta forma, todos estes sentidos. Após uma análise geral dos episódios que o compõem, nota-se, principalmente no primeiro e no último episódios, uma admiração (nostálgica) não só pelas experiências e pelo período vivido pelos personagens, mas também, considerando-se todo o contexto histórico norte-americano, por uma época ainda anterior aos anos 60 e 70, uma época de glórias, certezas e estabilidade, em que se sabia exatamente o que iria acontecer e as conseqüências deste(s) fato(s).

Além disso, "wonder" ainda estabelece uma relação com a imaginação e a curiosidade. De acordo com *The New International Webster's Comprehensive Dictionary*, o verbo "wonder" significa

1. to have a feeling of doubt and strong curiosity in regard to. 2. to be affected or filled with wonder; marvel. 3. to be doubtful; query mentally.

Ao pensarmos na série como um todo, percebemos que, ao mesmo tempo que personagens e telespectadores revisitam uma época de ouro da história americana, existem dúvidas a respeito da veracidade dos fatos, o que se agrava com a presença do narrador. Devemos considerar, ainda, que "wonder" pode também se referir à imaginação de quem conta a história: ocupando um lugar muito subjetivo, o narrador da série relata suas aventuras de acordo com a memória que ele, depois de 20 anos, tem dos acontecimentos. Com isso, ele acaba criando histórias (imprimindo-lhes, seu ponto de vista) para mostrar a quem assiste ao

programa uma versão organizada e idealizada, onde, por mais problemas que existam, tudo acaba bem.

No que tange aos títulos dos episódios, selecionamos e classificamos alguns que mais chamaram nossa atenção, devido às relações que estabelecem com diferentes regiões do interdiscurso⁹. Desta forma, propomos a seguinte divisão:

Região do interdiscurso	Título do episódio
Literatura	n.º 7 - "Heart of Darkness" n.º 22 - "Whose Woods Are These?" n.º 84 - "Of Mastodons and Men" n.º 105 - "Alice In Autoland" n.º 112 - "The Little Women"
Música	n.º 13 - "Coda" n.º 24 - "Summer Song" n.º 82 - "Kodachrome" n.º 90 - "Stormy Weather" n.º 103 - "...Let Nothing You Dismay"
Cinema	n.º 14 - "Hiroshima, Mon Frere" n.º 15 - "Loosiers" n.º 27 - "Mom Wars" n.º 42 - "The Unnatural" n.º 44 - "Cocoa And Sympathy" n.º 63 - "When Worlds Collide"
Sabedoria popular	n.º 11 - "Just Between You And Me... And Kirk And Paul And Carla And Becky" n.º 12 - "Pottery Will Get You Nowhere" n.º 26 - "Wayne On Wheels"
História	n.º 37 - "St. Valentine's Day Massacre" n.º 48 - "Ninth Grade Man" n.º 115 - "Independence Day"

Alguns desses títulos são facilmente recuperáveis, como aqueles que foram emprestados de obras literárias. **Heart of Darkness** é um romance que, escrito por Joseph Conrad e publicado em 1901, retrata o Congo, considerado o lado negro do continente asiático por sua exploração de marfim. Neste episódio, Kevin mostra, ao ter pesadelos e ao desprezar Winnie, que também tem seu lado negro. Este romance também é mencionado durante uma aula no episódio n.º 82 ("Kodachrome"). O episódio n.º 84 ("Of Mastodons and Men") refere-se ao romance

⁹ Cf. Guia completo dos episódios da série no anexo 1.

Of Mice and Men, escrito por John Steinbeck em 1937, que será comentado em nossa análise no capítulo 4, durante a discussão sobre a busca da felicidade.

Os episódios n.º 105 ("Alice In Autoland") e n.º 112 ("The Little Women") fazem referência, respectivamente, à obra de Lewis Carroll intitulada **Alice in Wonderland** e ao romance de Louisa May Alcott, **The Little Women**, publicado em 1869. No primeiro episódio (n.º 105), Alice, amiga de Kevin, é filha do dono de uma loja de automóveis e tenta ajudar o protagonista a trocar seu carro que apresenta muitos problemas; no segundo (n.º 112), Kevin se vê pressionado pelas mulheres que o cercam: sua mãe, que conseguiu um novo emprego em uma empresa de computação; e sua namorada, que obtivera uma alta pontuação no SAT (Scholastic Aptitude Test - um exame feito pelos alunos americanos durante seu último ano no ensino médio). Assim como no romance de Louisa May Alcott, o episódio aborda o sucesso e a independência femininas na sociedade americana patriarcal.

Já o episódio n.º 22 ("Whose Woods Are These?"), cujo título foi inspirado em um poema de Robert Frost ("Stopping By Woods on a Snowy Evening"), aborda a devastação de uma área (*Harper's Woods*) para a construção de um shopping center. Kevin, Winnie e Paul tentam, a todo custo, impedir que isso aconteça, mas, no final, são vencidos pelo progresso da época.

Quanto à música, destacamos o episódio n.º 13 ("Coda"), que define um termo musical que consiste em tocar uma música durante todos os versos, repetindo-se os primeiros, mas suprimindo os intermediários, de modo a chegar diretamente no final da composição (chamada "coda"). Neste episódio, Kevin tenta aprender a tocar piano e apresentar-se em um recital. Depois de todas as aulas e os ensaios, ele simplesmente não comparece no evento. Os títulos dos episódios n.º 24 ("Summer Song"), n.º 82 ("Kodachrome") e n.º 90 ("Stormy Weather") são também títulos de outras músicas (a primeira escrita por Chad e Jeremy em 1964; a segunda, por Paul Simon no início da década de 90; e a última, por Ted Koehler em 1933, para Leo Reisman). De qualquer forma, nenhuma destas músicas é tocada nos episódios que nomeiam.

Na área cinematográfica, alguns episódios estabelecem relação com filmes produzidos entre as décadas de 50 e 80. "Hiroshima, Mon Frere" (episódio n.º 14)

refere-se ao filme dirigido por Alain Resnais em 1958 "Hiroshima, Mon Amour", que retrata um caso de amor entre uma atriz francesa (de passado conturbado) e um arquiteto japonês na cidade de Hiroshima, depois da Segunda Guerra Mundial. No episódio da série, Kevin agride seu irmão (Wayne) verbalmente, deixando-o arrasado. Mesmo depois da reconciliação, o narrador esclarece que o relacionamento entre os dois ficara abalado para sempre, uma vez que ele (Kevin) havia aprendido a lutar com uma arma muito poderosa: a palavra.

Outros episódios que fazem alusão a filmes são: "Loosiers" (episódio n.º 15), título inspirado no filme "Hoosiers" (1986), estrelado por Gene Hackman como um treinador fracassado que precisa vencer um campeonato de basquete para recuperar sua moral; "Mom Wars" (episódio n.º 27), baseado no filme de ficção científica "Star Wars" (Guerra nas Estrelas), dirigido por George Lucas em 1977; "The Unnatural" (episódio n.º 42), que faz referência ao filme "The Natural" (1984), estrelado por Robert Redford, o qual representa o papel de um jogador de basebal que, apesar da idade, torna-se um grande jogador. No episódio n.º 15 ("Loosiers"), Kevin é nomeado, durante uma aula de educação física, capitão de um dos times de basquete e decide, como tal, selecionar os piores jogadores de sua turma. Diferentemente do filme ao qual o episódio se refere, o resultado do jogo é desastroso mas Kevin consegue atingir seu objetivo: divertir-se e promover um espírito de coletividade que une o seu grupo. O episódio "Mom Wars" trata do relacionamento entre o protagonista e sua mãe, que tenta, por meio de desculpas como "fazer compras", protegê-lo de esportes perigosos. Irritado com a atitude de Norma, Kevin se rebela e, indiretamente, declara guerra contra sua mãe. "The Unnatural" (episódio n.º 42), retrata a tentativa de Kevin em entrar para o time de basebol da escola e tornar-se, como Redford no filme acima citado, um grande jogador.

Além destes, ainda destacam-se: "Cocoa And Sympathy" (episódio n.º 44), relacionado ao filme "Tea and Sympathy" (1956) que, dirigido por Vincente Minelli, aborda a história de uma mulher adulta e casada decidida a ajudar um garoto de 17 anos que enfrenta problemas de baixa auto-estima por possuir um gosto refinado, incomum entre rapazes de sua idade e "When Worlds Collide" (episódio n.º 63), que

se refere a um filme de ficção científica de mesmo nome, produzido em 1951. No episódio "Cocoa And Sympathy" (n.º 44), Norma, mãe de Kevin, decide ajudar Paul, que está com sua auto-estima em baixa na escola, convidando-o a acompanhá-la em um concerto, visto que nem seu marido nem seus filhos querem fazê-lo. Paul aceita o convite e, depois do passeio, vai para a casa feliz e convencido de que um dia ele encontrará a "garota dos seus sonhos".

No campo da sabedoria popular, encontramos os episódios n.º 11 ("Just Between You And Me... And Kirk And Paul And Carla And Becky"), n.º 12 ("Pottery Will Get You Nowhere") e n.º 26 ("Wayne On Wheels") que se baseiam, respectivamente, nos provérbios *Just between you and me and the lamp post*, para indicar que uma determinada informação deve ser mantida em segredo, *Flattery will get you nowhere*, para exprimir a idéia de que elogios não alteram os fatos e *Hell on (wheels)*, para definir uma pessoa que não possui habilidades para determinada atividade. O primeiro episódio (n.º 11) trata da paixão de Kevin por Winnie: a fim de descobrir se a garota gosta dele, Kevin acaba tendo seus sentimentos revelados para todos os seus colegas (Paul, Kirk, Carla e Becky). O segundo (n.º 12) mostra Norma em um curso de cerâmica. Este episódio enfoca o desejo de Jack (pai de Kevin) em ver sua esposa sempre em casa, cuidando de seus afazeres domésticos, ao invés de apoiá-la em outras atividades. Já o último episódio ("Wayne on Wheels" - n.º 26) retrata as experiências de Kevin quando seu irmão (Wayne) obtém sua carteira de habilitação e provoca um acidente durante uma de suas brincadeiras para não levá-lo a um shopping center.

Alguns episódios referem-se ainda a eventos históricos, como o episódio n.º 37 ("St. Valentine's Day Massacre"), alusivo a uma ocasião em que muitos mafiosos foram exterminados durante a década de 20. Na série, o massacre ocorre quando Kevin é rejeitado por Winnie e por uma outra garota (Becky) no Dia dos Namorados. Um outro episódio que evoca toda uma materialidade histórica, um passado carregado de FDs que constituem o povo americano, é o último, intitulado "Independence Day". Nele, conforme discutiremos adiante, Kevin volta para casa no dia 4 de julho e sua vida (bem como aquela dos que o rodeiam) toma novos rumos.

Há também alguns episódios cujos títulos filiam-se a outras áreas distintas da artística ou da histórica. É o caso, por exemplo, dos episódios "Christmas" (n.º 9), "Faith" (n.º 41), "A Very Cutlip Christmas" (n.º 55), "Christmas Party" (n.º 78) e "...Let Nothing You Dismay" (n.º 103). Numa primeira abordagem, esses episódios estariam ligados ao discurso religioso. Entretanto, ao analisarmos a época em que foram exibidos, percebemos que foram criados especialmente para o mês de dezembro, quando o natal é comemorado nos países de tradição cristã. É interessante notar, neste ponto, que nenhum desses episódios trata efetivamente da fé: apesar dos títulos estabelecerem essa relação, tais episódios discutem questões de ordem econômica e, como veremos adiante, denunciam o consumismo que envolve esta data religiosa. O episódio "Faith" é o único desta lista que não retrata o natal especificamente, mas, assim como os demais, relaciona-se com o discurso capitalista, uma vez que aborda o tema da declaração da renda e do pagamento dos impostos anuais na sociedade americana, conforme a época em que foi transmitido naquele país.

Alguns títulos que claramente se ligam ao discurso econômico são "The Cost of Living" (n.º 50) e "Sex and Economics" (n.º 97), para citar apenas alguns. Outros episódios abordam esse tema, mas não o especificam em seu título. É o caso de "The Family Car" (n.º 30) e "The House That Jack Built" (n.º 67). Existem também títulos que se referem ao saber político, como "The Powers That Be" (n.º 35), "The Candidate" (n.º 56) e "Politics as Usual" (n.º 98).

Como se pode perceber, os títulos analisados trazem novos sentidos aos episódios que nomeiam, sugerindo temas e questionamentos, já que interpelam seus telespectadores, convocando-os a ativar sentidos já-ditos e formulados, porém esquecidos. Esclarecemos, no entanto, que não procuramos esgotar nosso levantamento a este respeito: nossa seleção elegeu os títulos mais representativos no que tange à interdiscursividade utilizada pela série *The Wonder Years* no intuito de expressar e ressaltar valores e experiências que a sociedade norte-americana busca compartilhar com os sujeitos que nela se inscrevem.

1.5. A Narração na Mídia Televisiva e a Construção do Jogo Discursivo

Produzido para ser exibido pela televisão, isto é, visando a um meio de comunicação que privilegia as imagens, o seriado *The Wonder Years* faz uso de uma técnica incomum nessa mídia, mas de grande importância na tradição oral e, portanto, na construção do jogo discursivo (questão que será discutida nos próximos capítulos): a criação de um narrador que medeia a história, fazendo pausas freqüentes para tecer comentários sobre os acontecimentos, realizar reflexões críticas, apreciar as ações e as reações dos outros personagens (e de si mesmo quando criança) ou apenas interferir no andamento da narrativa por ele contada. Sendo o narrador um "personagem" importante na construção da estrutura do seriado, faz-se necessário aqui um breve estudo sobre sua atuação nos episódios.

Sabe-se que o narrador da série é o próprio Kevin Arnold, apenas 20 anos mais velho, isto é, já adulto. Esta distância temporal entre o acontecimento (ou fato) e a narração propriamente dita faz com que sua observação não seja totalmente interna à narrativa. A distância permite que o narrador comente, analise e critique os acontecimentos, mas seu ângulo de visão não deixa de ser limitado, pois ele não tem acesso aos pensamentos, sentimentos e impressões dos outros personagens, aqueles que convivem com o Kevin adolescente. O narrador pode, neste ponto, apenas inferir, lançar hipóteses e/ou servir-se de informações, de coisas que viu ou ouviu durante o período de amadurecimento (ou seja, nos anos todos que o distanciam do fato em si) para relatar suas experiências. Este período que separa presente e passado confere a ele um certo "conhecimento superior", o que permite que ele reflita sobre suas atitudes passadas e seja, muitas vezes, irônico com a própria vida.

De acordo com a tipologia sugerida por Friedman (1967), o narrador do seriado pode, desta forma, ser classificado predominantemente como "'Eu' como testemunha", pois narra, em 1.^a pessoa, sua história pessoal. Assim, pode-se, já neste momento, chegar a algumas conclusões quanto a sua importância e às implicações de sua presença no seriado.

A fim de conferir maior autenticidade a seu relato, o narrador convida o telespectador a visitar seu passado por meio das imagens que ele tem sobre o fato que está narrando. Em outras palavras, para os momentos de diálogo e ação, o narrador se retira e deixa que os personagens falem diretamente com o telespectador, indicando que as histórias relatadas foram realmente proferidas por eles (os personagens) e criando uma proximidade maior entre o público e o fato por ele vivido quando jovem. Tal procedimento produz um efeito de sentido especial: o narrador mostra-se sério, objetivo e, acima de tudo, confiável, transformando o telespectador em seu cúmplice.

Contudo, mesmo quando ele escolhe a cena em detrimento da simples narrativa ou do sumário¹⁰, devemos lembrar que tudo é visto e mostrado a partir da sua perspectiva, de seu ângulo de visão. Os telespectadores são apresentados ao enredo e à história pela observação de um narrador que é, ao mesmo tempo, testemunha e protagonista. Ocupando essas posições, o narrador, por um lado, pretende ser mais verossímil e buscar a verdade, uma vez que conta experiências por ele vivenciadas. Por outro, é necessário ressaltar, ele só narra o que tem relevância para a sua própria vida: seleciona os fatos a serem mostrados/contados, organiza idéias, escolhe palavras e lança mão de suas próprias percepções para realizar tal tarefa. Desta maneira, pode-se dizer que sua história é construída/reconstruída e, até mesmo, desconstruída a partir deste recorte feito por ele.

Considerando-se o espaço por ele narrado (aquele que envolve as situações pelas quais ele passa em sua infância e adolescência), podemos afirmar que ele vai além de contar sua história pessoal: ele narra o próprio país. Assim como faz consigo mesmo, ele também seleciona momentos da história americana que devem ser rememorados e enfatizados e mostra aos telespectadores (do mundo todo) a sua versão dos fatos nacionais e internacionais, construindo a sua história sobre a nação (BHABHA, 1990; HALL, 1998; BENJAMIM, 1985/1994). Em outras palavras, é o narrador quem autoriza (e legitima) o que se convencionou chamar de "história oficial" dos Estados Unidos, reforçando alguns acontecimentos e abafando outros que devem, por diversos motivos, ser esquecidos. Transformando experiências

¹⁰ Cf. FRIEDMAN, 1967.

pessoais em públicas, uma vez que ele recorre ao acervo de sua "própria" vida, ele atua como um sábio e, sem poder ser questionado, dá seus conselhos e contribui para a criação de uma "comunidade imaginada" (ANDERSON, 1983/1989), ou seja, a invenção de uma visão dos EUA como um local idealizado e idolatrado por todos: é o sonho realizado.

O narrador do seriado *The Wonder Years* aproveita-se, ainda, de seu papel, pois realiza sua tarefa com grande maestria: ele relata suas próprias experiências e, passando-a de pessoa a pessoa, aproxima-se de seu ouvinte, que se sente atraído por um sentimento de intimidade. Segundo Benjamin (1994: 200), o narrador ainda lança mão, em seu trabalho, da dimensão utilitária que a verdadeira narrativa oferece-lhe: ocupando um lugar que lhe confere destaque por sua grande sabedoria, ele informa, pratica ensinamentos morais ou dá sugestões e conselhos a quem o ouve. Além disso, o fato de nunca aparecer personificado, no corpo de algum ator, faz com que sua narrativa se torne ainda mais atraente, já que ele recupera a arte da tradição oral e da própria comunicação entre as pessoas, por vezes perdidas em boa parte da sociedade ocidental.

Os episódios, em geral, iniciam-se com algumas palavras proferidas pelo narrador que, consciente de seu dever, faz o que gosta: "começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que [foi] informado dos fatos que [vai] contar" (BENJAMIN, 1994: 205) e, finalmente, assegurar, a partir de sua memória, a reprodução do que foi narrado, estabelecendo, assim, uma tradição (que deverá ser passada de geração em geração, até que perca suas origens e adquira um caráter mítico).

Diante do que foi exposto, pode-se dizer, portanto, que o narrador é um dos responsáveis pelo funcionamento discursivo dos episódios e pela construção de sentido(s) do seriado, pois ele não só amarra as histórias que conta como também deixa, nelas, marcas suas. Baseando-se em um discurso fundador que organiza a sociedade em que vive, ele reescreve a narrativa histórica norte-americana lembrando/reforçando momentos por ora esquecidos e fortalecendo a idéia do Sonho Americano na tentativa de construir uma identidade cultural norte-americana que pode ser representada como unificada e homogênea. Desse modo, veremos,

nos capítulos seguintes, como o jogo narrativo se relaciona com o discursivo e como ele corrobora para a constituição dessa americanidade.

CAPÍTULO 2

O Discurso Fundador Americano: a construção da identidade da nação

*"1971. It was a crazy time.
People were on the move...
looking for answers... breaking new ground.
Seemed like everyone was searching for a new identity."
Narrador, Ep. 71 - "Day One" - cena 2*

O mito norte-americano que promove a idéia da excepcionalidade dos Estados Unidos e coloca-os como um centro irradiador de modernidade e cultura, portanto, como um modelo a ser seguido por toda a humanidade não é recente. Ele foi sendo construído e reforçado ao longo da história dessa nação. Não é possível determinar seu início com precisão, mas, segundo uma versão épica e grandiosa da formação da sociedade norte-americana, pode-se dizer que as origens desse mito remontam à época de Independência (1776), considerada, por sua vez, o resultado de um processo que mostra o descontentamento das Treze Colônias perante sua metrópole, a Inglaterra.

Dessa forma, a fim de verificar o funcionamento do interdiscurso norte-americano no seriado *The Wonder Years*, propomos, neste capítulo, refletir sobre o discurso fundador da identidade e da nacionalidade dos Estados Unidos e compreender como a história deste país estrutura esse discurso (que se apresenta como homogêneo e homogeneizante, mas que se fundamenta, de fato, na contradição), apoiando ou invocando fatos passados para justificar ou reafirmar o presente, interpelar seus sujeitos e instaurar sentidos.

Para tanto, optamos por uma análise cultural da nação norte-americana que contempla três das principais esferas que constituem o alicerce desta sociedade moderna, a saber: a política, a religião e a economia. Propomos, primeiramente, um retorno ao período de colonização americana a partir de uma leitura discursiva do documento de *Declaração de Independência dos Estados Unidos*¹¹, considerado um marco na narrativa americana enquanto nação, por enfatizar as origens, fornecer um panorama histórico-social da época e, principalmente, por tentar registrar a identidade nacional deste país, pois o documento é visto como a oficialização da luta americana por sua emancipação política. Em seguida, realizamos um estudo de

¹¹ A íntegra deste texto encontra-se na última parte deste trabalho (Anexo 2).

outros eventos (anteriores à independência) que, por terem motivado a imigração e a colonização do território americano, marcaram a narrativa histórica dos Estados Unidos e que são, até os dias atuais, rememorados e idolatrados, na tentativa de recuperar um passado glorioso que faz com que todo sujeito norte-americano tenha orgulho de sua nacionalidade. Por fim, abordamos o modelo econômico estruturador da nação americana desde a sua formação, influenciando no seu modo de vida e sustentando a idéia do Sonho Americano.

2.1. O Pensamento Político

Escrita entre 11 e 28 de junho de 1776 por membros de um comitê composto por representantes das Colônias do Norte, do Centro e do Sul, a *Declaração de Independência*, que teve como um de seus principais redatores Thomas Jefferson¹², da Virgínia, mas que também sofreu algumas alterações feitas por John Adams e Benjamin Franklin, representantes da Nova Inglaterra e das Colônias do Centro, respectivamente, apresenta um texto bastante abrangente, baseado em princípios gerais e fortemente influenciado, em sua primeira parte, pela *Declaração de Direitos da Virgínia*, redigida pelo conterrâneo de Thomas Jefferson, George Mason, e adotada em 12 de junho de 1776, antes, portanto, da aprovação definitiva do documento pelos colonos e do reconhecimento da independência norte-americana pela Inglaterra.

É necessário também apontar a participação de Richard Henry Lee (também da Virgínia) nesse processo: ele apresentou, na tarde de 07 de junho de 1776 no Congresso Continental na Pensilvânia, após a Carolina do Norte e a Virgínia aprovarem o voto a favor da independência, uma resolução (conhecida por seu próprio nome - *Lee Resolution* - literal e integralmente transcrita na conclusão da

¹² Thomas Jefferson, ao lado de outros homens e intelectuais de sua época, entre os quais se destacam George Mason, John Adams, Benjamin Franklin e George Washington, foram nomeados, ao longo da tradição política e histórica norte-americana, "Pais Fundadores" ou "Pais da Pátria", como veremos adiante.

Declaração de Independência), e deu, então, início ao processo de escrita do referido documento.

O pensamento Iluminista, filosofia em voga na época da independência norte-americana, baseada na "crítica ao poder dos reis e à exploração das colônias por meio de monopólios" (KARNAL, 2001: 79), também contribuiu para a declaração e a escrita do documento de Independência que encontrou no filósofo e teórico político inglês John Locke (1632-1704) algumas de suas idéias fundamentais como o liberalismo político, a tolerância religiosa e, principalmente, a criação de um Estado de base contratual.

Locke partia da noção de "estado de natureza", ou seja, do estado em que os homens se encontram *naturalmente* (visto que são criaturas da mesma espécie e nascem, por obra divina, iguais, sob as mesmas condições e com as mesmas vantagens), um estado de liberdade perfeita, para explicar e atribuir-lhes características naturais "próprias enquanto espécie e universais a todos" (ANDERY, 1988/2000: 232), como a igualdade, a liberdade e a racionalidade. Dessas características derivam o que o filósofo chama de "direitos naturais do homem" (direito à vida, à felicidade e à liberdade, para citar apenas alguns), todos irrevogáveis e assegurados pelo Estado.

A idéia da lei natural, aquela emanada de Deus e adaptada pela razão humana, sobrepõe-se, portanto, às leis criadas pelos homens e ainda fundamenta o direito à propriedade de terra, um dos direitos ao qual Locke mais se dedica em sua obra *Segundo Tratado sobre o Governo* (1690/1963), considerado como expressão clássica das idéias político-liberais. Para o filósofo,

Deus, que deu o mundo aos homens em comum, também lhes deu a razão para que o utilizassem para maior proveito da vida e da própria conveniência. Concedeu-se a terra e tudo quanto ela contém ao homem para sustento e conforto da existência. E embora todos os frutos que ela produz naturalmente e todos os animais que alimenta pertençam à Humanidade em comum, conforme produzidos pela mão espontânea da natureza; contudo, destinando-se ao uso dos homens, deve haver necessariamente meio de apropriá-los de certa maneira antes de serem utilizados ou de se tornarem de qualquer modo benéficos a qualquer indivíduo em particular. (LOCKE, 1690/1963: cap. V, 26)

No que se refere à propriedade, Locke defendia que os homens, visando à própria sobrevivência, isto é, à conservação da vida, tinham, todos, não só o direito mas a necessidade de se apoderarem dos produtos advindos da terra. Além disso, diretamente associado ao direito à apropriação estava o direito ao trabalho:

É pelo trabalho, segundo Locke, que o homem tira algo do estado natural e transforma em propriedade sua, desde que 'haja suficiente e de igual qualidade para todos', e desde que essa apropriação limite-se tanto 'à quantidade que possa ser utilizada com proveito para a vida', sem perda ou desperdício, quanto 'à quantidade que o trabalho desse homem possa proporcionar'. (LAGAZZI, 1988: 15)

O trabalho é, desta forma, valorizado. Ele é considerado como o meio pelo qual o homem faz valer o seu direito à posse da terra (que, por sua vez, é o produto da capacidade individual em apropriar-se do necessário para satisfazer as próprias necessidades e também as coletivas). Ao assegurar o direito à propriedade privada, o trabalho garante o cumprimento do direito à felicidade que, segundo o filósofo, está associado à posse de bens.

A partir desta estrutura social individualista que enfatizava a bondade e a racionalidade naturais do homem, orientando uma postura filosófica (conhecida como doutrina liberal) e definindo um novo modo de vida, Locke postula sua teoria sobre o governo, com finalidade e poder limitados. Os homens, a fim de assegurarem a manutenção de seus direitos (considerados inalienáveis, visto que são constitutivos da natureza humana providencialmente criada) unem-se em comunidades (ou Estados) e têm, dessa forma, o direito de elegerem, segundo o consentimento voluntário da maioria de seus membros, seu(s) representante(s)/ governante(s). Em outras palavras, os homens de uma comunidade renunciam, em parte, ao seu direito à liberdade e aceitam sua subordinação à autoridade de outro, desde que este mantenha a segurança daqueles que lhe delegaram tal poder. Esse contrato social baseado na confiança e firmado entre cidadãos e governante prevê ainda a destituição do poder (por meio até de revoluções) quando o representante eleito falha em sua tarefa ou não cumpre seus objetivos. A soberania desse governo

é, entretanto, limitada pela criação e separação dos poderes legislativo, executivo e judiciário.

É necessário apontar, no entanto, que a teoria política de Locke mostra-se, ainda no seu cerne, contraditória: ao mesmo tempo que promove a igualdade entre os homens, ela também instaura a desigualdade como algo inevitável ou, para usar seus termos, natural, uma vez que aceita a apropriação individual e, portanto, a criação de propriedades desiguais. Um outro exemplo de contradição também pode ser percebido na questão da sujeição humana há pouco comentada: ao mesmo tempo que o filósofo condena qualquer tipo de subordinação entre os homens, ele aceita que uma pessoa domine um grupo em prol da segurança deste último. Locke cria, portanto, uma ideologia liberal que funda a consciência individual e a cultura coletiva.

A *Declaração de Independência*, como foi dito anteriormente, apresenta, ainda que de forma condensada, muitas das idéias propostas por Locke, como podemos observar no trecho que se segue:

Excerto 1:

We hold these truths to be self-evident: That all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain unalienable 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; that whenever any form of government becomes destructive of these ends, it is the right of the people to alter or to abolish it, and to institute new government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their safety and happiness. Prudence, indeed, will dictate that governments long established should not be changed for light and transient causes; and accordingly all experience hath shown, that mankind are more disposed to suffer, while evils are sufferable, than to right themselves by abolishing the forms to which they are accustomed. But when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same object, evinces a design to reduce them under absolute despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such government, and to provide new guards for their future security.

De acordo com a filosofia iluminista e racional da época em que foi escrita, a *Declaração* apresenta, como no excerto citado, alguns pontos da teoria lockeana estruturados sobre um pensamento lógico. Para que a independência total das colônias em relação à metrópole seja atingida, são construídas, dedutivamente, proposições a partir de uma premissa maior ("todos os homens são criados iguais"), até chegarmos à conclusão assegurada no preâmbulo (que será analisado a seguir): o direito à revolução contra um governo tirano. Dessa forma, temos:

- Premissa maior (proposição 1): "todos os homens são criados iguais".
- Proposição 2: "(todos os homens são) dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis".
- Proposição 3: "entre os (direitos inalienáveis) figuram a vida, a liberdade e a busca da felicidade".
- Proposição 4: "para assegurar esses direitos (à vida, à liberdade e à felicidade), entre os homens se instituem governos".
- Conclusão (proposição 5): "Sempre que uma forma de governo se dispõe a destruir essas finalidades (proteção dos direitos inalienáveis), cabe ao povo o direito de alterá-lo ou aboli-lo".

Considerando essa formação ideológica, podemos dizer que a estruturação e a articulação das proposições estudadas atendem, sobretudo, a um objetivo retórico: elas corroboram para que o conteúdo do documento seja considerado, acima de tudo, verdade. E não basta que as verdades sejam criadas, elas devem ser universais, "evidentes por si mesmas" e, portanto, incontestáveis e irrevogáveis. Esse efeito de verdade (FOUCAULT, 1979/ 2000) confere validação ao documento. Aliado a outros discursos, o caráter jurídico no qual a *Declaração* como um todo se inscreve possibilita, como veremos adiante, que outros sentidos sejam constituídos no que tange à identidade do povo em questão.

O preâmbulo, parágrafo que antecede a introdução analisada no excerto 1, mostra-se igualmente interessante para nossa análise, visto que apresenta a base do pensamento lockeano (a importância do estado de natureza do ser humano para o estabelecimento do direito natural) e o surgimento do sujeito jurídico despontado no trecho acima estudado.

Excerto 2:

When, in the course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the laws of nature and of nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation.

Partindo dos princípios do direito à guerra e da lei natural do filósofo inglês, os responsáveis pela redação do documento colocam as colônias diante de um tribunal do mundo, a fim de explicar e justificar não só à humanidade, mas, principalmente, aos próprios colonos as causas que os impeliam à separação da metrópole. É interessante notar, entretanto, a maneira como essa justificativa é colocada e os sentidos que ela constrói discursivamente.

No excerto 2, temos uma introdução breve porém incisiva do problema que afligia as Treze Colônias: em sua situação de subordinação à metrópole inglesa, elas estavam se sentindo politicamente lesadas e almejavam, mediante evidências que apresentariam no decorrer do documento, sua independência por meio de uma revolução, que se mostrava, "no curso dos acontecimentos humanos", necessária e, portanto, inevitável. Além desse sentido, o sintagma em análise ("no curso dos acontecimentos humanos") visa ainda a outros objetivos: ao mesmo tempo que prepara e informa o leitor (a humanidade e os próprios colonos), eleva a disputa política entre as Colônias e a Inglaterra a um grande evento histórico mundial. Após conferida tamanha importância, o trecho prossegue apresentando os participantes da guerra. Apesar de não citar nomes, expressões como "um povo" e "outro", deixam claro de quem se está tratando: dos americanos e dos ingleses, respectivamente. Tomado em conjunto com os sentidos discutidos anteriormente, "um povo" denuncia já a união existente entre os colonos (ao mesmo tempo, vítimas da dominação inglesa e heróis pela bravura de seu ato). O preâmbulo atinge, assim, seu objetivo, interpelar os colonos como sujeitos do discurso e, por um mecanismo de identificação com a FD instaurada no documento, chamá-los para a luta contra a Inglaterra.

A união que convoca os americanos advém do princípio de direito à liberdade, apresentado no início da Declaração (excerto 1). Entretanto, nota-se que ser livre não é sinônimo de ser independente. Pode-se dizer que o conceito de "Independência" refere-se à Inglaterra enquanto a liberdade pode ser relacionada especificamente à esfera política (a qual funda, com este documento, o sistema Presidencialista que, por sua vez, rege os Estados Unidos até os dias de hoje, estabelecendo a federação dos Estados que, apesar de suas divisões político-administrativas, gozam de uma certa autonomia para cuidar de interesses regionais).

Entendida a diferença entre "Liberdade" e "Independência", devemos salientar, já neste ponto, algumas oposições presentes nestes dois trechos, a saber:

Independência	X	Dependência
Separação	X	União

"Independência" e "Separação", embora sugiram diferentes oposições, possuem o mesmo referente: a Inglaterra e seu sistema administrativo. Já os conceitos de "União" e "Dependência" referem-se, respectivamente, às colônias (que se apóiam na crença da liberdade e da autonomia políticas) e a Deus (que justifica e estimula a liberdade religiosa).

A partir destes fatos, podemos concluir que a *Declaração de Independência* propõe a União das colônias (ou estados) na luta pela Independência (ou Separação) da metrópole sob a Dependência (bênção) exclusivamente divina. A união proposta no documento é limitada: refere-se apenas às colônias entre si, excluindo a Inglaterra e as demais nações da época. A Independência política e econômica, que parece ser de tudo e de todos, não atinge Deus e admite-o, assim, como o "único ser" capaz de existir acima dos Estados Unidos.

O documento (bem como o ato em si), considerado por seus objetivos e por sua fundamentação, revolucionário e heróico, como jamais se tinha visto, passaria a servir de modelo para muitas outras sociedades ocidentais formadas posteriormente.

As idéias de Locke são também aqui importantes, como já se disse, pois marcam a formação de um novo tipo de sujeito, diferente daquele religioso que

existia durante a Idade Média e era, portanto, dominado pela Igreja. O enfraquecimento desta e da economia de subsistência do sistema feudal aliado ao surgimento de uma economia urbana, baseada já na lucratividade, e à sedentarização do comércio provocaram um avanço do aparelho jurídico e propiciaram a criação do "sujeito-de-direito", "um sujeito responsável por suas ações, ao qual a história tensa de sua constituição foi atribuindo direitos e deveres". (LAGAZZI, 1988:19)

Esse sujeito jurídico, como Locke afirma, é um sujeito "livre", isto é, não segue mais o autoritarismo da Igreja. Contudo, essa liberdade não lhe é irrestrita: se a ele foram conferidos direitos, ele possui deveres a cumprir. Além disso, apesar de ser visto pelo Estado como um ser único, responsável por seus atos, o sujeito responde ao Estado em troca da proteção de seus direitos. O sujeito-de-direito é, portanto, ambíguo, instaurado pela contradição: ele é livre individualmente mas não coletivamente, onde se apresenta como um sujeito assujeitado (política, econômica e ideologicamente).

O resultado da transformação/transição do sujeito religioso para o jurídico pode ser observado no excerto 2, em "*assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the laws of nature and of nature's God entitle them*": o sujeito do qual a Declaração trata não sofre mais as interferências divinas; ele depende mais das forças da natureza que de Deus propriamente. É a natureza que lhe confere direitos e não mais a providência divina. É verdade que Deus está presente na natureza, mas esta é composta por outras partes também, além Dele. A Declaração, ao propor a independência total das colônias em relação à metrópole, como se disse, também sugere - a partir de sua fundamentação na força do poder divino, que abençoa e protege aqueles que Nele acreditam - resquícios de um sujeito religioso construído na Idade Média, quando se deu a separação da Igreja e do Estado.

O uso de argumentos religiosos para a conquista da independência mostrou, contudo, que o rompimento com a Inglaterra como pátria no final do século XVIII foi semelhante à ruptura estabelecida pela monarquia inglesa com a igreja católica, o

que favoreceu o surgimento da modernidade e do nacionalismo ingleses. De acordo com Dugaich (2001: 45),

o argumento teológico que funda a nação americana reafirma o princípio do discurso americano, qual seja: a prevalência da *soberania da vontade individual sobre a tradição*. Afinal, foram os interesses individuais dos colonos que levaram à independência que, por sua vez, pode ser entendida como um ato de rebeldia semelhante ao de Henrique VIII quando ele rompeu com a Igreja de Roma. Se mantida a tradição, a metrópole continuaria a deter o poder, como enunciativa do discurso dominante, enquanto que à colônia caberia o lugar de dominado e, portanto, assujeitada ao discurso da metrópole.

O discurso jurídico, entretanto, prevalece no documento: ele permeia toda a *Declaração de Independência*, assim como a imagem do tribunal nela instaurada. Ao citar as leis da natureza e as leis de Deus no parágrafo que abre a *Declaração*, colocando-as também no mesmo nível, percebe-se que o que se segue - uma longa lista contendo as razões/provas que os levaram a lutar pela independência, entre outras peculiaridades, e as leis mencionadas na conclusão do documento - não pode ser alterado pelo homem, devendo, portanto, ser considerado e aceito como "verdade universal", "incontestável", conforme discutido anteriormente. É o discurso jurídico que sustenta as "verdades evidentes por si mesmas", formula direitos e se mostra presente no levantamento das provas e na elaboração das leis, como pode ser visto no excerto 3:

Excerto 3:

The history of the present King of Great Britain is a history of repeated injuries and usurpations, all having in direct object the establishment of an absolute tyranny over these states. **To prove this, let facts be submitted to a candid world.**

Enquanto documento legal, isto é, construído segundo as normas de um discurso predominantemente jurídico, a *Declaração* seleciona termos como o verbo "provar" e o substantivo "fato" para expor o "caso" que deve ser estudado. É interessante atentar para os significados atribuídos à palavra "fato", bem como para os efeitos de sentido que ela produz. Sua origem latina complementa a idéia do

empréstimo do discurso jurídico: formada a partir do verbo *facere* (fazer em latim) ela também pode ser interpretada como "feito". Considerando a lista que segue o trecho analisado, esse sentido torna-se perfeitamente aceitável e, mais que isso, apresenta-se como uma continuação da linha de pensamento iniciada no preâmbulo, aquela da necessidade de uma revolução, renunciando, como justificativa, os danos e as usurpações sofridas pelos colonos devido à tirania e ao absolutismo do governo inglês.

É válido dizer aqui que, ao trazer o seu oponente, o outro (o Rei da Inglaterra - Jorge III) para o seu discurso, precisamente na lista que visa a levantar todas as injúrias e as usurpações cometidas pelo referido monarca no período¹³ que antecede a elaboração desse documento, apontando tudo (ou pelo menos a maioria das coisas) que considera errado enquanto atitude Real perante as suas colônias, os autores da *Declaração* promovem uma tomada de consciência do sujeito a respeito de si próprio e, assim, definem não só a(s) identidade(s) americana(s), como discutido por Bakhtin (1999)¹⁴, mas também, por oposição, as leis que devem reger o país: as atitudes do Rei são, assim, o que não pode acontecer em uma nação como aquela que estava sendo criada.

Na lista das "usurpações" cometidas pelo governo britânico sem o consentimento das legislaturas norte-americanas estão a imposição de leis mercantilistas, a existência de forças armadas em períodos de paz, o estabelecimento de tratados que defendiam apenas os interesses da metrópole, o impedimento do comércio americano com outras partes do mundo, o julgamento de colonos na Inglaterra, o saque de navios, a devastação das costas, a queima de cidades e o assassinato de pessoas. A simples negação de cada um desses fatos nos conduz às regras aprovadas pelos colonos e pelos representantes dos Estados Unidos: não impor leis mercantilistas, não manter forças armadas em períodos de paz, estabelecer tratados que defendam também os interesses da colônia, permitir seu comércio com outras partes do mundo, julgar os colonos em suas próprias

¹³ Este período inicia-se aproximadamente em 1764, com a criação de várias leis que impunham taxas e impostos abusivos, entre outras medidas, às colônias norte-americanas, visando a reerguer o Império Britânico, arruinado pela Guerra dos Sete Anos (1756-1763).

¹⁴ Cf. princípio bakhtiniano do dialogismo apresentado na introdução deste trabalho (p. 16).

colônias, não saquear navios, não devastar as costas, não queimar as cidades e não matar pessoas.

Nesse aspecto, a conclusão da *Declaração* (excerto 4) merece destaque, não só por retomar tais leis (em um tom mais incisivo e direto), mas também por novamente materializar, em meio ao discurso do pensamento racional, FDs que serão discutidas adiante, como o discurso dos puritanos considerados o povo eleito em busca da terra prometida e a imagem do *American Dream*:

Excerto 4:

We, therefore, the representatives of the united States of America, in General Congress, assembled, appealing to the **Supreme Judge** of the world for the rectitude of our intentions, do, in the name, and by authority of the good people of these colonies, solemnly **publish and declare**, that these United Colonies are, and **of right** ought to be **FREE AND INDEPENDENT STATES**; that they are **absolved from all allegiance to the British Crown, and that all political connection between them and the state of Great Britain, is and ought to be totally dissolved**; and that as free and independent states, they have full power to levy war, conclude peace, contract alliances, establish commerce, and to **do all other acts and things which independent states may of right do**. And for the support of this declaration, with a firm reliance on the protection of Divine Providence, we mutually pledge to each other our lives, our fortunes and our sacred honor.

Assim como o excerto 3, observam-se, nesse trecho que "resume" o que foi dito anteriormente, termos diretamente emprestados do discurso jurídico. Em seu caráter conclusivo, ele retoma a imagem do tribunal aberto à humanidade e, ao repetir (e atingir) seu objetivo principal - a independência -, promove uma confluência de discursos, colocando Deus como o "Juiz Supremo do mundo" e pedindo que Ele "dê seu testemunho" diante das evidências e das acusações apresentadas. A relação estabelecida entre os discursos jurídico e religioso, aliada a outros discursos pré-construídos (como é o caso da *Lee Resolution*), reforça o pressuposto de que não existe um discurso puro, mas, sim, uma relação constitutiva dele com o seu interdiscurso: um discurso constitui-se de outros discursos,

pronunciados em outro lugar ou em outro momento. Por isso, a articulação das FDs que ele produz mostra-se, por vezes, contraditória.

Novamente percebemos a oposição entre os americanos e os ingleses em sintagmas dessa vez nominalizados como "bom povo destas colônias" e "coroa britânica" ou "Estado da Grã-Bretanha". Surgem, também, nesse excerto, os direitos da teoria de Locke, que fundamentam a moral americana e promovem um final grandioso ao documento. Percebe-se, dessa forma, que a presença do outro - o(s) oponente(s) aos colonos e à independência americana - produz sentidos e colabora, portanto, na formação da(s) identidade(s) cultural(is) nacional(is) norte-americana(s).

A interpelação dos colonos é principalmente percebida no pronome "we", que inicia esse parágrafo. Entretanto, se atentarmos ao fato de que, como bem nos lembra Karnal (2001: 92), "o processo de independência fora liderado por comerciantes, latifundiários e intelectuais urbanos", o "nós", que, por um lado, busca unir os americanos, exclui, na verdade, boa parte deles. Neste aspecto, o pronome "nós" atua de forma semelhante ao sintagma "bom povo destas colônias": ambos excluem os ingleses (antecessores claramente tornados inimigos) e apresentam-se contraditórios, visto que interpelam os colonos (desde que estes sejam homens brancos, anglo-saxões e protestantes, ou simplesmente WASP, como se convencionou chamar tal grupo no século XIX), mas excluem os índios (que já se encontravam no território antes da chegada das primeiras ondas imigratórias e que são mencionados e qualificados na *Declaração* como "*merciless*" e "*savages*" - selvagens e cruéis), os negros (que, como escravos, ajudaram no desenvolvimento sobretudo econômico das colônias) e outros homens que não sejam anglo-saxões ou que, ainda que brancos e anglo-saxões, não sigam a religião protestante. Apesar de contraditório, é esse sentimento de unidade que prevalece e governa a vida da sociedade americana, desde a chegada dos peregrinos até os dias atuais.

2.2. A Motivação Religiosa

A Revolução de Independência foi a confirmação da ruptura proposta pela Inglaterra quando, no século XVII, decidiu livrar-se da população excedente nas suas cidades. Essa ruptura total serve, nas palavras de Dugaich (2001: 44), para "preservar não apenas a terra conquistada mas, sobretudo, o espaço de sentidos que a América possibilitava [aos colonos]". O desembarque dos puritanos em Massachussetts e a formação da região conhecida como New England podem ser vistos como um exemplo do novo efeito de sentido produzido pelo discurso fundador americano. A denominação "New England" representa, ao mesmo tempo, a concretização da ruptura e a manutenção dos laços de origem. Entretanto, ao assumir a posição de "senhores da terra conquistada" (DUGAICH, op. cit., p. 40), a população estabelecida nessa área foi eleita símbolo da formação dos Estados Unidos, servindo, portanto, como modelo de sociedade a ser seguida por toda a nação.

As mudanças causadas pela independência tornaram necessária a construção de uma memória local, "desvinculada da memória britânica, embora constituída por ela" (DUGAICH, 2001: 42). Essa nova memória foi, aos poucos, construindo um sentimento de nacionalismo e uma identidade cultural norte-americana própria, visto que os colonos independentes "não eram mais súditos do rei, nem ingleses no Novo Mundo" (JUNQUEIRA, 2001: 28). Apesar da origem diversificada (entre imigrantes provenientes de diversos países e representantes de seitas religiosas distintas), a consciência nacional que surgia baseava-se em um sentimento de pertencimento que, por sua vez, fundamentava-se na evocação de um passado comum e "de elementos também comuns ao grupo social" (JUNQUEIRA, op. cit., p. 28), adotando-se símbolos e lembrando-se (às vezes, exaustivamente) de alguns homens reverenciados como heróis nacionais (verdadeiros ídolos públicos) pelo cumprimento da missão da fundação da nação ou por sua luta pela independência. Dessa forma, alguns homens (brancos, anglo-saxões e protestantes) são freqüentemente recuperados enquanto responsáveis pelo sucesso (especialmente econômico) alcançado por esse país predestinado: os

peregrinos e seus "herdeiros diretos", os pais fundadores, aparecem ao lado de federalistas (como Alexander Hamilton, John Jay e James Madison), antifederalistas (como Richard Henry Lee, Patrick Henry Lee e George Mason) e líderes políticos que participaram na construção do Estado Nacional e que eventualmente tornaram-se presidentes (como Thomas Jefferson, John Adams, Benjamin Franklin e George Washington), reforçando a excepcionalidade americana e explicando seu êxito até os dias atuais.

É necessário afirmar, no entanto, que a visão enaltecida da transformação das colônias em uma grande potência mundial seleciona e super-valoriza alguns temas e despreza outros evitando abordar conflitos e contradições presentes naquela sociedade. É uma versão da história americana que mostra um país homogêneo, mas que, como sabemos, é constituído pela heterogeneidade desde suas origens, com a chegada dos primeiros navios ingleses e das primeiras companhias com missões colonizadoras. Neste ponto, é importante abordar alguns fatos (ocorridos na Inglaterra) que impulsionaram as primeiras ondas imigratórias para a América e, assim, influenciaram a constituição do discurso norte-americano.

O final do século XV trouxe importantes mudanças políticas e sociais para a Inglaterra, que, envolvida em uma longa guerra contra os franceses, conseguiu, apesar de sua derrota na *Guerra dos Cem Anos* (1337-1453), formar um sentimento comum entre seus habitantes, unindo-os, pela primeira vez, em torno do que significava ser inglês e dando início ao chamado nacionalismo inglês. A *Guerra das Duas Rosas* (1455-1485), por sua vez, também colaborou neste processo, indo um pouco mais além: por ser uma guerra civil entre duas famílias inglesas, ela provocou o enfraquecimento da nobreza, suscitando o desejo de um poder centralizado, uma situação completamente diferente daquela apresentada no início da Idade Média.

Enfraquecidos e cansados de guerras, os ingleses facilmente sucumbiram à ascensão da família Tudor ao trono britânico em uma dinastia absolutista (a primeira deste caráter em toda sua história) que se estendeu de 1485 a 1603, fortalecendo o poder real e, com isso, promovendo a *Reforma Religiosa* (séc. XVI), que, iniciada por Lutero e Calvino, visava ao rompimento da obediência à Igreja Católica. De acordo com o rei Henrique VIII, responsável pela fundação do Anglicanismo e chefe

da nova Igreja Inglesa, o papa não tinha mais poder absoluto sobre os monarcas. Agora, o Estado-nação, originário do fortalecimento do poder nacional (por sua vez, decorrente da crise do poder feudal), e a Igreja estavam submetidos ao monarca: era ele que controlava o seu "império" e não mais o papa. Segundo Karnal (2001: 23), o rompimento com Roma representou

muito mais do que uma ruptura política. Os ingleses e o rei, ao fundarem uma nova Igreja, criaram também uma nova visão de mundo: (...) [a da] supremacia [da] vontade individual sobre a tradição.

Nas palavras de Dugaich (2001: 24), que também se refere a Karnal, "esse rompimento provou que *o uso da liberdade prevalecera à tradição*, legitimando o *ato de rebeldia* de Henrique VIII".

Com estas transformações nas esferas política, religiosa e social, ou seja, com uma ação política não mais orientada pela teologia e pela moral mas profundamente marcada por uma vida religiosa confusa e, conseqüentemente, desunida, a Inglaterra adentrou na era da Modernidade. Tomadas em conjunto, estas especificidades serviram para construir o novo discurso acerca do surgimento do nacionalismo inglês acima discutido e das novas condições que se impunham ao Estado-Nação recém-criado.

No século XVII, o considerável crescimento da população e, principalmente, do número de pobres nas cidades inglesas causado, por sua vez, pelo êxodo rural, os conflitos e as perseguições religiosas associadas a outros fatores que atingiam a Europa toda como a inflação, a fome e a peste transformaram a Inglaterra em um verdadeiro caos e fizeram com que a Coroa Britânica enxergasse a América como a solução para seus problemas, uma vez que, como se podia perceber pelos saques a navios espanhóis, ouro e prata jorravam do novo continente.

Estimulados pela idéia da riqueza, da abundância e da fertilidade da terra, um enorme contingente de pessoas (entre comerciantes, aventureiros, cidadãos comuns e representantes de diversas seitas religiosas como puritanos, batistas, *quackers* entre outros) seguiram rumo à América no século XVII, em busca de melhores condições de vida, liberdade e tolerância religiosa. Vistos como "excedentes dentro

da própria pátria" (DUGAICH, 2001: 27) e acompanhados de um novo imaginário inglês, formado a partir das mudanças políticas e sociais ocorridas na Inglaterra ao longo dos séculos XV e XVI, e de uma herança cultural diversa da espanhola ou da portuguesa, os colonos ingleses que chegaram ao Novo Mundo tiveram que "construir muita coisa nova, inclusive a memória", além de criar "novos referenciais culturais" (KARNAL, 2001: 27).

Apesar de não serem os pioneiros no território americano (visto que outras expedições colonizadoras inglesas já haviam sido patrocinadas anteriormente pela Coroa Britânica) e de se depararem com centenas de tribos indígenas, os colonos ingleses atribuíram um novo sentido à América, a partir de então considerada *terra conquistada*. De acordo com Dugaich (2001: 27),

os sentidos instaurados por esse discurso permitiram que se instalasse a nova ordem discursiva que possibilitou ao discurso fundador americano significar o sujeito americano como agente da sua própria história e, conseqüentemente, herói da terra definida como **conquistada** pelo discurso colonizador inglês.

Nessa perspectiva, podemos compreender a posse de terras como um dos pontos que constitui o discurso fundador norte-americano: definitivamente inaugurada com a chegada dos colonos, o conceito da posse de terras desenvolve-se e faz-se presente sob diversas formas e em momentos distintos e importantes da história americana, passando a configurar a propriedade privada que fundamenta a organização política dos EUA. Encontrada na expansão do território e na anexação de terras, a propriedade privada adquire, no decorrer dos anos, um significado mais amplo: ela abrange os escravos que, segundo a discussão proposta por Junqueira (2001:74) sobre o movimento abolicionista do final do século XVIII, eram vistos como um bem sobre o qual, conforme a legislação previa, seu senhor (quem o havia comprado) possuía o "direito legítimo" de exploração.

Sabe-se que os colonos que se dirigiram para a América do Norte foram atraídos pelas riquezas e farturas que se acreditava existir na região. Dessa forma, foram criadas, no início do século XVII, companhias colonizadoras particulares, concedidas pela Coroa Britânica da dinastia Stuart. Organizadas por comerciantes,

estas companhias recebiam ajuda financeira de ricos investidores que "pagavam as despesas de viagem dos colonos em troca de trabalho na expectativa de obter rápido lucro com ouro" (DUGAICH, 2001: 28).

Entretanto, a busca pelo enriquecimento fácil na costa leste da América do Norte (até então a única a que se tinha acesso) logo revelou-se frustrada devido a fatores geográficos. Além disso, o relevo, a hidrografia e, principalmente, o clima (semelhante ao europeu, o que significou uma gama de produtos também semelhantes ao da metrópole, que não poderia ter sua economia complementada pela colônia) foram, aos poucos, favorecendo a realização de uma colonização de povoamento, preocupada com o desenvolvimento local e não com atividades predatórias, próprias de uma colonização de exploração, como aquela ocorrida na América Espanhola e na Portuguesa. Os *settlers* - nome pelo qual se tornaram conhecidos os primeiros grupos de colonos ingleses que visavam o enriquecimento próprio pelo trabalho e, em especial, pela fixação à terra - eram homens que, apesar da ambição e da crueldade que os levaram a dizimar populações nativas que já se encontravam no território antes de sua chegada, destacavam-se por sua coragem, dedicação e perseverança, pois seguiram para o Novo Mundo (uma viagem sem volta) sem saber o que encontrariam: não imaginavam as dificuldades pelas quais passariam (como a fome e as doenças indígenas desconhecidas aos europeus, além do perigo dos freqüentes naufrágios, entre outros problemas que teriam de enfrentar, como os constantes ataques indígenas).

Diante desse panorama, podemos dizer que a América representava não só um espaço de possibilidades, mas também um local de sobrevivência, um paraíso e um refúgio. Entre os imigrantes que rumaram para a América em busca de uma vida nova, repleta de oportunidades, destacam-se os peregrinos (*pilgrims*), um grupo de pessoas que não seguiam as regras postuladas pela Igreja Anglicana (como a defesa de uma vida luxuosa, cheia de regalias) e que, por isso, eram perseguidos no território europeu. Pode-se dizer que aquela época já preconizava o que hoje se convencionou chamar *American Dream*, expressão que se concretizou após a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos se apresentaram para o resto

do mundo como uma nação forte, vitoriosa e poderosa em todos os campos. Era o sonho (realizado) de uma sociedade perfeita.

Fugindo das perseguições religiosas que ocorriam nos séculos XVI e XVII, dois grupos protestantes cristãos (seguidores do calvinismo) chegaram ao território que hoje corresponde ao Estado de Massachusetts entre 1620 e 1630: os peregrinos (grupo de colonos dissidentes do Anglicanismo que buscava um local para a prática de sua crença religiosa) e, em maior número, os puritanos (grupo de colonos que, baseados em princípios morais muito rígidos, questionavam os dogmas da Igreja Anglicana, defendiam uma concepção religiosa calcada no individualismo - que enfatizava a ligação entre Deus e o homem sem a mediação da igreja - e acreditavam na existência de uma igreja simples e "pura").

Portadores do Pacto do Mayflower (*Mayflower Compact*) - um documento que, assinado por eles, estabelecia um relacionamento baseado na igualdade, união, justiça e liberdade -, os puritanos, assim como os peregrinos, tinham como missão procurar um local onde pudessem exercer sua fé religiosa e, com sorte, construir uma nova pátria. Comparavam suas "aventuras" àquela vivida pelos hebreus quando atravessaram o Mar Vermelho em busca da Terra Prometida, a "Nova Israel": acreditavam terem sido escolhidos por Deus para formar uma sociedade de "eleitos" e, ao cumprir tal missão, seriam salvos. Com estes objetivos, os peregrinos passaram, mais tarde, a ser chamados de "pais peregrinos" (*Pilgrim Fathers*) ou "pais fundadores" (*Founding Fathers*), pois eram considerados os pais da nação americana. O Dia de Ação de Graças, comemorado até hoje pelos americanos na quarta quinta-feira do mês de novembro, é uma festa em que os americanos se reúnem para lembrar os obstáculos transpostos pelos "pais peregrinos" (tidos, desde então, como "modelo de fundação")¹⁵ e, é claro, para "dar graças a Deus por capacitá-los a superar as dificuldades e pelas bênçãos que recebem" (DUGAICH, 2001: 34).

Os puritanos ainda se destacavam por sua honestidade e ambição (virtudes essenciais para o grupo), por uma postura conservadora e tradicional e por considerar o trabalho como uma forma de agradar a Deus, que, em troca,

¹⁵ KARNAL, 2001: 38.

proporcionava-lhes uma vida próspera, principalmente em aspectos financeiros. Pregando a busca pelo sucesso material, o puritanismo se difundiu no território norte-americano, impulsionou o florescimento do sistema capitalista e, conseqüentemente, influenciou o modo de vida da sociedade que se formava, a ponto de tornar-se uma referência na narrativa histórica que se faz sobre a constituição do povo, da nação e da memória americana.

A imagem dos Estados Unidos como uma nação perfeita, constituída por vencedores que, apesar das dificuldades, conseguem concretizar o seu sonho completa a idéia do *American Dream*, inicia um complexo "processo de heroicização do sujeito americano" (DUGAICH, 2001: 29) e, finalmente, instaura um discurso nacionalista americano baseado na memória religiosa. Uma vez entendidos como "escolhidos por Deus", os norte-americanos (peregrinos e puritanos sobreviventes à viagem) encontram na América o seu Paraíso (definido como um local farto em alimentos e acolhedor, que recebe os primeiros seres humanos criados por Deus) e tornam-se um povo excepcional, com valores superiores e "um destino a cumprir, uma missão": defender a sociedade que construíram graças às bênçãos da Providência Divina. Esta presença divina também justifica a definição da sociedade americana como universal e, portanto, um modelo a ser seguido pelo mundo todo (inclusive pelos países socialistas, pelo Oriente Médio etc., enfim, pelos povos que têm culturas totalmente diferentes da americana). Dessa justificativa surge a segunda missão norte-americana, talvez não tão importante quanto a primeira porém um pouco mais abrangente: proteger o mundo, uma idéia muito explorada no cinema e na televisão e sempre resgatada para discursos políticos, como aqueles proferidos pelo atual presidente George W. Bush (sobre sua luta contra o terrorismo) nos dias que se seguiram ao 11 de setembro de 2001 ou nos dias que antecederam o início da Guerra contra o Iraque neste ano.

De acordo com a teoria postulada pela AD de escola francesa¹⁶, podemos afirmar que a confluência dos discursos, isto é, das formações discursivas (FDs),

¹⁶ Pêcheux (1975/2001: 166) define *formação discursiva*, uma das noções básicas da AD, primeiramente concebida por Foucault (1969), como aquilo que determina tudo "o que pode e deve ser dito" em uma dada formação ideológica. Uma FD não apresenta limites bem definidos e liga-se a outras que podem ser, por sua vez, contraditórias entre si. Orlandi (1999/2000: 43) avança nesta discussão apontando que as FDs "podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso",

que compõem a conjuntura sócio-histórica norte-americana até aqui apresentada, constrói o interdiscurso (também chamado de memória discursiva) que domina e determina todo o discurso nacionalista dos Estados Unidos, permitindo que alguns sentidos sejam produzidos em detrimento de outros. O patriotismo americano, por exemplo, nasce durante as guerras de emancipação das Treze Colônias, a partir das condições que fizeram com que os primeiros peregrinos rumassem para a América. Em outras palavras, este sentimento surge, segundo Dugaich (2001: 31), devido à sufocação e à perseguição que estas pessoas sofreram por não aceitarem as regras impostas pela Igreja Anglicana. Conseqüentemente, ao alcançarem o Paraíso, os peregrinos acabam por estabelecer laços muito fortes com sua nova pátria, um local que se revela como a Terra das Oportunidades, dada a riqueza encontrada e a liberdade (de profecia religiosa) nela instituída.

Um outro grupo que emigrou para o território americano no século XVII foi aquele constituído por comerciantes judeus que, perseguidos por toda a Europa, encontraram nas Colônias Inglesas um espaço possível ao exercício de sua prática religiosa. Desta forma, esses imigrantes instalaram-se em algumas Colônias do Norte (como Rhode Island) e do Centro (com destaque para Nova York) e, assim como os peregrinos e os puritanos, criaram suas comunidades e influenciaram a construção da narrativa histórica e da identidade cultural norte-americana.

A diversidade e a liberdade de crença religiosa que marcaram o período da colonização do território americano encontra respaldo na Carta de Direitos (*Bill of Rights*) e estende-se até os dias atuais. Além disso, podemos dizer que o discurso religioso (em especial o puritanismo) constitui de forma decisiva a memória discursiva norte-americana, sendo constantemente invocado para fundamentar todo e qualquer tipo de ato¹⁷ (inclusive os mais atrozes como a ocupação das terras indígenas - iniciada logo após o desembarque dos primeiros peregrinos), para

entendido, por sua vez, como "o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos" (ORLANDI, op. cit., p. 33).

¹⁷ É necessário apontar, no entanto, que a atitude tomada em relação aos índios estendeu-se, ao longo da história norte-americana, a outros povos e outras raças. A América foi acolhedora somente com os primeiros europeus que para lá seguiram. As colônias inglesas, depois de instaladas, promoviam o repúdio à integração dos índios (e sua dizimação), a segregação de negros e africanos (sempre vistos como escravos) e a exclusão de mexicanos, latinos e alguns grupos de imigrantes, todos considerados, no mínimo, "inferiores" ao povo americano.

justificar práticas políticas (como o processo de independência das Treze Colônias) ou, ainda, para orientar a sociedade e o modo de vida (consumista) americano, como veremos na terceira parte deste capítulo.

2.3. O Modelo Econômico

Os colonos que chegaram ao Mundo Novo não encontraram, como já se disse, as riquezas e farturas existentes nas Américas Ibérica e Espanhola. A realidade era outra: as riquezas tinham de ser construídas. Apesar de desiludidos, compartilhavam de uma concepção inglesa de trabalho, baseada nos mandamentos da igreja protestante, diferente daquela defendida pelo mundo católico: o trabalho não era pecado ou castigo; na concepção protestante, o ócio é pecado mas o trabalho é uma bênção. Enriquecer torna-se, então, um dever, um sinal de predestinação: "o dinheiro adquirido pelo trabalho honesto [seja ele braçal ou intelectual] é o sinal de que seu possuidor é um eleito de Deus" (KARNAL, 2001: 49).

Foi com esta concepção de trabalho que a costa atlântica da América do Norte acabou, aos poucos, sendo colonizada. As Treze Colônias Inglesas foram formadas entre 1607 e 1733 e, de acordo com a atividade produtiva e a organização social, dividiam-se em três grupos: as Colônias do Sul (Virgínia, Maryland, Carolina do Norte, Carolina do Sul e Geórgia) que, com seus grandes latifúndios produtores de arroz, tabaco, anil e algodão a partir da mão-de-obra escrava dos negros, apresentavam uma sociedade extremamente marcada pela desigualdade de direitos; as Colônias do Norte - também conhecidas como Nova Inglaterra - (Massachusetts, Nova Hampshire, Connecticut e Rhode Island) que, povoadas inicialmente pelos peregrinos, preocupavam-se com uma educação religiosa rígida; e as Colônias do Centro (Nova York, Delaware, Nova Jersey e Pensilvânia) que eram caracterizadas principalmente por grandes contingentes populacionais e pelo convívio de grupos distintos, dada a presença de holandeses e suecos em Nova

York e em Delaware (respectivamente) e o povoamento dos *quackers* (um "grupo protestante que defendia a tolerância religiosa"¹⁸) e outras seitas na Pensilvânia.

Cada um dos três grupos que compunham as Treze Colônias tinham seus próprios princípios e regras. Entretanto, podemos identificar duas áreas bastante distintas: de um lado estavam a Nova Inglaterra e as Colônias do Centro, que possuíam uma economia semelhante, baseada na pequena agricultura, no comércio e nas atividades manufatureiras (além da extração de madeira para a construção de barcos e navios e do incentivo à pesca e à criação de gado especificamente nas Colônias do Norte), e voltada para o mercado interno; de outro, havia as Colônias do Sul que, com um solo e um clima diferentes do europeu, logo se revelaram interessadas em suprir as necessidades da metrópole inglesa, estabelecendo com ela, por meio da exportação, um comércio lucrativo.

Muitas guerras aconteceram na Europa (e, conseqüentemente, na América) entre o final do século XVII e o século XVIII. Com características semelhantes, estes conflitos, tomados em sua totalidade, prenunciaram e impulsionaram o processo de independência das Treze Colônias em relação a sua metrópole.

As guerras iniciavam-se, em geral, na Europa. Envolviam a Inglaterra e outros países como a França, a Espanha e a Áustria e contavam com a participação dos colonos das Treze Colônias, apesar de suas divergências econômicas, como aliados aos ingleses e dos índios como seus inimigos, ou seja, como aliados do adversário. Durante estas guerras, era comum o desprezo inglês pelos interesses dos colonos, que não podiam contar nem mesmo com a ajuda do exército britânico em conflitos que não os atingiam diretamente, isto é, em conflitos que envolviam as colônias e outros países europeus. Com efeito, a Inglaterra firmava, ao fim dos conflitos, acordos e tratados de paz que, na maioria das vezes, visavam apenas ao benefício próprio, "prejudicando os interesses daqueles que viviam na América" (DUGAICH, 2001: 41).

¹⁸ JUNQUEIRA, 2001: 18.

Entre todas as guerras deste período¹⁹, a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), chamada de Guerra Franco-Índia nas colônias, merece um destaque especial. Segundo Karnal (2001: 69-70) e Junqueira (2001:18), ao colocar ingleses e franceses (estes, mais uma vez unidos a grupos indígenas que tiveram suas terras tomadas pelos ingleses) em mais uma disputa acirrada pela hegemonia econômica, esta guerra envolveu também os habitantes das Treze Colônias que, por sua vez, estavam unidas, sob o comando do bostoniano Benjamin Franklin desde 1754, em disputa pela expansão de seus territórios.

A vitória da Inglaterra teve inúmeras implicações para as Treze Colônias, entre elas, o fim do império francês na América do Norte e da conseqüente ameaça das invasões francesas "deixando os colonos menos dependentes do poderio militar inglês para sua defesa" (KARNAL, 2001: 70). Além disso, a união entre os colonos havia se mostrado positiva em caso de um confronto com um novo ou futuro inimigo comum. Os colonos também haviam adquirido, em seu convívio com as tropas britânicas ou, simplesmente, nas lutas coloniais, uma certa experiência em guerras.

O fim da Guerra de Sete Anos também alterou a autonomia da qual as colônias gozavam por terem uma metrópole ausente e distante. Com interesses claramente divergentes daqueles dos colonos, a Inglaterra, ainda que militarmente vencedora, encontrava-se economicamente arruinada. A solução para esta crise foi adotar uma política de maior controle e interferência na vida das colônias, criando diversas imposições autoritárias, como uma série de taxas e impostos ruinosos e impopulares, a ampliação de monopólios e a criação de obstáculos à livre-circulação de pessoas e mercadorias no território norte-americano, medidas presentes em leis como a do Açúcar ("Sugar Act", 1764) e a do Selo ("Stamp Act", 1765) e os Atos de Townshend ("Townshend Acts" - 1766), entre outros. Diante desses acontecimentos, Boston fez a sua Festa do Chá ("Boston Tea Party", 1773), invadindo navios e lançando o carregamento de chá ao mar: uma forma de mostrar uma resistência ativa dos colonos. O governo britânico, em resposta, baixou, em 1774, leis que

¹⁹ Guerra da Liga de Augsburgo (ou Guerra do Rei Guilherme - 1688-1697), Guerra da Sucessão Espanhola (1703-1713), Guerra da "Orelha de Jenkins" (1739-1742), Guerra da Sucessão Austríaca (ou Guerra do Rei Jorge - 1740-1768), e Guerra dos Sete Anos (ou Guerra Franco-Índia 1756-1763).

ficaram conhecidas como Leis Intoleráveis ("Coercive Acts"). Segundo Karnal (2001: 77),

no lugar da esperada submissão das colônias, a Inglaterra conseguiu, com estas medidas, apenas incentivar o processo de independência. A série de leis promulgadas na segunda metade do século XVIII seria a causa imediata para a progressiva união dos colonos em torno da idéia de independência.

A reação a estas "Leis Intoleráveis" foi a convocação do "Primeiro Congresso Continental da Filadélfia", visando tomar medidas de conjunto contra a metrópole, dentre as quais destacam-se a redação da "Declaração de Direitos e de Agravos", reafirmando as liberdades constitucionais; o boicote da importação de produtos ingleses e da exportação de produtos norte-americanos; e a redação de uma petição ao rei Jorge III para que fossem reparados os agravos feitos aos colonos norte-americanos.

O descontentamento das elites locais contra as leis restritivas britânicas que prejudicavam os interesses dos colonos já havia chegado ao seu limite quando, em 19 de abril de 1775, um destacamento britânico enviado para tomar um depósito de armas entrou em choque, em Lexington e em Concord, com uma tropa de milicianos, fato que corroborou para que ocorresse um levante geral nas colônias, dando início à Guerra de Independência Norte-Americana. O "Segundo Congresso Continental da Filadélfia" foi realizado em 10 de maio de 1775 e, além das medidas tomadas para organizar um exército, nomeou George Washington como comandante-chefe das tropas norte-americanas.

A falta de um sentimento de unidade entre as colônias era um grande empecilho na reação ao domínio inglês. Dessa forma, as guerras de emancipação política contavam com dois grupos distintos: os "patriotas" (homens brancos favoráveis à autonomia das Treze Colônias) e os "realistas" (colonos, em geral provenientes do sul, que "defendiam a manutenção do poderio inglês"²⁰). A população negra (escravos e alforriados) dividia-se entre os dois grupos: havia

²⁰ JUNQUEIRA, 2001: 19.

aqueles que lutavam ao lado dos patriotas e aqueles que os enfrentavam, em defesa da metrópole inglesa. Os índios, em geral, adotaram uma posição neutra na guerra.

O movimento em direção à independência, aos poucos, uniu as colônias entre si, movidas por um sentimento anti-britânico. Cresceram os ressentimentos dos colonos pela ação do governo britânico em alugar mercenários para lutar contra eles e pelas tentativas de agentes ingleses de incitar ataques de índios aos colonos estabelecidos nas fronteiras. Em seguida aos choques de Lexington e Concord e à evacuação das tropas britânicas de Boston, os colonos sentiram-se motivados a conduzir a luta contra as tropas inglesas e consideraram que, para obter uma ajuda formal dos estrangeiros contra os ingleses, precisavam apressar a *Declaração de Independência*. Durante os meses de março, abril e maio, as legislaturas locais instruíram suas delegações no Congresso da Filadélfia para trabalhar e votar pela Independência. A Virgínia foi a primeira colônia que declarou a Independência (constituindo-se em República em 07 de junho de 1776) e levou outras a procederem da mesma forma.

A escassez de armamento e a falta de experiência e de uma Marinha organizada trouxe muitas derrotas aos norte-americanos. Porém, após a rendição de tropas inglesas em Saratoga em 1777, um tratado formal de aliança entre a corte francesa (interessada menos nas lutas entre os norte-americanos e a metrópole e mais no fim do Império Britânico) e os Estados Unidos foi assinado, conferindo-lhes força e, finalmente, em 1781, a vitória em Yorktown. A Independência dos Estados Unidos, proclamada em 04 de julho de 1776, dia em que a *Declaração de Independência* foi assinada pelos representantes das Treze Colônias Inglesas, só foi reconhecida pela Inglaterra em 1783, pelo Tratado de Paz de Paris.

Em meio a todas as mudanças que aconteceram durante o século XVIII, surgiu, no plano econômico, uma vertente oriunda do moderno capitalismo industrial: é uma nova ordem que também privilegia o indivíduo e a sua liberdade e, ao visar a produção do lucro, institui a supremacia do mercado sobre a sociedade, apoiando a supremacia do privado sobre o público e a livre iniciativa. Tal doutrina, denominada liberalismo, ganha nova roupagem na década de 70 do século passado e recebe o nome de neoliberalismo. Apoiada nos princípios políticos e religiosos que sustentam

a sociedade norte-americana desde a sua fundação enquanto nação, essa ideologia econômica se define como uma proposta hegemônica que, nascida nos países capitalistas, apóia-se na obtenção do consenso, "acentua as contradições entre as necessidades de acumulação de capital e as políticas distributivas" (BIANCHETTI, 2001: 70) e estabelece a posse e o consumo (desenfreado) de bens (que envelhecem e tornam-se ultrapassados rapidamente devido aos avanços da tecnologia industrial e precisam, por isso, ser constantemente substituídos) como o meio de produção desse capital.

Considerando-se este ponto de vista, ou seja, a perspectiva econômica, podemos dizer que a sociedade norte-americana já se anunciava, desde sua formação, como neo-liberal, uma vez que constituiu-se, entre diversos grupos religiosos, principalmente pelos puritanos (que visavam a prosperidade financeira de seus representantes individuais, justificando-a segundo seus argumentos teológicos) e fundamentou-se em uma teoria política racional que instituía direitos naturais irrevogáveis como a liberdade, a igualdade e a posse de bens (orientada de acordo com a capacidade e a necessidade individual de cada um de seus membros). É o individualismo que sustenta a estrutura social da nação americana.

O estudo do interdiscurso que envolve e antecede a escrita da *Declaração de Independência* bem como a análise do documento em si e dos motivos religiosos, políticos e econômicos que fizeram com que as Treze Colônias Inglesas proclamassem sua independência mostram a heterogeneidade da construção da(s) identidade(s) do sujeito norte-americano. Estabelecida a partir do diálogo que pode ser percebido não só internamente (entre as formações discursivas) como também externamente, em outros acontecimentos da história norte-americana, anteriores ou posteriores à existência do documento (conforme o princípio do Dialogismo bakhtiniano postula, tudo o que é dito ou escrito faz referência/retoma/responde a fatos precedentes e visa a provocar reações em acontecimentos do futuro), a narrativa americana segue seu curso. Apenas para citar alguns exemplos, considerem-se o documento de Constituição dos Estados Unidos e os inúmeros pronunciamentos de posse feitos pelos presidentes norte-americanos eleitos.

É necessário dizer, a este respeito, que a *Declaração de Independência* contém a primeira declaração de direitos da época moderna, vindo antes mesmo da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, criada com a Revolução Francesa (1789), e da própria Constituição dos Estados Unidos da América do Norte, promulgada em 1787 (que influenciou, entre outros documentos, a Constituição Brasileira de 1891). Além disso, ela marca oficialmente a inauguração dos Estados Unidos da América enquanto nação e é, por isso, considerada um dos documentos mais importantes e até sagrados de sua história. Escrita em 1776, a *Declaração de Independência* constrói um sujeito aparentemente homogêneo. Entretanto, de acordo com nossa análise, este sujeito é constituído por vários discursos e se revela, portanto, um sujeito heterogêneo, descentrado, disperso e, por vezes, contraditório, que se fundamenta, de acordo com seus objetivos mais urgentes, ora na filosofia, ora na política, ora na economia; que se diz livre e independente, mas impõe a necessidade da união na luta por sua emancipação política e presta-se a explicar seus atos sempre ancorados em direitos naturais inalienáveis concedidos pela providência divina; que prega a igualdade, mas exclui índios, negros e não protestantes de sua sociedade e aceita, por meio da justificativa do trabalho, a criação de propriedades desiguais. A identidade cultural desse sujeito pós-moderno também está, conseqüentemente, fragmentada e constantemente em conflito (HALL, 1992/1998; 1996).

O discurso norte-americano que surge em documentos (como a Constituição e a Carta de Direitos) e em acontecimentos (como as justificativas da Corrida do Ouro, a Guerra Civil Americana e os inúmeros pronunciamentos políticos realizados não só na posse de cargos como também em outros eventos que exigiram alguma palavra dos homens do governo) após essa época são orientados pelas imagens e pelas FDs que, formuladas durante o período da escrita da *Declaração*, instauraram um discurso tido como fundador, que retoma fatos do passado e serve como modelo a ser repetido posteriormente (não só pela nação americana, mas, também, por outras sociedades ocidentais). Essa repetição, por sua vez, opera como um recalque daquilo que a nação deseja enfatizar ao mesmo tempo que "dificulta o surgimento do novo, do revolucionário" (LAGAZZI, 1988: 24), assegurando a ordem vigente. É um

discurso que narra histórias sobre a nação e produz efeitos de sentidos que ligam o presente ao passado, enfatizando as origens históricas de sua sociedade e sua continuidade cultural ao mesmo tempo que buscam a atemporalidade enquanto um mito fundacional. De acordo com Hall (1992/1998: 54-55), essa narrativa consiste em

uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo 'real', mas de um tempo 'mítico'.

A partir do momento em que adquirem o *status* de mito, elaboram uma memória discursiva atuante ainda no século XXI e constroem a nacionalidade norte-americana, como se fosse possível falar em uma identidade cultural única e homogênea.

Aparentemente homogênea, uma sociedade como essa revela-se, em um contexto pós-moderno, como um enorme híbrido cultural, composto por diversos grupos étnicos, religiosos e sociais que foram unificados (e anulados) com o passar dos anos, como se pertencessem "à mesma e grande família nacional" (HALL, 1992/1998: 59). Além disso, apesar de definidas como "sociedades de mudança constante, rápida e permanente" (HALL, 1992/1998: 14), sociedades modernas como a norte-americana apresentam-se freqüentemente como tradicionais; pois, segundo Giddens (1991: 44), veneram o passado e valorizam os símbolos "porque contêm e perpetuam a experiência de gerações" e vêem a tradição como

uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes.

A *Declaração de Independência* funda, neste âmbito, um discurso que se caracteriza por ser especialmente jurídico, pois baseia-se, como discutimos, na teoria política de Locke que, apesar de contraditória em alguns pontos, comprova o surgimento do sujeito-de-direito como uma consequência da evolução dos tempos. Além disso, ao utilizar seus argumentos teológicos, o documento recupera uma

memória religiosa discursiva e lança suas sementes para o estabelecimento da futura economia neo-liberal que governará a nação nos séculos seguintes.

Estudaremos, nos capítulos seguintes, por meio da análise de nosso *corpus* de pesquisa, como a mídia televisiva trabalha e concretiza os princípios da liberdade, da igualdade e da busca da felicidade (instaurados na *Declaração de Independência*), interpelando telespectadores em sujeitos, constituindo identidades culturais e promovendo a propagação do Sonho Americano e de um modo de vida idealizado.

CAPÍTULO 3

O Discurso da Liberdade e da Igualdade

*"(...) / remember a time, a place, a particular fourth of July,
the things / saw in that decade of war and change.
/ remember how it was growing up among people and places / loved.
Most of all / remember how it was to leave."*

Narrador, Ep. 114 - "Summer" - cena 1

Este capítulo se propõe a examinar o funcionamento do discurso da liberdade e do princípio da igualdade instaurado em nosso *corpus* de análise, ou seja, em diversos episódios da série *The Wonder Years*, visto que apresentam, de forma abrangente, práticas cotidianas e escolares que constroem a narrativa histórica da nação norte-americana à medida que representam e significam seu povo e seus sujeitos (a partir do retrato de uma família de classe média vivendo durante os anos 60), reforçando valores e recalando um modo de vida que é, ao mesmo tempo, ideal e idealizado.

Não pretendemos, entretanto, realizar um estudo exaustivo de cada e toda cena dos episódios que compõem a série em análise. Sugerimos, a partir do domínio discursivo de nosso *corpus*, recortes que buscam mostrar as regularidades enunciativas existentes em seqüências discursivas produzidas pelos personagens que constituem a família representada no seriado. Tais recortes foram orientados por nossa análise da *Declaração de Independência* no capítulo 2 deste trabalho, no qual destacamos alguns enunciados considerados norteadores da identidade cultural norte-americana, entre eles a liberdade, a igualdade e o individualismo, que serão tratados neste capítulo. Outros enunciados, como aqueles relacionados à busca da felicidade, também formulados no referido documento, serão abordados oportunamente, no capítulo 4. Advertimos, porém, que essa separação temática se dá somente para fins didáticos, uma vez que os princípios postulados na *Declaração* apresentam-se intimamente relacionados entre si e ao aspecto religioso que abrange o documento e permeia o interdiscurso norte-americano, chegando-se ao ponto de, em alguns casos, ser difícil dissolver tal ligação.

Para compreender os (efeitos de) sentido produzidos nas seqüências discursivas²⁰ (doravante SD) apresentadas a seguir, precisamos lembrar alguns dos pressupostos teóricos que fundamentam nossa discussão. Propomos, dessa forma, considerando o contexto sócio-histórico-ideológico onde as SDs estão inseridas, uma análise de seu interdiscurso, entendido como uma regionalização ou um espaço que incorpora e combina elementos pré-construídos, produzidos fora de uma formação discursiva dada e que, por isso, suscita dizeres novos, inesperados e, por vezes, contraditórios (MAINGUENEAU, 1987/1997: 113).

3.1. A Crença nos Direitos Naturais

Segundo Pêcheux e Fuchs (1975), a formação discursiva, definida a partir de seu interdiscurso, consiste em formulações que, em uma formação ideológica dada, determinam "o que pode e deve ser dito", repetindo e retomando sentidos já-ditos anteriormente e esquecidos, transformando, conseqüentemente, outras formulações.

Nessa perspectiva, apresentamos, para iniciar a análise de nosso *corpus*, a seqüência abaixo, extraída de um primeiro recorte discursivo que visa a estudar a forma como a liberdade e a igualdade se realizam na materialidade lingüística produzida pelo seriado *The Wonder Years*, criando novos sentidos e dizeres. É necessário dizer que este recorte, assim como os demais que serão apresentados no decorrer deste trabalho, abrange práticas discursivas diversas, que serão, por sua vez, agrupadas, sempre que possível, em dois campos distintos: o escolar, que destaca seqüências ocorridas na escola, e o familiar, que envolve situações cotidianas, vivenciadas em casa ou, simplesmente, fora do universo escolar.

SD1:	<u>INT. DAY. SCHOOL AUDITORIUM.</u> [<i>The scene switches to the school auditorium where the students are rehearsing the play.</i>] <u>KEVIN:</u> [<i>playing the role of Robert Kennedy</i>] I'm Robert Kennedy, Attorney-General of the United States and I'm here to see Mr. Hoover of the F.B.I. <u>CARLA:</u> [<i>playing the role of J. Edgar Hoover's secretary</i>] Go right in, Mr. Kennedy.
-------------	---

²⁰ Em cada seqüência discursiva (SD) apresentada neste trabalho, marcamos, por grifos, as frases ou as imagens sobre as quais queremos concentrar nossa análise. Isto quer dizer, portanto, que o *script* do episódio não possui tais marcas.

KEVIN: [*as Robert Kennedy*] Mr. Hoover, I need... [...] more support from you.

The Negroes are fighting for their rights and we must help them.

PAUL: [*playing the role of J. Edgar Hoover, Head of the F.B.I.*] Are you trying to tell me how to run my agency?

KEVIN: [*as Robert Kennedy*] **All I am saying is that we should give all the support we can to Dr. King.**

PAUL: [*as J. Edgar Hoover*] **That man is a threat to the American way of life.**

TWO STUDENTS: [*playing the role of Hoover's aides*] Yeah!

KEVIN: [*as Robert Kennedy*] **No, he is not. He's fighting for the cause of freedom.** [*bangs desk*]

[*This brings rehearsal to the end for that day.*]

MISS WHITE: Very good. Very good. Kevin, that was wonderful. Good anger.

[...]

KEVIN: Miss White. [...] I just wanted to say that I think a play like this can really raise people's consciousness about racial oppression.

MISS WHITE: Do you really? Because that was my hope when I wrote it.

KEVIN: Yeah. I've-I've always felt that theater was supposed to be a form of political expression.

MISS WHITE: Well, that's remarkable because so few 12 year-olds do.

KEVIN: Yeah, I know. Most 12 year-olds are so superficial.

MISS WHITE: Yeah. I guess they are.

NARRATOR: Well, it was pretty clear. She didn't see me as any ordinary seventh grader. She saw me as a man. A man who understood things like democracy and social injustice. A man who understood her deepest thoughts and feelings. A man, a man...

[*Jack has come to the auditorium to pick up Kevin and drive him home.*]

JACK: Kevin, ready to go?

NARRATOR: ...a man who was getting picked up by his father. [...]

Ep. 8 - "Our Miss White" - Cena 3

SD1 é uma seqüência que pertence, como se pode perceber, ao campo escolar. Nela, alguns alunos ensaiam uma peça teatral escrita pela professora. Note-se que a peça não possui uma história qualquer: ela trata da questão do fim da opressão negra, tão defendida por Martin Luther King Jr. (Na verdade, esse episódio inicia-se com um grupo de alunos assistindo a um filme em que o líder negro pronuncia seu famoso discurso político "I have a dream".) De qualquer forma, ao retomar as palavras do defensor dos direitos civis, isto é, ao acionar, na memória discursiva norte-americana, um saber produzido em 1963 que, por sua vez, remonta ao período da independência, o excerto e, conseqüentemente, a série estabelecem, segundo o princípio bakhtiniano do dialogismo, uma relação entre discursos diferentes, disponibilizando, dessa forma, sentidos que vão além daquele de apenas sugerir um tema para o episódio.

Tomado sob a ótica da época da narração (final da década de 80), SD1 ativa toda uma FD que permite o aparecimento da questão da liberdade como princípio fundador da nação americana na formação ideológica que o episódio encerra. Por meio de Kevin no papel de Robert Kennedy, a seqüência discursiva apresenta ainda a interpelação dos cidadãos americanos (personagens da peça e do episódio, público da peça e telespectadores do seriado) em sujeitos discursivos e jurídicos que, afetados por uma história rememorada, são convocados a ocupar um determinado lugar na FD instaurada (FD1): aquela de quem defende e apóia a liberdade, exigindo direitos e negando a existência do preconceito racial. É interessante ainda notar, no entanto, que a série não apresenta, em nenhum momento, personagens (ou figurantes) negros. Apesar de retratar sempre a escola branca, o seriado, ao revisitar o fato histórico no qual o líder negro se destaca, propõe e atualiza uma discussão, convocando seus personagens e seus telespectadores a ocuparem uma posição que confere uma identidade cultural específica aos seus sujeitos: a identidade americana que defende uma sociedade aberta e igualitária.

Do ponto de vista da enunciação, ou seja, do período retratado pelo seriado, o discurso de Martin Luther King Jr. funciona como informação a ser adquirida pelos alunos da sétima série. Entretanto, é importante ressaltar que os alunos não assistem apenas a uma aula expositiva sobre o assunto: a professora, consciente da pertinência desse tópico para a formação política de seu público enquanto cidadãos americanos, transforma o fato histórico (provavelmente já esquecido) em peça teatral, a fim de que eles literalmente revivam e até internalizem o momento e o movimento em questão. Isso gera um novo efeito de sentido para aquele dizer: é uma atualização de valores provavelmente perdidos, pelo menos no período de produção do seriado (1988-93).

De qualquer modo, a ligação estabelecida com o outro pode ser percebida em alguns momentos em SD1. Em primeiro lugar, ela surge com a presença do discurso do líder negro que, como já dissemos, foi produzido anos antes da enunciação e três décadas antes da narração. Enquanto sujeitos, nem o protagonista do episódio nem a professora detêm a origem do que dizem: ele, porque atua sobre um texto que não

foi escrito por ele; ela, porque, apesar de ter "supostamente" escrito a peça, retoma um passado histórico e cita palavras que não são suas. Além disso, o intradiscurso que traz a representação da conversa entre Kennedy e Hoover mostra que existe, na política norte-americana, uma divergência de opiniões sobre as causas defendidas por Martin Luther King Jr.: o primeiro apóia o defensor dos direitos negros (e faz parte, portanto, de uma FD1) enquanto o segundo (que pertence a FD2) considera-o uma ameaça ao modo de vida americano. E, nesse jogo, o protagonista (assim como a maioria dos outros personagens, com destaque também da professora) não poderia(m) ocupar uma posição outra senão aquela de quem defende a liberdade. Kevin, enquanto protagonista, é o maior representante da identidade americana no seriado. Constituído por discursos que o circundam, ele é, no excerto em análise, aluno, amante, filho e político e mostra-se, portanto, em conflito.

É necessário, ainda, tecer alguns comentários em relação ao campo no qual SD1 se insere, isto é, o escolar. Sabe-se que a escola é uma instituição responsável pelo ensino, não só de conteúdos como também de "regras" de bom comportamento. É por meio dela que o Estado opera para assegurar a reprodução da ordem, ou seja, a submissão daqueles que estão sujeitos à ideologia dominante. No intuito de repensar a organização de algumas instituições modernas como hospitais, asilos e prisões, Michel Foucault questiona as bases racionalista e humanista que constróem a sociedade moderna e estuda o papel do discurso (que constitui e define práticas e objetos) e a relação entre poder e saber:

Pre-modern forms of coercion are replaced by 'discipline' which works through discursive power-knowledge formations to produce modern forms of governance. (USHER & EDWARDS, 1994: 84)

Nesta discussão, a educação assume uma importante função, pois é ela que assegura tanto as formas modernas de governo quanto a disciplina social. Assim, o trabalho de Foucault (ainda que não diretamente relacionado à escola) pode ser visto como, de certa forma, "central" na área da educação.

Considerando o discurso "o espaço em que saber e poder se articulam" (BRANDÃO, 1997: 31), Foucault define os conceitos de saber e poder (inseparáveis e dependentes um do outro) passando pela noção de "regimes de verdade":

A 'verdade' está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. (FOUCAULT, 1979/2000: 14)

Desta forma, a verdade só existe por ser produzida pelo poder (ou por aqueles que detêm este poder), e este, por sua vez, só opera devido a sua relação com a verdade. Além disso, uma vez que só se chega à verdade pelo saber, pode-se dizer que verdade e saber são termos intimamente unidos (quase sinônimos um do outro). E assim fica estabelecida a conexão poder-saber:

poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder. (FOUCAULT, 1975/2000: 27)

Nesta perspectiva, o poder não funciona apenas de forma negativa. Ele

não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 1979/2000: 08)

O poder cria, por meio do saber, sujeitos ativos, que, inconscientemente, parecem compreender a sua subjetividade, mas que, nesse processo, sujeitam-se a formas de poder. Desta forma, o indivíduo é formado a partir de um processo que lhe confere um caráter duplo: ele é, ao mesmo tempo, um objeto de poder e um instrumento pelo qual o poder é exercido. Nesta conjuntura, como se percebe, resta um espaço muito restrito para a manifestação da liberdade e da igualdade, como veremos adiante.

A escola, portanto, ao transmitir seu discurso (que passa como verdadeiro), produz saber, fazendo com que seus alunos se tornem, ao mesmo tempo,

poderosos (pelo saber que adquirem) mas sujeitos ao poder que lhes forneceu saber (pelo poder disciplinar ao qual obedecem).

Na situação apresentada em SD1, tem-se, de acordo com o senso comum, um professor que detém o saber, que deve transmitir (por inúmeras técnicas, entre elas, filmes e encenações teatrais) o seu conhecimento aos alunos (considerados como "caixinhas vazias", "tendo muito o que aprender para chegar ao nível de instrução de seu mestre"). Esse enunciado também aparece em SD2:

SD2: INT. MORNING. CLASSROOM.
[Close shot of the blackboard as Miss White writes "values" on it.]
MISS WHITE: Values. Literature very often is but a conflict of... *[she waits for a response.]*
CLASS: Values...
MISS WHITE: *[she gestures dramatically.]* Now! Where do we get... our values?
[Winnie raises her hand.]
MISS WHITE: Winnie.
WINNIE: From school?
MISS WHITE: *[she writes "school" on the board.]* Anywhere else?
[Kevin raises his hand.]
MISS WHITE *[V/O]:* Kevin.
KEVIN: From our parents.
MISS WHITE *[V/O]:* Yes, OK, very good, Kevin! Parents! *[She writes "parents" on the blackboard.]* Anywhere else?
BOY: The Beatles? *[The class laughs.]*
MISS WHITE: Yes, that is very good! We do get a lot of our tastes and our values from our... "cultural heroes". *[V/O]* Now... Is there... anywhere else... *[She picks up a book from her desk.]* that we might get... our values?
[She swings the book up and holds it.]
[Close shot of Kevin looking off and Winnie looking up from her paper.]
MISS WHITE: Hmmmm?
BOY *[V/O]:* TV!
MISS WHITE: *[She shudders slightly.]* How about... books!
BOY: Oh, yeah. Books.
MISS WHITE: Now, do we always agree on, on... what values should be?
 [...]
[Paul raises his hand.]
MISS WHITE *[V/O]:* Yes, Mr. Pfeiffer.
PAUL: No.
MISS WHITE *[V/O]:* Good! Now... Do values change through time? Say, from generation to generation?
[A girl raises her hand.]
NARRATOR: Christine Hansen. She always gave these thoughtful, complete... Downright inspired answers. She made us all sick.
[Close shot of Kevin and Paul frowning. Christine stands up and smiles.]
NARRATOR: But teachers loved her.
CHRISTINE: Yes, Miss White. Some values change from generation to generation. *[V/O]* But I think the really important ones... Are the heart-felt

human values. And they stay the same throughout the ages.
MISS WHITE: [*she claps her hands together.*] That is very good, Christine, OK! [*She walks past the blackboard and sets the chalk down, then turns to the class.*] OK, now as we read... [V/O] As we evaluate those characters that we meet, how do we know... which values should change, and which values are, as Christine so eloquently put it... Heart-felt, and timeless?
NARRATOR: That was a tough question in any time. But in 1968...
[*Christine raises her hand.*]
MISS WHITE: Yes, Christine!
CHRISTINE [V/O]: Can I go to the bathroom?
NARRATOR: In 1968, even Christine Hansen couldn't answer that one.

Ep. 4 - "Angel" - Cena 4

Nota-se, nesse trecho, a imagem construída sobre a escola como um Aparelho Ideológico de Estado (ALTHUSSER, 1985): é uma instituição especializada não só em transmitir conhecimentos como também em ensinar como tornar-se um cidadão. A escola, como um bom AIE, interpela seus sujeitos e convoca a todos a ocupar suas posições: submissos à classe dominante, professores e alunos devem apenas reproduzir as relações de produção a fim de poderem ser aceitos na sociedade da qual fazem parte. Cabe aos professores, enquanto maiores representantes desse aparelho, ensinar aos alunos como comportar-se em uma sociedade, isto é, qual o papel que devem desempenhar.

Em SD2, a mesma professora de SD1 lança mão de um recurso considerado muito didático (e, por isso, freqüente) para transmitir (iniciar a transmissão de) um conteúdo para os alunos: o jogo pergunta-resposta. As questões feitas pela professora não são apenas ou totalmente retóricas, já que incitam os alunos a fornecer alguma resposta (ainda que não exatamente aquela esperada pela professora). O poder exercido por ela pode ser percebido pelas diversas formas que encontra para fazer com que seus alunos participem da aula e, mais que isso, dêem continuidade, preferencialmente à sua maneira, ao assunto por ela introduzido. Detentora do saber, a professora usa, ainda, seu poder para dirigir as respostas dos alunos e autorizar (ou não) a participação deles. Entretanto, isso não lhe assegura que seus objetivos sejam atingidos, uma vez que os alunos, ocupando uma posição diferente enquanto sujeitos discursivos e compartilhando de uma FD diferente daquela na qual a professora se encontra inserida, sentem-se confusos e não conseguem perceber onde ela quer chegar. O grupo estudantil também não se dá

conta de que os enunciados da liberdade e da igualdade formulados no interdiscurso norte-americano são falsos nessa instituição: apesar de livres para expressar seus pensamentos e responder às questões feitas pela professora, os alunos são por ela interditados quando o que dizem não condiz com a opinião dela ou com o que ela espera que eles respondam.

Em suas análises, Foucault ainda lembra que o poder não se encontra monopolizado por algumas pessoas ou instituições; ele circula:

power must be analysed as something which circulates, or rather as something which only functions in the form of a chain. It is never localised here or there, never in anybody's hands. (FOUCAULT, *apud* USHER & EDWARDS, 1994: 89)

Esse poder circulante, também chamado de micro-poder, pode ser observado em SD3, um excerto também pertencente ao campo escolar:

SD3: INT. DAY. CAFETERIA
 (...)

[*Kevin picks up his apple and walks briskly to exit the cafeteria. He is stopped by Mr. Diperna who is standing by the exit.*]

MR. DIPERNA: Young man. [*He indicates a sign which says "POSITIVELY NO FOOD OUTSIDE THE CAFETERIA". Kevin looks at the sign.*] What does that sign say? Hmm? You take that apple through that door and you're asking for detention.

[*Kevin defiantly releases himself from Mr. Diperna's grip and marches through the exit. He is followed by Mr. Diperna.*]

MR. DIPERNA: Young man! [*He grabs Kevin.*] I think we have a problem.

NARRATOR: He was right, there was a problem.

KEVIN: Oh yeah, the apple.

MR. DIPERNA: That's right, the apple.

KEVIN: You wanted it inside the cafeteria.

MR. DIPERNA: That's right.

KEVIN: And now it's outside the cafeteria.

MR. DIPERNA: That's right.

NARRATOR: Conversation was getting stale. I asked myself "Now, what would a guy like Brian Cooper do in this situation?" [*He looks at Mr. Diperna, then throws the apple back into the cafeteria. Sound of silverware flying and a girl screams. Mr. Diperna gives Kevin a withering look.*]

KEVIN: Umm, uhh, if you want, I could get that.

[*Mr. Diperna hooks Kevin by the neck.*]

INT. DAY. MR. DIPERNA'S OFFICE.

[*Kevin is being questioned by his mother and Mr. Diperna regarding the apple.*]

NORMA [*sternly*]: **Well, Kevin, perhaps we should start by asking you to explain what in god's name moved you to do what you did.**

NARRATOR: I wanted to tell them that Wayne embarrassed me, that the other kids were laughing, that Mr. Diperna had played power games with me, that Winnie had seen the whole thing and that she'd been wearing pink fishnets and gogo boots.

KEVIN: **I dunno.**

NORMA: "I dunno?" That's all you have to say? "I dunno?"

MR. DIPERNA: **Kevin, the question is, what did you hope to achieve by throwing an apple into a cafeteria?**

KEVIN [*V/O as if he is thinking*]: No butthead, the question is why do you have a brain the size of a baby pea?

NORMA: **Kevin? Mr. Diperna just asked you a question. What did you hope to achieve by throwing that apple into the cafeteria?**

KEVIN [*V/O as if he is thinking*]: World peace.

NORMA: Kevin!?

KEVIN: **Nothing.**

MR. DIPERNA: **Well, Kevin, that's exactly what you did achieve, nothing. Now, I'm going to let you go without any further punishment. But I want you to know that I'll be keeping my eye on you. Do you understand that?**

NORMA: **Kevin? Do you understand that?**

KEVIN: **Yes.**

JACK: **I'd like to take him home now.**

Ep. 1 - "Piloto" - Cenas 12-13

SD3 mostra a existência dos micro-poderes discutidos por Foucault. Sobre a questão do poder, sabemos que a escola é representada, nesse quesito, por professores e inspetores, isto é, são os sujeitos que ocupam essas posições que, ao menos teoricamente, "detêm o poder" e mantêm a ordem da instituição. Entretanto, como se pode perceber nesse excerto, o protagonista da série (Kevin), na posição de aluno, "rouba" o poder do inspetor ao infringir uma lei no refeitório. O Sr. Diperna (o inspetor), por sua vez, recupera seu poder ao deter o garoto e chamar seus pais para que escutem a explicação que o protagonista tem sobre o delito ocorrido. Nesse momento, temos, novamente, uma outra demonstração de poder, dessa vez, exercido pelos pais do menino: seguindo a linha do inspetor, eles o questionam e deixam entrever, nas entrelinhas, alguma forma de punição. Como se percebe, não há igualdade de papéis nem liberdade de expressão. Em qualquer uma das situações (com o inspetor ou com os pais), o mecanismo utilizado para o controle das atitudes do protagonista é aquele que Foucault chama de poder disciplinar, "que se exerce continuamente através da vigilância" (FOUCAULT, 1979/2000: 187). É o olhar e a internalização deste poder disciplinar que passam a regular o sujeito:

o olhar vai exigir muito pouca despesa. Sem necessitar de armas, violências físicas, coações materiais. Apenas um olhar. Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo. (FOUCAULT, op. cit., p. 218)

A possibilidade de ser visto sempre e a qualquer momento "mantém sujeitado o indivíduo disciplinar" (FOUCAULT, 1975/2000: 156). Kevin, enquanto sujeito jurídico, aproveita-se do princípio igualitário instaurado no interdiscurso americano e rouba o poder por alguns segundos. Entretanto, sob a vigilância constante que a máquina do poder proporciona, ele é interpelado e interditado e aprende que, para ser aceito pela instituição (e pela sociedade, conseqüentemente), ele deve entrar na ordem do discurso por ela organizado e controlado.

Nesse aspecto, Foucault estuda, em sua obra *A ordem do Discurso* (1971), alguns procedimentos de controle do discurso que funcionam como sistemas de exclusão/inclusão. Tal acontecimento vem de encontro ao discurso da liberdade e da igualdade instaurados no interdiscurso norte-americano: baseado neste princípio (ser livre para expressar suas idéias da maneira que achar mais conveniente e igual a qualquer cidadão de sua comunidade), o sujeito circunscrito nesse discurso pensa que pode agir ou dizer o que quiser, para quem quiser; no entanto, existem mecanismos de controle que o lembram que, para ser aceito, esse sujeito deve conter-se em si, sob pena de ser definitivamente excluído da sociedade que almeja fazer parte.

SD3 mostra, precisamente no início da cena, o protagonista apostando todas as suas fichas na liberdade que fundamenta o discurso americano, ao infringir uma das leis do refeitório (sair daquele recinto portando alimentos). Logo em seguida, em seu primeiro confronto com o outro, o seu oponente (o inspetor), ele é sutilmente lembrado, pelo poder exercido por esse representante da instituição escolar, que não poderá realizar tal façanha. Amparado por um poder que circula, Kevin acredita que ainda pode contar com a proteção do discurso da liberdade e da igualdade e enfrenta o Sr. Diperna ao passar pela porta carregando uma fruta. Dessa vez, o inspetor lhe mostra, com mais seriedade, que existe uma regra naquele lugar e que esta deve ser respeitada. Dessa vez, o menino resolve acatar as ordens do inspetor,

embora ainda o desafie ao tomar uma atitude indevida (jogar a maçã para dentro do refeitório). Nesse momento, visando a disciplina e utilizando-se de toda a autoridade que a instituição lhe confia, o Sr. Diperna penaliza o garoto que abusou da (falsa) liberdade que possuía. É quando o protagonista percebe como o discurso escolar (e social) é controlado, como o aparelho do poder funciona, promovendo a inclusão ou a exclusão de seus sujeitos.

Na cena seguinte (também em SD3), o menino é colocado diante de duas forças de poder: os pais e o inspetor novamente. Note-se que agora, já consciente da regulamentação da instituição e da sociedade, ele mantém, apenas em pensamento, o tom das respostas dadas anteriormente ao Sr. Diperna. Nessa situação de confronto com o outro, Kevin percebe que deve agir conforme a FD que o interpela naquele momento e, ainda confuso, porém sujeitado, responde, sob a ação da interdição, com menos resistência às perguntas feitas por sua mãe e pelo inspetor.

O protagonista da série, assim como em SD2, é dono de uma identidade heterogênea em SD3. Enquanto aluno, ele compartilha de duas FDs diferentes, entre o início do excerto analisado e seu fim: uma FD1 que diz que, estando circunscrito em uma FI dada ele é livre e igual ao outro e pode, como sujeito, ter o mesmo poder que o outro, o seu oponente, possui, uma vez que esse poder é cambiante, circulante; e uma FD2 que permite que, enquanto participantes de uma determinada FI, os sujeitos devem manter a distância ou o temor no que diz respeito às posições (às vezes, de classe mesmo) que eles ocupam e que os separam.

Existem, ainda, pelo menos duas outras facetas com as quais esse menino interpelado em sujeito se identifica: a do filho e a do herói, que comentaremos a seguir. Sua sujeição como filho se dá principalmente ao final do trecho em estudo, quando os pais do garoto, mais especificamente a mãe, o interroga sobre suas atitudes. Aqui, não há discussões: a FD que o interpela (FD3) parece estar em certa harmonia com FD2 e faz com que ele assuma sua humilde posição e mostre-se totalmente submisso a eles.

Nessa identidade conflituosa existe, também em FD1 discutida anteriormente, aquela que faz com que Kevin ocupe a posição de herói. Essa voz surge nas

respostas do aluno que age como um guerreiro, roubando o poder do inspetor. Além disso, ao trazer para o seu discurso o personagem Brian Cooper, um jovem vizinho que morreu em combate no Vietnã, e ao participar da série como protagonista, Kevin reforça ainda mais essa posição, mostrando que suas atitudes estão ancoradas naquelas de um ídolo, não nacional mas, de certa forma e devido à proximidade, familiar e, por isso mesmo, mais confiável e encorajador. Tal fato possibilita-nos dizer que existe, como se verá adiante, uma necessidade do sujeito americano em afirmar-se a partir da crença em ídolos e heróis (nacionais).

Para os telespectadores, SD3 mostra a luta de poder existente na sociedade americana e a punição recebida por aqueles que não respeitam as ordens impostas pela classe dominante, visto que esta é a maneira como o episódio resolve a questão: reprimindo o menino por não agir como a sociedade espera que ele faça. Pensando-se na repercussão do seriado, é uma maneira de fornecer um exemplo a ser seguido.

A questão do poder é retomada na seqüência abaixo. Nela, o poder é exercido no campo familiar:

SD4: INT. EVENING. ARNOLD DINING ROOM
 (...)
 NORMA: One of the boys on our block was killed in Vietnam several weeks ago.
LOUIS: Oh, I-I know. I mean, uh, Karen told me. **Another meaningless death.**
[Close shot of Jack looking up, then toward Louis, in mild shock.]
JACK: **I beg you pardon?**
LOUIS: **I-I just meant that... it's just a shame, uh... a kid has to die for basically no reason.**
NORMA: More broccoli, anyone?
[Close shot of Kevin looking at Norma off-screen, then glancing toward Jack off-screen.]
JACK: *[Close shot of Jack looking down and nodding slightly.]* **I don't think it's meaningless... When a young man dies for freedom and for his country.**
LOUIS: **I just have a little trouble... justifying dying for a government that systematically represses its citizens.**
NORMA: Oh, honey. Try the potatoes - I put grated cheese on them.
JACK: **What the hell is that supposed to mean?**
KAREN: **It means the United States government is responsible... For the oppression of blacks, women, free speech...**
JACK: Well perhaps, little lady, you'd like to go live in Russia for a little while...
[V/O] Hah?
LOUIS: Oh, uh... I think what Karen is saying is that -
JACK *[V/O]:* Look, buster!
[Louis pauses.]

JACK: I happen to believe that freedom and democracy... have certain advantages that Communist dictatorships don't, and *that* is what Vietnam is all about!

LOUIS [V/O]: No, man, that's what they brainwash you to believe it's all about.

JACK: So... you think I've been brainwashed, do you, Louis?

LOUIS: [*Louis shakes his head.*] No. No. Look... I think anyone... who supports the American war effort in Vietnam... [*shrugs*]... is having the wool pulled over his eyes.

JACK: [*Jack nods slightly.*] I see... [*he looks at Norma off-screen.*]

LOUIS [V/O]: Just like they did with Korea.

JACK: What the hell do you know about Korea? I was in Korea. I lost a lot of good friends there.

KAREN [V/O]: Daddy, that doesn't have anything to do with what we're saying.

JACK [V/O]: And they weren't brainwashed! They were brave men who weren't afraid to fight for what they believed in. Now if you're afraid to fight - why don't you just say so?! Why don't you just admit you're chicken?!

LOUIS: You're damned right! I am chicken. I don't want to die like your friends! [V/O] What do you think that you achieved over there? Hmm? Do you think that those people are free? They're not free, man.

JACK: That's crap!

LOUIS [V/O]: You were used, man, and your friends were used.

JACK [V/O]: That's *crap*!

KAREN [V/O]: Daddy, you never listen to what we say! Some of what we say is true!

[*Some Snuffy guitar plays in the background throughout.*]

LOUIS: Don't accept all this death and then justify it. It is wrong! Your friends should be alive - they should be... enjoying dinner, and arguing with their kids, just like you are.

JACK: What do you know about it?! Who the hell are you to say that?! [*Frowns.*]

LOUIS [V/O]: You see this, man? [*Louis stands up, holding his wallet and a folded piece of paper. He looks at the paper as he unfolds it.*] **This is my draft notice.** [*Louis holds it up.*] **In two weeks...** [*He looks at the paper.*] **I can go to jail... I can go to Canada... or I can go get shot... Full of holes... Like your friend Brian Cooper.** [V/O] **You keep thinking the way you do, Mr. Arnold... And these two will be next.** And I just hope that's what they want.

[*Snuffy's guitar ends.*]

LOUIS: [*Shot of Louis pausing.*] Excuse me. [*Nods.*]

[*Wide shot of all as Louis exits toward the front door. Norma looks after him, then toward Jack. Karen stands up, slides her chair against the table, looks at Jack, and exits hurriedly.*]

NARRATOR: And so, after all... Karen left with Louis.

[*Close shot of Jack frowning toward the boys off-screen, then blinking and standing up. Wide shot of all at the table as Jack stands up and throws his napkin down.*]

NARRATOR: And Dad, and Mom and I...

[*Jack walks toward the kitchen as Kevin and Norma watch. Wayne continues to eat.*]

NARRATOR: Were left with our thoughts.

Ep. 4 - "Angel" - Cena 9

SD4 mostra uma cena do cotidiano familiar da qual o protagonista da série pouco participa. Na verdade, os personagens principais da sequência em análise

são Jack (pai de Kevin) e seu confronto com Louis, o namorado *hippie* da filha rebelde. Nesse excerto, a máquina do poder funciona por meio da mesma FD que interpelou o protagonista da série enquanto aluno resistente em SD3: o rapaz *hippie*, em um jantar na casa de sua namorada (irmã de Kevin), inicia uma discussão com o pai da moça (ex-combatente na Guerra da Coréia) a respeito das mortes decorrentes de combates em guerras, em especial a do Vietnã, que está em pleno auge. Nesse âmbito, Louis ocupa uma posição oposta a de Jack e de Brian Cooper: ele pode ser chamado de anti-herói, não aquele definido em termos literários, mas aquele que não é corajoso o suficiente para enfrentar situações de perigo.

A figura heróica de Brian Cooper, trazida à memória discursiva, enfatiza exatamente isso: um guerreiro que, por morrer jovem e em luta pela liberdade de seu povo, deve ser venerado. Aqui, novamente, invocam-se pelo menos dois níveis de acontecimento: o real, representado pelos fatos que estavam efetivamente ocorrendo (ou haviam ocorrido) no país, como as Guerras do Vietnã e da Coréia; e o ficcional, desempenhado pelo personagem que perdera a vida há poucos dias em combate no território vietnamita. Enquanto o primeiro retoma o pré-construído no interdiscurso norte-americano, este último retoma o já-dito na memória do seriado.

Nesse trecho, como em SD1, o discurso da liberdade aparece no nível intradiscursivo. É no confronto com o outro que surge, novamente, a concorrência de FDs diferentes: FD1, que diz que os EUA são um país livre e que, como tal, devem lutar por essa condição, mesmo que isso signifique morrer (ou matar); e FD2, que clama que a nação americana utiliza-se desse princípio - a liberdade - para provocar conflitos e usar seus cidadãos em diversos acontecimentos, prendendo-os a um direito que não existe. Jack pertence à primeira FD que descrevemos; Louis à segunda.

O *hippie*, da mesma forma que Kevin em SD3, não percebe que a liberdade tem limites e que não é igual aos outros com quem dialoga: ele não só afronta o dono da casa como ainda rouba-lhe o poder que, também nesse excerto, é circulante. Louis, nesse sentido, compartilha também de FD1, uma vez que acredita poder ocupar uma posição de autoridade semelhante àquela ocupada por Jack ou Norma, como podemos perceber no trecho a seguir:

SD5: INT. DAY. ARNOLD KITCHEN.
[Twang of Snuffy music.]
[Shot of Norma at the kitchen table, shelling peas. She looks up as Kevin approaches and pauses, crossing his arms.]
KEVIN: Louis is here.
NORMA: Oh?
KEVIN: Yeah. He's in the living room. With Karen.
NORMA: Hmmph. *[Norma frowns and nods as she shells more peas.]*
KEVIN: Well, don't you want to meet him?
NORMA: I'm sure if your sister wants me to meet Louis, she'll introduce him. I don't want to interfere in her life.
NARRATOR: Oh, really? Would it help you to know that this guy is screwing around with half the State university system?
NORMA: What's he like? *[Smiles.]*
NARRATOR: Bingo.
KEVIN: Disturbing... *[Nods.]*
NORMA: *[Norma smiles slightly in surprise at Kevin off-screen.]* What kind of a word is that for you to use... "disturbing"?
KEVIN: I don't know.
NORMA: Well, what does that mean - "disturbing"? Kevin?! *[V/O]* What does that mean?
KEVIN: OK! Don't get mad at me!
NARRATOR: Heh-heh-heh. If I couldn't stop this guy myself...
[Norma tosses some peas in the bowl. Karen and Louis enter the kitchen off-screen, giggling.]
NARRATOR: I could at least get the troops fired up.
KAREN *[V/O]*: Mom, this is Louis. Louis, this is my Mom.
NORMA: *[Norma smiles slowly.]* Well, hi, Louis. *[V/O]* It's nice to meet you.
KAREN *[V/O]*: Mom? Do we have any carrots?
NORMA: Yes, honey, we have carrots. But I thought it might be nice... if I said hello to your... friend. *[Norma takes a few steps forward and smiles slightly, as Louis passes the camera with his hand out. They shake hands.]*
LOUIS: It's really nice to meet you.
NORMA *[V/O]*: So, uh, I'm making dinner, now, Louis. There's plenty of chicken if you'd like to stay.
[...]
KAREN: Louis doesn't eat meat, Mom.
[...]
LOUIS: I just have some qualms with the way livestock's raised. That's all.
NORMA: Well... you're more than welcome to stay and fill up on salad and vegetables if you like. *[...]* *[she walks toward the counter. Shot of Kevin sitting on the counter next to a plate of raw chicken as Norma picks up a cleaver. She looks at a piece of chicken as she breads it.]* So... you don't eat any meat? *[she looks at Louis off-screen and smiles.]*
[Shot of Louis seated at the table, and Karen seated in the background.]
LOUIS: No, I really don't.
NARRATOR: Hah! My mother was going to expose this guy for the weirdo he was.
[Shot of Kevin and Norma as Norma chops the chicken with the cleaver.]
LOUIS *[V/O]*: **Mrs. Arnold... what do you do?**
NORMA: *[Norma looks at Louis off-screen and frowns slightly.]* I beg your pardon?
LOUIS: **I mean, you know, for a living?**
NORMA: *[Norma looks at Louis off-screen with embarrassed surprise.]* **Oh... of course... right... For a living...***[cuts some more chicken.]* **Nothing. I mean... I'm a**

Housewife. [*She frowns slightly at Louis off-screen as she whacks the chicken.*]

LOUIS: **That's certainly not nothing.**

NORMA: No... you're right about that. [*She whacks the chicken.*] **God knows... it's demanding at times.**

LOUIS [V/O]: I'll bet. **You find it fulfilling?**

NORMA: [*Norma pauses and looks at Louis off-screen in mild surprise.*] **Fulfilling?** [*She smiles and laughs, then chops more chicken.*]

NARRATOR: Who the hell did this guy think he was? Asking my mother if her life was fulfilling?

NORMA: **I guess I've never really thought about that.** [*Smiles.*]

KAREN: **Maybe you should, Mom.**

NARRATOR: Yikes.

[*Norma resumes chopping the chicken more forcefully.*]

LOUIS [V/O]: **Did you go to college, Mrs. Arnold?**

NORMA: **Oh, yes, I was a... history major in college.** [*Smiles.*] **But I... met Karen's father in my Freshman year, so I, I never finished.**

LOUIS: **You regret not finishing?**

NORMA: [*Norma smiles and shakes her head.*] **Oh, no...**

LOUIS [V/O]: **Wow. That's great. I mean... a lot of women find it demeaning, spending their lives serving their husbands and children.**

NARRATOR: OK - look out. Mom is gonna nail this guy now.

[*Shot of Kevin and Norma as Norma makes a big chop, and the chicken flies toward Louis off-screen. Shot of Louis and Karen as the chicken lands on his lap. He raises his arms and smiles.*]

NORMA [V/O]: Uhhhh! Oh, my God! [*Norma passes the camera and removes the chicken.*] Oh, I am so sorry! And you being a vegetarian and everything. I'm sorry - I'm such a klutz. [*She smiles and shrugs slightly.*]

NARRATOR: I couldn't believe it. Why was she *apologizing* to him?

KEVIN: [*Kevin frowns at Louis off-screen.*] My mom likes serving us!

[*Close shot of Norma slowly looking at Kevin off-screen in mild disbelief.*]

Ep. 4 - "Angel" - Cena 7

Em SD5, o confronto acontece entre Louis e Norma, mãe de Kevin. Ela é questionada quanto a sua formação acadêmica. Em seu papel de mãe exemplar de uma família tradicional, ela declara nunca ter concluído seu curso. Entretanto, a conversa com o rapaz *hippie* deixa-a perturbada, pois Louis é, no campo familiar, sempre o outro, aquele por meio do qual os personagens se descobrem ou descobrem suas identidades: ele é aquilo que falta ao sujeito (e à identidade) que está sendo representado(a).

A televisão, ao dar voz a uma minoria (o movimento *hippie*), cria efeitos de sentido à medida que mostra ao seu público a formação da sociedade americana por uma imagem liberal. Entretanto, a maneira como esse grupo minoritário é representado (sempre em conflito com a maioria tradicional), mostra como essa

sociedade é, de fato, conservadora, não aceitando tudo o que a metáfora do *melting pot* sugere.

Norma e Louis são, nessa seqüência, interpelados por FDs distintas. Ela participa de uma FD1 que aceita as condições que lhe são impostas, mesmo que estas a coloquem em posições desiguais perante outros cidadãos da sociedade norte-americana. Ao apresentar-se como submissa, ela também compartilha de FD3, embora de uma forma diferente daquela invocada por seu filho em SD3. Já o rapaz *hippie*, ao tomar o poder da dona da casa pelos seus questionamentos, mantém-se fiel à FD2, assumindo a posição daqueles que são contra o sistema vigente. Esse posicionamento está sempre sob vigilância, visto que, por criar condições que favoreçam minorias e abalem o poder e a opinião pública norte-americana, não pode ser enfatizado no seriado ou na mídia televisiva.

Louis também aparece na seqüência abaixo, mas sua participação agora serve para um outro propósito já discutido: a formação da identidade americana a partir da presença do herói no intra e no interdiscurso.

SD6: INT. DAY. ARNOLD LIVING ROOM
 (...)
 LOUIS [*On phone*] [*V/O*]: OK. Good. I love you too.
NARRATOR: And that he loved her? I couldn't believe it - what a sicko. It wasn't enough that this guy was all over my sister like a fungus in a damp basement.
 [*Kevin starts to squint and breathe harder. He steps beside him. (...) Shot over Louis' shoulder of Kevin looking up at him.*]
KEVIN [*as western hero*]: Louis? I'm gonna have to ask you to step outside.
 [*Shot past Kevin of Louis frowning in fear.*]
LOUIS: But - what do ya mean?!
KEVIN [*as western hero*]: I'm on to you, Louis. [*Points.*]
LOUIS: I-I don't know what you're talking about.
 [*Kevin punches him in the stomach.*]
LOUIS: Ugh!
 [*Shot of both from the side as Kevin grabs Louis by the shirt, then punches him on the jaw. Louis reels backwards over the couch. Kevin points at Louis.*]
LOUIS: Ugh... ugh.
KEVIN [*as western hero*]: Take that, you low-down, snake-bellied, lily-livered weirdo.
 [*Dramatic TV music plays.*]
KAREN [*V/O*]: Ahhh! [*Shot of Karen hurrying from the kitchen and pausing.*]
 [*Shot of Kevin looking over his shoulder at Karen off-screen, as Louis holds his jaw behind the couch.*]
KEVIN [*as western hero*]: Sorry, sis. He was no good.
 [*Shot of Karen as she hurries toward Kevin off-screen, with more dramatic*

music. Shot of Kevin and Louis as Karen passes the camera and stoops in front of Kevin and smiles.]

KAREN: Oh, Kevin! I'm so glad I have a brother like you! [*She hugs Kevin.*]
I'm gonna make your bed for you from now on.

Ep. 4 - "Angel" - Cena 6

Em SD6, Kevin recorre, em sua imaginação, ao discurso televisivo para defender Karen, sua irmã, de Louis, que estava saindo com outra garota, conforme a conversa que ouvira ao telefone. O garoto propõe, ao retomar esse discurso da mídia, a criação de um outro efeito do interdiscurso que visa a gerar um sentido especial: legitimar a importância da figura do herói (reiterada por sua própria posição como protagonista) na cultura e na identidade norte-americana. Além disso, ele ainda institui a oposição binária Bem X Mal como uma base da cultura de seu país, onde os virtuosos sempre vencem aqueles que são mau caráter e são, por isso, recompensados ("*Oh, Kevin! I'm so glad I have a brother like you! [...] I'm gonna make your bed for you from now on.*").

Diferentemente dos demais, Louis também não se encaixa na ordem do discurso que regula a sociedade americana da época. Filiado ao movimento *hippie*, que ia contra muitos preceitos morais que orientavam a sociedade conservadora, o rapaz faz parte, nesse excerto, de FD1 (que aposta na liberdade) em oposição a FD2 que interpela Kevin, colocando-se em uma posição tradicional, que não aceita a liberdade de relacionamentos que Louis sugere a partir de seu comportamento liberal.

A disputa entre FDs diferentes e concorrentes também aparece em SD7, que traz os conflitos entre Karen e sua mãe acerca da cerimônia religiosa que celebrará sua união com Michael:

SD7: INT. DAY - CHURCH

[Shot of a bearded minister looking at the group off-screen.]

MINISTER: Ah, the lovely bride and groom-to-be.

[Shot of Karen and Michael standing closely together. They smile and shrug.]

NARRATOR: My sister was getting married. At last.

MINISTER: [*facing Jack, Norma, Karen and Michael.*] **I'm always pleased to bring together a man and wife.**

KAREN: [*Karen frowns slightly and glances off.*] **You mean... man and woman.**

MINISTER: Well, of course.

NARRATOR: Not that it was gonna be simple. When it came to my family,

nothing ever was.

MINISTER [V/O]: So... **What kind of a ceremony do we have in mind?**

KAREN: Well, we haven't really... talked about it, but... NORMA: We thought... **something simple. But, traditional.** [*Smiles and looks toward Karen and Michael.*]

[*Karen frowns slightly at Norma off-screen as Michael looks at her.*]

MICHAEL: **We did?**

NORMA: [V/O]: You know... **Something with flowers, and music... And hymns... Not too formal, but... Kind of... elegant.** [*Smiles.*]

[*Close shot of the minister smiling uncertainly at Norma off-screen.*]

NARRATOR: Of course the whole thing was still... In the planning stages.

KAREN [V/O]: **Uh, Mom? Uh, Michael and I were actually... thinking of something a little less...**

NORMA [V/O]: Well, that's OK, honey... **Whatever you want.** [*Smiles.*]

KAREN: Good... good, good.

NORMA: **We don't... have to have the hymns.** [*Smiles.*]

NARRATOR: Hmmm.

MINISTER [V/O]: Excellent! Now... When shall we schedule our pre-marital counseling sessions?

[*Shot of Jack and Norma looking from the minister off-screen toward Karen and Michael off-screen. Shot of Wayne and Kevin glancing at each other. Wayne laughs. Shot of Karen and Michael looking down.*]

Ep. 91 - "The wedding" - cena 4

SD7 mostra a discussão sobre os detalhes do casamento de Karen e Michael. Entretanto, não são os noivos que decidem sobre o tipo de cerimônia que desejam: o diálogo ocorre entre Karen e sua mãe. A moça, interpelada, como já dissemos, por FD1, pensa ser livre e ter poder de escolha sobre o que acha ser melhor para si mesma. Norma, pertencente a FD2, mostra, na conversa com o ministro da igreja, todo o seu poder sobre a filha ao explicar-lhe como gostaria que a cerimônia do casamento da filha fosse. Nesse momento, a *hippie* intervém e rouba o poder da mãe, na tentativa de expor suas idéias. O noivo, por sua vez, apóia Karen e mostra-se também convocado pela mesma FD que interpela a moça. Diferentemente do que acontecera nas SDs anteriores, neste trecho, a noiva (e sua FD1) vence a mãe (interpelada por FD2), uma vez que Karen acaba escolhendo uma cerimônia que segue caminhos alternativos, longe da religião protestante.

A FD que convoca os noivos também difere daquela da qual o ministro faz parte. Em sua crença na liberdade, Karen luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, mesmo dentro do casamento. Ela não aceita a anulação feminina na constituição familiar e corrige o ministro da igreja que diz ficar contente

com a união de "um homem e sua esposa". Ao apelar (muito sutilmente) para um discurso jurídico-feminista que o pregador desconhece, Karen acaba por assustá-lo. Surpreso, o ministro concorda com a moça sem esconder seu estranhamento em relação à atitude da *hippie* rebelde. Além disso, aos olhos da década de 90, a fala do ministro não passaria incólume.

A liberdade, contraposta à idéia da independência, que será discutida adiante, sugere um outro princípio básico na cultura americana: a união dos cidadãos em torno de objetivos semelhantes, contra um inimigo comum. SD6 já introduz isso na medida em que Kevin, interpelado pela voz da liberdade, une-se a Karen, com quem possui um estreito grau de parentesco, e sai em sua defesa contra Louis, um 'estranho' que pode abalar a estrutura de sua família. Esse discurso que promove a união de pessoas em prol de um bem comum, que pode ser a própria liberdade, também pode ser observado no excerto que se segue, retirado do campo escolar:

SD8: INT. DAY. U. S. GOVERNMENT CLASS.

(...)

NARRATOR: Holding that paper, I just didn't care anymore. **If I was alone, fine - I'd go it alone.**

[Close shot of Stuart ripping out his page. Close shot of Mr. Bottner. He squints and looks at the class off-screen. Close shot of Kevin looking at Stuart in surprise.]

NARRATOR: Only suddenly... I wasn't.

*[Shot of Mr. Bottner standing behind his desk, looking at the class. **Shot of other students ripping out a page from their notebooks.** Shot of Mr. Bottner. The camera rolls in as he crosses his arms and looks around the students. Shot of more students ripping out a page. Shot of Mr. Bottner twitching and jerking a little. **The students are all holding up a page.**]*

NARRATOR: **Maybe it was futile, maybe not. It really didn't matter. For that one moment, we'd found a common voice...**

[Close shot of Mr. Bottner. He smiles tightly and nods as he looks over the class off-screen.]

NARRATOR: **A common bond, against a common enemy. And, for that one moment, it was a sweet victory.**

[The camera pulls back past Mr. Bottner, as he looks at the students.]

Ep. 71 - "Day One" - cena14

Nesse trecho, a união que ocorre é entre Kevin e seus colegas de classe contra um inimigo comum: um professor de estudos sociais que se faz representar como um ditador. Cheio de regras de comportamento em sala de aula, o Sr. Bottner tranca as portas da sala após o sinal (não permitindo que ninguém entre ou saia depois disso) e exige silêncio total dos alunos enquanto fazem qualquer tipo de

atividade. SD8 mostra o momento em que os alunos rebelam-se contra o professor que, nervoso diante de problemas pessoais, decide buscar seu alívio ao pedir que escrevam uma redação sobre o direito à propriedade garantido pela constituição norte-americana.

Nessa luta, a vitória dos alunos só acontece porque o grupo está unido. Note-se, também no excerto em análise, como os alunos tomam o poder do professor por meio de sua união, o que o surpreende duplamente: em primeiro lugar, como um ditador, ele não acredita como pode ter perdido seu poder; além disso, ele fica incrédulo ao observar a força que um grupo de adolescentes adquire pela união. Contrariamente aos outros excertos pertencentes ao campo escolar, este mostra a vitória daqueles que desobedecem as regras que regulam a instituição: nem mesmo um professor que pensa ter todo o controle de um grupo em suas mãos pode deter o poder desses pequenos heróis quando unidos.

A formação de grupos entre pessoas que apresentam certas afinidades pode ainda ser vista no seguinte trecho, também extraído do campo escolar:

SD9: INT. DAY. CAFETERIA

[Kevin and Paul carry their trays and look for a table to sit at in the cafeteria.]

NARRATOR: Lunch, at last, something I figured even I couldn't screw up.

PAUL: Where do you want to sit?

KEVIN: Anywhere. Let's just sit here. *[Kevin and Paul sit down at a table.]*

NARRATOR: A suburban junior high school cafeteria is like a microcosm of the world. The goal is to protect yourself, and **safety comes in groups**. You have your cool kids, you have your smart kids, you have your greasers, and in those days, of course, you had your hippies. In fact in junior high school, who you are is defined less by who you are than by who's the person sitting next to you...

[Shot of Paul sucking spaghetti.]

NARRATOR: ...a sobering thought.

KEVIN *[to Paul]*: Try to look like you're having fun.

[Shot of Winnie in distance, looking for a place to sit. She approaches Kevin and Paul.]

WINNIE: Hi. Do you guys mind if I sit with you?

KEVIN: Sure, Winnie.

NARRATOR: **We were on our way. Our group was forming. And Winnie, I mean, Gwendolyn, was not chop liver. Who knows, maybe we even had an outside chance to become the cool seventh grade group, if we could just remain inconspicuous until we picked up a few more members.**

Ep. 1 - "Piloto" - Cena 12

Diferentemente das outras SDs estudadas até esse momento, SD9 não traz confrontos ou contradições. Ela apenas ilustra o funcionamento discursivo que orienta a construção da união e a relevância desse acontecimento na sociedade americana: a união oferece segurança aos membros que dela participam. O outro se apresenta, contudo, no nível interdiscursivo, ditando o que pode acontecer. Nesse trecho, ele não se materializa.

A união se mostra, desta forma, como o produto da crença na liberdade e na igualdade, conceitos que, filiados à esfera política que organiza a moderna sociedade norte-americana, são venerados, propagados e praticados como se fossem uma religião, orientando o estilo de vida adotado por seus cidadãos. Neste âmbito, esses princípios tornam-se, ainda, direitos que, constituindo o interdiscurso norte-americano e construindo sua identidade cultural nacional, só se concretizam coletivamente, ainda que interpelem seus sujeitos de formas diferentes e, até mesmo, contraditórias.

Atravessado várias formações discursivas, o sujeito norte-americano mostrado no seriado *The Wonder Years* se constitui heterogeneamente, ocupando posições distintas conforme o discurso que o convoca e conforme os objetivos que deseja alcançar. Às vezes, ele utiliza o discurso da liberdade e da igualdade para defender uma postura mais tradicional e conservadora. Outras vezes, ele lança mão deste discurso para demonstrar ou justificar suas atitudes liberais e inovadoras, que podem propiciar diversos tipos de reações, como o estranhamento e o repúdio ou, ainda, tornar-se um modelo a ser copiado.

3.2. O Individualismo

Este segundo recorte visa a estudar a independência enquanto um conceito que pode, a princípio, ser confundido com a liberdade, mas que não pressupõe, de acordo com o funcionamento do discurso norte-americano, a coletividade, e, sim, a individualidade. Considerado como a base tanto do pensamento político que fundou a nação americana quanto da religião (puritana) que dominou o território e

influenciou a formação do povo, o individualismo associa-se à independência no intuito de defender um novo tipo de 'liberdade': a econômica. Tal fato pode ser percebido em SD10, recortado do campo familiar e apresentado a seguir:

SD10: INT. DAY. KEVIN'S ROOM

NARRATOR: **That next morning I took my life's savings of a hundred and thirty bucks and packed my bag.**

[Kevin is in his room packing, Norma is in the doorway]

NORMA: Honey, I wish you wouldn't do this.

KEVIN: I've gotta go.

NORMA: You really don't you know, you could just put that bag away.

KEVIN: **I've got to be on my own. I've got to find myself.**

NORMA: **I know, but you can find yourself here. People don't realize it, but there's lots places you can find yourself. I mean you can go into a restaurant, lost, not knowing what you're doing, and all of a sudden you can find yourself.**

NARRATOR: It was wise, and touching, and kind all at once...

NORMA: **It can happen anywhere.**

NARRATOR: **It came from the heart of the woman who loved me, and raised me, and I could only think of one thing to say...**

KEVIN: Mom I've got to get going *[Kevin zips up bag]* I'll call when I get someplace.

EXT. DAY. DRIVEWAY.

[Kevin starts car in driveway and drives down street.]

NARRATOR: **All I knew was I was seventeen and on my way. I was gone and I didn't look back.**

[Kevin is driving down a country road]

NARRATOR: **Freedom, it was more that just a full tank of gas and a highway under my wheels. It was me on my own, with no one to answer to but call of summer, and fun.**

Ep. 114 - "Summer" - Cenas 9-10

Ao se ver sozinho durante as férias de verão, isto é, sem seus amigos e sem sua namorada, Kevin, que trabalha na fábrica de seu pai, decide abandonar tudo (emprego e família) para correr atrás do que acredita ser sua felicidade: sua namorada (Winnie) que está trabalhando em uma colônia de férias durante o verão. Os pais do protagonista tentam impedi-lo de fazer tal coisa, mas o garoto os enfrenta, mostrando-se determinado a seguir seu caminho.

Apesar do excerto falar de liberdade ("Freedom"), sabemos que, nesse contexto, ela significa independência (social e financeira). Por isso, ela exige uma certa individualidade de quem assim se declara. A independência, entendida dessa maneira, pretende cortar qualquer tipo de laço que a una a qualquer pessoa ou

situação. É, por isso, diretamente oposta à idéia de liberdade. Da mesma forma como a *Declaração de Independência* anuncia, pessoas livres querem ser independentes dos outros, até mesmo em nível federal, como foi o caso da emancipação política e econômica das Treze Colônias.

No que tange à concorrência de FDs, podemos dizer que Norma apela para uma FD2, pois acredita que, se o filho for livre (para agir e para expressar-se), ele a abandonará; portanto, ela precisa ser contra essa liberdade (política) para tentar manter o laço que a une ao rapaz. Ela joga definitivamente pela união e não pela separação (independência). Kevin, por outro lado, precisa libertar-se da mãe (libertação no sentido de emancipação). Ele está longe de filiar-se à FD3, aquela da submissão, e prefere participar integralmente de FD1, afrontando a mãe e questionando/tomando o seu poder na posição por ela assumida. O mesmo ocorre em SD11, em relação ao pai:

SD11: INT. DAY. BEDROOM AT THE RESORT
(...)
JACK: Look Kevin, I've been giving this a lot of thought, about what happened to us the other day and eh...
NARRATOR: Okay, here it came. A full and abject apology. The man was gonna crawl.
JACK: I think you made a BIG mistake.
KEVIN: What?
JACK: You flew off the handle. You said some things, that happens. Anyway I want you to know that if...you wanna come back and work for me...
KEVIN: Yeah?
JACK: It'd make your mother happy.
NARRATOR: And that about ripped it.
KEVIN: Look dad, **I don't need you, I don't need your job and I DON'T need your stupid underwear.** [*gives the paperbag back to Jack*] **Got it? I'm doing fine here on my own okay? (...)**

Ep. 115 - "Independence Day" - Cena 1

Jack, ao fazer parte da mesma FD que interpela Norma, também tenta, a todo custo, fazer com que o filho volte para casa a fim de, conseqüentemente, restabelecer os laços que os unem. Kevin, por sua vez, não se deixa abalar e mantém o seu discurso pela própria independência ("*I don't need you, I don't need your job and I DON'T need your stupid underwear*"). Egocêntrico, ele defende a idéia de que a independência é um conceito intrínseco de cada indivíduo (sujeito) em

relação a outros indivíduos (sujeitos) e a modelos de comportamento e de conduta social. É esse individualismo que o leva a rebelar-se contra a sua própria família.

O individualismo pressuposto pelo enunciado da independência possibilita ainda a formulação de um outro: a busca de identidade. Para que isso aconteça, isto é, para que um indivíduo (ou sujeito) defina sua identidade, é necessário que esteja sozinho ("*I've got to be on my own. I've got to find myself.*" - SD10) ou, como SD12 traz, "*you said yourself that it was time to find ourselves, right? You said we should give each other space!*".

SD12: EXT. DAY. SWIMMING POOL.
NARRATOR: Screw the rules. My life was a shambles and it wasn't just Jack, it was Winnie. [*Kevin looks at Eric, who's sitting across the pool*] My only hope was, I hadn't seen what I'd seen.
WINNIE: Kevin?
NARRATOR: Even though I knew I had.
KEVIN: Oh, hey. Yeah I know. I figured I'd masquerade as one of the guests. [*smiles*] Think we could...you know...maybe find some place to talk?
WINNIE: About what?
KEVIN: Well, eh...
 [*Eric whistles and beckons Winnie*]
WINNIE: Kevin, I can't. I'm on duty.
KEVIN: Yeah, you've been on duty ever since I got here.
WINNIE: I can't help it. It's my job.
KEVIN: I bet.
WINNIE: What was that?
KEVIN: Listen... Winnie, **maybe this wasn't such a good idea. I mean coming up here.** Even though I know I encouraged it, but... when you get down to it...
WINNIE: **Maybe you're right. Maybe it wasn't a good idea.**
KEVIN: What do you mean?
WINNIE: **Maybe you should go.**
NARRATOR: I felt like I'd been shot right through the tomato. [*Kevin's shirt has a big tomato face on it*]
KEVIN: Well...**that's, that's not what I meant.**
WINNIE: Kevin, **you said yourself that it was time to find ourselves, right? You said we should give each other space!**
 (...)

Ep. 115 - "Independence Day" - Cena 2

Note-se que, tanto no estudo do discurso da liberdade e da igualdade quanto na análise do discurso do individualismo e da independência (sobretudo econômica), o narrador se apresenta como um importante personagem que orienta e amarra, por meio de seus comentários bem humorados e, às vezes, até poéticos, as diversas

FDs que surgem no caminho da constituição da(s) identidade(s) norte-americana(s). É ele quem, muitas vezes, faz o contraponto do diálogo travado entre os personagens ("*That was a tough question in any time. But in 1968... [...] In 1968, even Christine Hansen couldn't answer that one.*" - SD2), invoca fatos passados e figuras históricas à memória discursiva ("*Conversation was getting stale. I asked myself 'Now, what would a guy like Brian Cooper do in this situation?'*" - SD3) ou ainda esclarece os conflitos baseados em lutas de/pelo poder ("*My mother was going to expose this guy for the weirdo he was*" - SD5).

A solidão, enquanto produto do individualismo, é o resultado da nova realidade sócio-econômica que se delineia ao longo do século XVIII. É ainda a condição necessária para a constituição das identidades dos sujeitos que participam dessa sociedade seguidora do capitalismo neo-liberal. Esse assunto, contudo, será abordado no nosso próximo capítulo, onde analisamos a concretização da busca da felicidade, principalmente no setor econômico.

Nesse capítulo, percebemos, ao longo de nossa análise, que diferentes FDs interpelam os personagens do seriado em sujeitos discursivos e jurídicos em momentos distintos ou em uma mesma FI. Destacamos, dessa forma, três formações discursivas que se fazem presentes nos discursos da liberdade, da igualdade e da independência tanto no campo escolar quanto no familiar:

- ♦ FD1: pró-liberdade e igualdade, permite que o poder exista em micro-espacos, independentemente da posição social ocupada pelo sujeito.
- ♦ FD2: contra a liberdade, exige que se mantenha distância entre aquele que detém o poder e aquele que a ele se submete.
- ♦ FD3: ligado à FD2, preserva a submissão dos sujeitos sobre os quais o poder se exerce.

Observamos também que, ocasionalmente, um mesmo sujeito é ainda interpelado por FDs distintas em uma FI determinada ou que ele muda de uma FD para outra à medida que a FI se altera. Esse conflito de FDs na constituição dos personagens-sujeitos que participam do seriado e na construção do interdiscurso que rege a sociedade americana permite-nos que tracemos algumas conclusões.

Em primeiro lugar, a presença de sujeitos diferentes em um mesmo programa televisivo já mostra que a identidade americana não pode ser única: ela é construída por meio de todo e cada sujeito retratado na "tela". Sendo cada sujeito heterogêneo, formado por várias FDs e, por vezes, contraditórias, isto é, uma vez que cada um deles responde de forma diferente dependendo da FD que o convoca, essa identidade não pode ser, de forma alguma, homogênea e estável.

Resgatando as glórias e os sacrifícios de um passado heróico, a narrativa que se faz sobre a nação americana apresenta uma sociedade tradicional em conflito constante, em um grande embate, mas que visa, sobretudo, a justificar e a promover sua continuidade cultural (estruturada por práticas sociais recorrentes).

A representação de sujeitos distintos e de minorias na mídia televisiva tem um significado importante, se consideramos o seriado como um todo: o programa tenta mostrar-se politicamente correto, retratando grupos de classes sociais diversas. Contudo, a ênfase na família tradicional em torno da qual a série se desenvolve ou o enfoque das minorias, como o que é diferente e, portanto, como o que destoa da vida em sociedade, leva-nos a afirmar que o seriado não adota uma perspectiva neutra mas dirige e constrói a opinião que deseja criar ou inculcar em seus telespectadores.

Na tentativa de abordar diversos aspectos do modo de vida americano, a televisão se encarrega de mostrar todos esses traços, enfatizando, entretanto, somente aqueles que a ideologia norte-americana dominante autoriza e aceita. A mídia televisiva, desse modo, abafa comportamentos que a sociedade não aprova e cria, com isso, efeitos de verdade, inventando e/ou reiterando atitudes louváveis e merecedoras de destaque em detrimento de valores amorais que devem ser repudiados. Veremos, no próximo capítulo, como a economia de uma nação se reflete na constituição de identidades culturais, reforçando ainda mais esses valores e conferindo-lhes novos sentidos.

CAPÍTULO 4

A Busca da Felicidade

*"Once upon a time...
America's sons came home from a just and noble war.
Home to their families, and an ideal called...
Suburbia.
It was a place where peace-of-mind came by the square foot.
Where the space between every linoleum floor, and shingled roof...
was to be filled with children.
And dreams.
And where...into every inch of concrete... hard working men...
Poured their values."*

Narrador, Ep. 67 - "The house that Jack built" - cena 1

O objetivo do presente capítulo é examinar o funcionamento, as particularidades e os efeitos de sentido produzidos pelo discurso da busca da felicidade (*pursuit of happiness*), o terceiro direito inalienável que, postulado na *Declaração de Independência Norte-Americana* e garantido pelo Criador, constitui, ao lado dos princípios da liberdade e da igualdade (discutidos no capítulo anterior), o (inter)discurso fundador da nação americana ao mesmo tempo que corrobora para a construção de sua identidade cultural. Pretendemos ainda, na análise de algumas seqüências retiradas do domínio discursivo que nosso *corpus* engloba, mostrar como esse discurso se relaciona com outros e como ele se realiza linguisticamente no que diz respeito à hipótese que este trabalho defende, que é a de que a mídia televisiva ameniza diferenças e conflitos a fim de construir uma história que não só justifique e reforce valores importantes da cultura americana mas também preserve e divulgue um modo de vida especial e típico daquele país.

Neste capítulo, seguiremos a orientação que organizou o capítulo 3 ou seja, a classificação das práticas discursivas de acordo com os campos em que elas ocorriam (familiar ou escolar). No entanto, dada uma certa recorrência temática das seqüências no que tange à realização da busca da felicidade, propomos uma divisão de nosso recorte em dois grupos (que não apresentam limites estanques ou relações de causa/conseqüência entre si): aqueles que se referem à construção do *self-made man* e aqueles que se filiam ao discurso do consumismo e do materialismo norte-americano.

Antes de iniciarmos nossa discussão, é necessário comentar como as seqüências acerca da busca da felicidade foram selecionadas e recortadas. Constatamos que, em princípio, este tema abrange as mais diversas situações, uma vez que cada episódio apresenta um problema a ser solucionado, um desafio que o pequeno Kevin deve superar em seus relacionamentos com sua família, com seus

amigos ou com alguma figura de autoridade. Interpelando os personagens do seriado (e seus telespectadores), ora em sujeitos individuais, ora em sujeitos sociais, o programa mostra um protagonista individualista que, se não está no centro da ação, participa dela indiretamente, sendo afetado pelas conseqüências oriundas do problema em questão. Dessa forma, qualquer que seja o conflito que motiva o episódio, Kevin (ou aqueles com quem ele se relaciona) sempre buscará(ão) uma solução que culmine na felicidade (própria ou de seu grupo, quando for o caso). Essa felicidade pode ser encontrada na liberdade, na independência e/ou no ideal igualitário, como discutidos no capítulo anterior, bem como no sentido de vitória e no consumismo (de bens e serviços) que caracterizam a sociedade americana, como veremos a seguir.

4.1. A Construção do *Self-Made Man*

O Sonho Americano é uma idéia criada no início do século XX sobre aquele grupo de pessoas que, ao imigrar para a América, principalmente durante o século XVII, em busca de liberdade de profissão de fé religiosa, construiu uma terra e, conseqüentemente, uma pátria. Nesse sentido, o Sonho Americano instaura, portanto, a existência de um povo vencedor, um povo que, sem dinheiro e sem altas posições sociais, conseguiu o sucesso a partir de seu esforço próprio. É assim que definimos o *self-made man*, o enunciado que nomeia esta parte do capítulo e que abarca diversas seqüências discursivas que, por sua vez, apresentam outros enunciados que estão, de alguma forma, ligados à construção do *self-made man* e à concretização do sonho americano.

Com efeito, iniciamos nossa análise com o trecho abaixo, que retrata o encontro do protagonista com sua namorada, Winnie, que está trabalhando em um hotel em uma outra cidade. Kevin, para correr atrás do que acreditava ser seu grande amor, decide largar tudo (emprego e família), mas é surpreendido pela atitude da namorada, que não aprova sua coragem e determinação:

SD 13: INT. DAY. CASCADE RESORT LOBBY
WINNIE: I can't believe you're here.
KEVIN: Me neither.
WINNIE: **You just got in your car and drove all this way?**
KEVIN: Well, yeah. **I wanted to see you.**
NARRATOR: It was what you might call a hero's welcome...
WINNIE: Oh!
NARRATOR: Almost.
KEVIN: I mean, you're happy to see me, right?
WINNIE: Of course I'm happy to see you. I'm very happy to see you.
KEVIN: Good.
WINNIE: **I just can't believe you're here that's all.**
KEVIN: Yeah, well, things kind of blew up at home. I uh, **I had a fight with my dad, and I kind of quit my job.**
WINNIE: You did?
KEVIN: Yeah.
NARRATOR: Hey hey.
WINNIE: **Kevin, that's awful.**
NARRATOR: Hey hey.
KEVIN: **Well not exactly. You know I thought that maybe we could be together and maybe I could get a job here.**
WINNIE: Here?
KEVIN: Yeah. Maybe you could put a word in for me or something.
WINNIE: Well maybe, but I don't really know anybody [*several people walk past and greet Winnie*]
1ST BOY IN LOBBY: Hi Winnie, How ya doin'? See ya at the pool.
WOMAN IN LOBBY: How ya doin'?
2ND BOY IN LOBBY: See ya at the pool.
3RD MAN IN LOBBY: Hello Winnie!
NARRATOR: Hum... [*Winnie seems more popular than she led on*]
KEVIN: Listen Winnie, if you don't want to do this...
WINNIE: No. Of course I do. Maybe I could help. What kind of a job would you want?
KEVIN: It doesn't matter. You know I could be a life guard, or a caddie, or an assistant tennis coach, or you name it, what ever.

Ep. 114 - "Summer" - cena 12

Movido pela idéia do *self-made man* que fala dentro de si, Kevin é interpelado enquanto sujeito norte-americano com uma identidade cultural bem definida e parte em busca de sua felicidade. Seu ato heróico proporciona uma certa identificação junto aos telespectadores, chamando-os a compartilhar, com ele, de duas FDs discutidas anteriormente: a FD1 (que defende a liberdade do cidadão norte-americano, um sujeito livre para agir conforme suas vontades) e a FD2 (que funda a independência principalmente econômica como base da identidade americana). Constrói-se, da união de FD1 e FD2, uma nova FD, que condiciona o sucesso a um

estado de espírito e justifica, conseqüentemente, o determinismo e a excepcionalidade norte-americana como um povo vencedor. É o que denominamos FD4, a FD do *self-made man*: livre e independente, esse sujeito norte-americano traça seus objetivos para alcançar a sua vitória e a tão almejada felicidade.

Winnie, entretanto, fica surpresa com a chegada do rapaz e não concorda com sua atitude brava e heróica. Para ela, a felicidade está em outro lugar. Como o foco principal do programa é o menino, cabe a ela confrontá-lo com a realidade e mostrar-lhe o comportamento que a sociedade realmente aceita. É a voz da interdição. Ao repreender o namorado, Winnie mostra que Kevin não pode fazer o que quer, uma vez que a sociedade americana, apesar de construída por diversas FDs (como FD1, FD2, FD3 e FD4), não permite atitudes como esta. Esse interdiscurso contraditório interpela, por sua vez, os telespectadores, que são convencidos de que a busca da felicidade deve respeitar limites e que a liberdade (política) e a independência econômica não bastam para que ela seja alcançada. Existem regras que precisam ser obedecidas.

Em SD13, a vitória não é alcançada. O mesmo acontece em SD14, que retoma os objetivos de SD13 e mostra Kevin em busca de sua felicidade ao anunciar sua demissão do primeiro emprego:

SD 14: INT. - HARDWARE STORE
KEVIN: Mr. Harris, can I talk to you?
[Mr. Harris is on a ladder. He adjusts a box and starts down the ladder.]
[...]
KEVIN: **Well, I'm not going to be coming in anymore.** *[V/O]:* You see... **I took the job at the mall - I start Monday.**
MR. HARRIS: Don't be foolish. You work here.
KEVIN: **But I don't want to work here anymore.** Don't you understand that?
MR. HARRIS: You're a bright boy. **You could make something better of yourself!**
KEVIN: **I wouldn't call stocking hardware something better!**
MR. HARRIS: Oh, I see.
[...]

Ep. 72 - "The Hardware Store" - cena 16

Por não sentir prazer em seu trabalho na loja de ferramentas, ele procura outro emprego, no shopping center da cidade, um local que apresenta mais

movimento e uma maior diversidade de produtos, sendo, portanto, mais atraente para um jovem de sua idade. Fortemente interpelado pela FD4 e preocupado com o momento em que vive, Kevin discute com o dono da loja (que tenta mostrar-lhe um caminho diferente na vida) e, tomado por um estado de espírito capaz de mover montanhas, prefere ir à luta, conseguir um emprego por si só, procurar algo que lhe agrade e, conseqüentemente, ser feliz. Segundo o episódio, querer, na sociedade americana, é poder: basta ter uma vontade que o sucesso está garantido.

A este respeito, Foucault (1979/2000: 219) estabelece o poder como uma máquina que

circunscreve todo o mundo, tanto aqueles que exercem o poder quanto aqueles sobre os quais o poder se exerce.

Mesmo sem essa consciência, Kevin marca, em SD14, sua participação nesta máquina, desafiando o poder do Sr. Harris, seu empregador, e apostando no poder da nascente economia neo-liberal que o convoca e que, conforme discutimos no capítulo 2, por seus fins lucrativos, mostra-se mais atraente e garante um sucesso (ou uma vitória) mais certa, ainda que não mais duradoura.

A FD que interpela Kevin difere daquela que convoca o Sr. Harris a ocupar seu lugar nesse discurso. Em outras palavras, enquanto o protagonista obedece ao chamado da FD da liberdade (FD1), o dono da loja de ferragens assume uma posição mais conservadora (típica de FD2), acreditando em um mercado tradicional e não atentando para as mudanças (sobretudo econômicas) que ocorriam a sua volta. Kevin nega sua ligação à FD3, que baseia suas relações em um sistema de submissão, e declara sua total filiação à FD4, aquela que move o sujeito norte-americano em busca de sua felicidade.

A máxima "querer é poder" é válida somente para uma das partes: para Kevin, o grande representante da identidade cultural norte-americana no seriado que estamos analisando, esse enunciado torna-se realidade, na medida em que ele realmente consegue, a partir do seu esforço próprio, o que deseja: é a vontade de um adolescente que prevalece sobre a de um sujeito mais velho e mais experiente. O Sr. Harris, seu oponente, perde esse embate: apesar de querer que o menino

trabalhe em sua loja, ele não pode impedi-lo de partir e tentar construir sua vida com mais prosperidade.

É necessário, ainda, apontar um fato que discutiremos adiante. O protagonista não abre mão de sua vaga na loja de ferragens por um emprego qualquer: ele vai trabalhar em um shopping center, lugar que comporta, já nos anos 70, os mais inusitados sonhos de consumo. Kevin deixa a loja do Sr. Harris, condenada à falência devido ao pequeno número de clientes que possui, para, literalmente, ganhar a vida em um local onde o giro de dinheiro é maior e certo.

SD15 também trabalha a interpelação de Kevin como *self-made man*, um sujeito em luta pela auto-afirmação e pela definição de uma identidade:

SD 15: AIDEM'S DINNER TABLE
 [...]

KEVIN: Julie - I can't do this. I just... can't! [*He flips his collar down.*] **I like wearing my... collar down!** [*He pulls his shirt out of his pants.*] **And I hate wearing striped shirts!**

[*Julie frowns at Kevin in disbelief and shock.*]

KEVIN [V/O]: **And I don't like cookies! I don't want to spend every minute with you. And I like hanging out with the guys. I'm a hunter. And a warrior.** And what about the mastodons?!

NARRATOR: OK - maybe I got little carried away about the mastodon thing.

[*Close shot of Mrs. Aidem frowning at Kevin off-screen, puzzled.*]

NARRATOR: **But I wasn't just speaking for myself.**

[*Shot of the two sisters as they stare at Kevin open-mouthed.*]

NARRATOR: **I was speaking for all mankind...**

[*Close shot of Mr. Aidem looking toward Kevin off-screen, expressionless.*]

[...]

KEVIN: [*He looks toward Julie off-screen, pauses, then shrugs heavily.*] I just - I can't do it, Julie. We can't go steady.

[...]

Ep. 84 - "Of Mastodons and Men" - cena 14

Em uma alusão direta ao romance de John Steinbeck, **Of Mice and Men**, que trata, entre outros temas, da busca frustrada do sonho da mudança do modo de vida de um grupo social, este excerto mostra o protagonista da série rebelando-se contra uma de suas namoradas (Julie) que queria mudar seu modo de vida, fazendo-o usar camisas listradas e o colarinho levantado. Kevin, ao perceber o que estava prestes a lhe acontecer (caso entrasse para essa família), sente-se ameaçado, sob pena de

perder sua identidade masculina em uma sociedade paternalista e tradicional. É disso que depende sua felicidade neste momento.

A tensão existente neste trecho é proporcionada não só pelo que o protagonista diz à mesa, mas também pelo que ele não diz. Segundo o estudo realizado por Orlandi (1992/ 1997) sobre o trabalho desenvolvido por Ducrot, o não-dito também significa. Em vez de seguir sua reflexão a partir da distinção proposta pelo lingüista francês do não-dizer (implícito) em pressuposto e subentendido, Orlandi formula sua noção sobre o silêncio, que "não remete ao dito", "não deriva do sentido das palavras", "não tem uma relação de dependência com o dizer para significar"; "ele permanece silêncio e significa" (ORLANDI, 1992/ 1997: 68).

Com base nisso e entendendo o silêncio não como uma ausência de palavras, mas como um espaço de sentido, uma "matéria significante" (ORLANDI, 1992/ 1997: 70), a autora prossegue sua discussão definindo duas formas de silêncio: o silêncio fundador ou fundante, "que indica que o sentido pode sempre ser outro" (ORLANDI, 2000: 83), e o silenciamento ou política do silêncio que, por sua vez, divide-se em silêncio constitutivo (em que um dizer apaga outros) e silêncio local (que proíbe um dizer devido a uma certa conjuntura).

A resistência de Kevin pode ser percebida nas formulações "*I like wearing my collar down*", "*I hate wearing striped shirts*", "*I don't like cookies*" e "*I like hanging out with the guys*". Na tentativa de (re)afirmar sua própria identidade, como discutimos acima, o protagonista acaba "dizendo" outras palavras além daquelas que efetivamente pronunciou. Ao dizer que gosta de usar seu colarinho abaixado, ele está silenciando um sentido (produzido pela namorada) que diria que o rapaz deveria (gostar de) usar suas camisas com o colarinho para cima. O mesmo acontece quando o protagonista afirma odiar camisas listradas, não gostar de bolachas e preferir sair com os amigos. Para não magoar (ainda mais) Julie, Kevin utiliza o princípio do silêncio constitutivo (elaborado por Orlandi) e escolhe as palavras que servem para justificar o fim de seu namoro. Ele se esquece, no entanto, que o que ele não disse, as palavras que apagou ou silenciou, também constituem o seu discurso e, como tal, participam ativamente do processo de significação (produzindo um efeito de sentido por ele talvez indesejado) e magoam

da mesma forma. Assim como no romance de John Steinbeck, a menina tem suas expectativas (e seus sonhos) frustrados.

É interessante notar o percurso que Kevin, interpelado como um sujeito que, constituído pelo espírito do *self-made man*, sai em busca da felicidade própria e universal, faz para alcançar seu objetivo, que não é evitar mágoas mas defender um ponto de vista que ele considera como correto e aceito na sociedade americana tradicional: não permitir a dominação feminina em uma sociedade paternalista que se diz igualitária. No início de SD16, ele diz o que gosta ("*I like wearing my collar down*"); depois, afirma o que odeia ("*I hate wearing striped shirts*"). Tanto em um caso como no outro, ele não nega, no plano lingüístico, as vontades da namorada, mas, ao expor seu modo de vida e seus hábitos, ele mostra à garota que ele não se encaixa no modelo por ela criado. Visando afirmar sua identidade pessoal, aquela que está na eminência de ser anulada, Kevin prossegue e, pelo uso do advérbio "não" em "*I don't like cookies*", atinge o ápice do confronto, que é suavizado em seguida, quando ele propõe um retorno ao tom inicial, afirmando suas preferências em "*I like hanging out with the guys*".

A argumentação do protagonista encerra com uma declaração assertiva em que ele define quem ele (e o norte-americano) realmente é (são): "*I'm a hunter*". Em seguida, ele completa sua idéia com "*And a warrior*". Neste momento, enquanto sujeito interpelado socialmente, ele passa, nas palavras do narrador, a falar não só por/para os outros personagens ou por/para o telespectador norte-americano que assiste ao programa mas por/para toda a humanidade: "*But I wasn't just speaking for myself (...) I was speaking for all mankind*".

Neste aspecto, Kevin encarna o sentido da excepcionalidade norte-americana e, constituído pela FD4 e escolhido por Deus, cumpre sua missão, praticando seu ato grandioso e glorioso: lutar pela sobrevivência de um modo de vida em declínio, recuperando valores em desprestígio e uma identidade cultural em crise. No episódio, ele ganha novamente a liberdade e, mais que isso, convoca o pai de Julie a buscar a própria felicidade, despertando, nele, um referente adormecido: o espírito de fazer-se por si só e lutar pelos direitos que o Criador lhe conferiu, alcançando a tão esperada vitória.

A interpelação social não ocorre somente em SD15. O excerto seguinte, ao retratar uma situação de eleições escolares, também apela para esse sentido. Entretanto, desta vez, cabe a Paul (amigo de Kevin) cumprir esse papel:

SD 16: CAFETERIA
[...]
PAUL: This is a disgrace.
KEVIN: Paul.
PAUL: An outrage! The nominations haven't even *closed* yet, and she's giving out buttons.
KEVIN: Paul, calm down.
PAUL: **An election with just one candidate - how could this happen?!**
RANDY: Simple. It's Becky Slater. Nobody's stupid enough to run against her.
PAUL [V/O]: **This is a democracy. We should have a choice.**
NARRATOR: **Poor Paul. A lone Jeffersonian in a sea of teenage apathy.**
Me, I was more of a realist.
KEVIN: Paul, it's just a stupid election. No one really cares who wins.
PAUL: Well, **I refuse to accept that. I'm not gonna vote for her.** [...] Very funny. [*He stands and walks off, followed by Kevin.*]
KEVIN: **If you hate it so much, why don't you do something about it?**
PAUL: Like what?
KEVIN: **Like, run against her.**
PAUL: Are you nuts? I'd get creamed. [...] OK, then... **Maybe I will do something.**
[...]
NARRATOR: **After all, if Paul wanted to rage against the system, that was his business.**
NARRATOR: **Me, I had other things besides politics to worry about.**
[...]

Ep. 56 - "The Candidate" - Cena 2

Este trecho, retirado do início do episódio que problematiza a eleição para presidente do conselho estudantil da escola em que Kevin estuda, fala, discursivamente, de um saber que disponibiliza sentidos e dizeres ligados, especificamente, a uma parte do interdiscurso norte-americano: a dimensão política que constitui a identidade cultural e nacional desse sujeito.

No excerto em análise, Paul dá uma aula sobre o significado e a importância da democracia em sua nação (um regime político que privilegia a vontade do povo oferecendo-lhe possibilidades de escolha), retomando formulações já produzidas no documento de *Declaração de Independência*, sobre o qual nos dedicamos no capítulo 2. Indignado e engajado politicamente, ao contrário de seus amigos, que se

mostram totalmente alienados e desinformados, Paul encarna o determinismo e o espírito da excepcionalidade norte-americana e, interpelado pela FD4, mostra sua resistência (por meio de enunciados como "*I refuse to accept that*" e "*I'm not gonna vote for her*") para tentar mudar o curso dos acontecimentos e, principalmente, recuperar/afirmar sua identidade cultural nacional. Como um herói, ele defende os princípios em que acredita e que fundam seu país.

A atitude de Paul produz diversos efeitos de sentido. Entre eles, destacamos o conhecimento político de um adolescente de classe média que, tendo em vista o tipo de público que o programa atinge, visa a não só entreter e informar mas também a criar uma consciência política (talvez perdida) entre os adolescentes (e adultos) que assistem ao seriado. O garoto não fala somente aos colegas (outros personagens): ele convoca norte-americanos e telespectadores em geral (dado o alcance mundial da série) a participar de uma discussão e a conhecer os meandros das orientações políticas que comandam sua escola e, conseqüentemente, seu país, oferecendo um modelo que, apesar de falho, deve ser seguido para que a felicidade de um grupo maior seja alcançada.

Para o menino, essa felicidade está na coletividade: ele tenta, nas cenas que seguem SD16, unir seus colegas para lutar contra o inimigo que tenta desestabilizar a ordem "natural" dos fatos. Assim como em SD15, essa ameaça é a figura feminina. Visando a impedir que sua colega Beckie tome o poder, o garoto parte em busca de seus direitos enquanto sujeito-cidadão desta nação, mas esquece-se do princípio igualitário que constitui o interdiscurso norte-americano.

Interpelado pela FD do *self-made man* (FD4), Paul sente que precisa fazer algo para mudar aquela situação e assegurar o cumprimento de uma lei, fazendo com que seu grupo (que vai além dos colegas de escola e chega a compreender, pelo menos, a população americana) encontre a felicidade. Contrariamente ao que se espera, o menino também não se candidata para a referida eleição, porém indica o amigo Kevin para a disputa pelo cargo. Esta é a solução por ele encontrada. A bravura de Paul é, como podemos perceber, limitada.

O protagonista, por sua vez, é menos politizado e mais covarde que o amigo. Se, em SD15, ele soube defender seus direitos e princípios rebelando-se contra uma

ditadura que, percebida nas exigências impostas pela sua nova namorada (Julie), se instalaria em sua vida pessoal, em SD16 ele não faz o mesmo. Parece que, quando se trata de uma situação pública, que envolva outros sujeitos e que acarrete conseqüências maiores e mais sérias, Kevin, do alto de seu egoísmo, prefere negar a existência de FD4 e não fazer nada, deixando que os outros o façam por ele.

Esse mesmo tipo de situação ocorre também em outros momentos, em geral, relacionados ao campo escolar. Como exemplo disso, temos a seqüência abaixo, que retrata uma manifestação estudantil, liderada, acidentalmente, pelo protagonista da série.

SD 17: MRS. RITVO'S CLASS
NARRATOR: I didn't know what to think. Was Mr. Tyler a coward? I mean, to believe in somebody like that, and to have it all turn out to be a lie. It was a feeling in the pit of my stomach that was completely new.
[Some students turn toward Kevin and become restless.]
NARRATOR: **I had to make a decision.**
[Close shot of Kevin glancing up. Shot of the clock on the wall showing 9AM.]
NARRATOR: **Everybody was watching me.**
[Three girls are looking at Kevin off-screen.]
NARRATOR: **Buzzing about the walk out.** What was I gonna do? Was I gonna lead the walk out? Or was I gonna chicken out, too? **And then I decided. I'd just get up...**
[Kevin stands up. Some students look toward Kevin who pauses slightly, then walks quickly up the aisle past the camera.]
NARRATOR: **Walk out that door...**
[Shot past the students of Kevin walking toward the door. Wide shot of the students as they look at each other. Shot down the empty hallway as Kevin exits the classroom.]
NARRATOR: **Into the hallway...** *[Kevin heads to the restroom.]* **And into the bathroom.**
[Shot of the empty hallway as a boy exits Mrs. Ritvo's class and looks around. Another student exits from a door in the background. Kevin is in the restroom, looking at himself in the mirror.]
NARRATOR: **I was gonna throw up.**
[Shot of the hallway as two more students exit into it.]

RESTROOM
NARRATOR: There wasn't gonna be any walk out.
[Kevin hears a faint commotion, looks over his shoulder, then walks toward the door.]

HALLWAY
[Kevin exits the restroom. A stream of noisy students walk past the camera. Kevin stops Tommy Rygot as he walks by.]
KEVIN: What's happening?
TOMMY: **It's the walk out. Don't you know about the walk out?**
NARRATOR: **And that's how I started...** The great Kennedy junior high peace walk out of nineteen-sixty-nine.

[Kevin starts to walk down the hallway.]

EXT. DAY. SCHOOL

[Shot of the doorway as many students exit.]

NARRATOR: **As I said... some men pursue greatness... and some men have greatness thrust upon them...** While they're in the bathroom.

GROUP [V/O]: All we are saying...

[Kevin and others step down the stairs.]

GROUP [V/O]: Is give peace a chance.

[...]

Ep. 16 - "Walk out" - Cenas 22-24

Depois de convencidos (por um professor) sobre a força de sua categoria, os 800 alunos da escola JFK decidem fazer uma passeata a favor do fim da Guerra do Vietnã. Cabe ao protagonista do seriado, interpelado por seu papel na sociedade, iniciar o movimento, saindo de sua sala e levando consigo seus colegas. A missão de Kevin aumenta quando ele fica sabendo que o Sr. Tyler (o professor que insuflou o grupo a realizar a manifestação) está doente e não foi à escola. Ao sentir a carga de responsabilidade que lhe foi conferida/confiada, o garoto tem duas reações: a primeira é, conforme a narração, assumir a identidade que o interpela em FD4 e o convoca a participar do ato como líder, convicto de ter sido escolhido pelo Criador para lutar pelos direitos de seu povo. Desta forma, ele anuncia: "*I had to make a decision*".

Sua segunda reação, que, de certa forma, frustra as expectativas de todos (personagens e telespectadores), é sair da sala, andar no corredor e entrar no banheiro. Para o garoto, essa atitude é o atestado de seu fracasso. No entanto, quando ele recupera suas forças e decide sair do banheiro e arcar com as consequências de sua falha, percebe que, ao sair da sala de aula, ele, inconscientemente, iniciou o movimento. Vendo seu objetivo alcançado e sentindo-se o grande responsável por isso, Kevin, apoiado no narrador, então, comenta: "*As I said... some men pursue greatness... and some men have greatness thrust upon them...*".

Como podemos observar, a vitória, resultado do determinismo norte-americano, parece que sempre acontece, mesmo quando não se faz esforço algum

para atingi-la. É como se fosse a vontade divina interferindo nos acontecimentos, apresentando o povo americano como predestinado ao sucesso.

Assim como a seqüência anterior, SD17 também visa a criar, nos personagens que contracenam com Kevin e nos telespectadores que assistem ao seriado, uma consciência política e social, colocando no protagonista a responsabilidade de estabelecer um elo de identificação com o público. Além disso, não podemos deixar de mencionar que as cenas e, conseqüentemente, o episódio servem para recuperar valores perdidos (como o espírito de união na luta por direitos universais) bem como para mostrar a importância de um/cada indivíduo (sujeito) nesse processo.

A seqüência abaixo (SD18) também foi retirada do episódio sobre a candidatura de Kevin à presidência do conselho estudantil de sua escola. Nela, o garoto é questionado sobre sua atitude (de fuga da realidade) e, movido por uma força que desafia diretamente sua identidade masculina e norte-americana, convence-se de que cabe a ele alterar essa situação e buscar a felicidade de seu grupo:

SD 18: INT DAY - PIZZA BARN
WINNIE: Kevin, you didn't tell me you were running for election!
PAUL: Hey, I just mentioned it.
KEVIN: Yeah, well, forget it. **I'm resigning tomorrow.**
WINNIE: **Oh, that's too bad. I think you'd make a wonderful student-council president.**
KEVIN: Look, Winnie -
WINNIE: Well, why not? **We believe in you...** [...]
KEVIN: Once and for all... it's a bad idea. [V/O] I mean... Give me one good reason why I should put myself through something like that.
[Becky approaches from behind them and stands next to Kevin.]
BECKY: Kevin?
KEVIN: Uh, Becky...
BECKY: I just came over to offer my congratulations.
KEVIN: Well, actually -
BECKY: I must say, I'm looking forward to running against you.
KEVIN: You are?
BECKY: This is gonna be fun.
KEVIN: What do you mean by that?
BECKY: **I'm gonna chop you up into little pieces, Kevin. I'm gonna destroy you.** [...] [V/O]: Think of it this way... **I always knew you were a loser. Now, everybody else will, too.** Good luck! *[She walks away.]*
NARRATOR: And right then, I had my first taste of what motivates all really successful politicians... Revenge.

KEVIN: [looks at Paul.] What would I have to do?

PAUL: Leave everything to me. I'll organize a campaign meeting. [...]

Ep. 56 - "The Candidate" - Cena 6

Motivado principalmente por uma provocação da outra candidata, Kevin, em SD18, decide, mesmo alienado, assumir a interpelação que lhe é feita por FD4 e concorrer às eleições para presidente do conselho estudantil. A vitória, um referente que se apresenta historicamente carregado de sentidos e que, por isso, constitui diretamente o interdiscurso e o imaginário norte-americano, não está apenas nas conquistas oriundas de disputas políticas ou sociais. Ela constitui seus sujeitos a ponto de definir a inclusão ou a exclusão de um membro na sociedade.

Neste excerto, o sucesso é abordado especificamente por seu oposto, ou seja, pela derrota. Ao afirmar "*I'm gonna chop you up into little pieces, Kevin. I'm gonna destroy you*" e "*I always knew you were a loser. Now, everybody else will, too*", Becky não só declara seu poder sobre o futuro candidato como também promete tornar pública a imagem de Kevin como um perdedor. Na nação norte-americana, não há espaço para perdedores. Detentora do título de Terra Prometida ou Terra das Oportunidades, e terra construída por si mesma, ela não permite que fatos assim aconteçam. Conseqüentemente, os habitantes dessa terra precisam vencer nos menores campos para que representem bem a nação e sejam aceitos por ela.

Para Kevin, o apoio da namorada e do amigo não são suficientes para fazê-lo competir. É, contudo, no contato com o seu oponente que ele toma a decisão: como personagem principal, a ele é dada a missão de vencer (política e socialmente) o inimigo. Ele representa aquele sujeito privilegiado, escolhido por Deus para defender os direitos de seu grupo. A este respeito, acrescenta-se que ele não está sozinho nesta batalha: ele pode contar com uma equipe de campanha, formada por seus amigos. Com todos estes ingredientes, a vitória está, pelo menos, encaminhada.

Considerando-se que este é um programa de televisão, devemos lembrar que é com o protagonista que os telespectadores se identificam. Cabe ao garoto despertar/recuperar um espírito competitivo e afastar um possível sentido de derrota ou perda. A imagem que ele visa a passar, mesmo quando utiliza termos como

estes, é sempre o oposto: não importa os obstáculos que tenha de transpor, o povo norte-americano deve sempre procurar vencer. É desta forma que a felicidade se concretiza: com o sucesso.

A FD do *self-made man* também interpela o protagonista da série em outros momentos, como podemos observar em SD20, que mostra o descontentamento de Kevin com sua própria situação financeira:

SD19: HALLWAY
KEVIN: I technically rebuilt the whole house!
PAUL: Well, how much did he pay you?
KEVIN: That's not the point! The point is... the guy's busting my hump!
 The point is that -
KOVINSKY: [*approaches behind Kevin, smiling.*] You're working for your dad, huh?
NARRATOR: Great - Diamond Jim Kovinsky himself.
PAUL: Kovinsky - what do you know about it?
KOVINSKY: Hey... **I started out the same way you did... Bucking for allowance, working for peanuts...** And then one day, I woke up.
KEVIN: Huh?
 [...]
KOVINSKY: **Who says you have to be like your dad?**
NARRATOR: Adolescence is filled with great moments of revelation. This... was one of them.
 [*Kovinsky snaps a \$20-bill open in front of Kevin.*]
KEVIN: Where did you get that?
KOVINSKY: On the eighteenth green at the Whispering Grass golf course.
PAUL: You make twenty bucks caddying?
KOVINSKY: Cash tip. Not bad for four hours in the fresh air. **You've got two choices, Arnold. Be like your dad...or be your own man.**
 [...]

Ep. 50 - "The cost of living" - cena 6

Neste trecho, a FD do *self-made man* (FD4) está fortemente associada com o ponto central da próxima parte desse capítulo, a influência do materialismo e da economia neo-liberal na concretização da busca da felicidade e na constituição da identidade norte-americana.

Em SD19, no confronto com seu oponente (Kovinsky), Kevin, interpelado por FD4, encontra-se em uma situação em que a vitória (especificamente financeira) só depende dele. A seqüência começa com o protagonista comentando com seu amigo (Paul) que havia reformado a casa, porém não havia sido devidamente remunerado

pelo pai. Embora ele defenda que a questão financeira não seja a razão principal de seu descontentamento, subentende-se, pelo decorrer da cena, que isto é o que verdadeiramente motiva o episódio.

Kovinsky, personagem que aparece somente nesse episódio, tem uma função especial: alertar o colega (Kevin) sobre formas de se ganhar (uma quantia considerável de) dinheiro por meio de gorjetas em um clube de golfe. Além disso, através da formulação "*You've got two choices, Arnold. Be like your dad...or be your own man*", ele também desperta em Kevin o espírito do *self-made man* que lhe fará vencer e encontrar a felicidade.

A idéia de ser o próprio chefe e modelo fornecido pelo garoto (espelhar-se em alguém) vem ao encontro do princípio do *self-made man*. Segundo a argumentação de Kovinsky, se Kevin decidir seguir o caminho trilhado pelo pai, fracassará, isto é, não terá dinheiro para gastos supérfluos e, mais que isso, terá uma vida mais controlada em termos financeiros. Neste caso, Kevin já sabe qual será seu futuro. A decisão cabe, mais uma vez, ao protagonista do seriado.

O modelo fornecido por Jack não se encaixa naquele construído pela sociedade consumista norte-americana: ele trabalha muito mas não possui bens (com exceção da casa); seu esforço individual é grande, no entanto sua recompensa não segue a mesma proporção. Além disso, Jack não é dono do seu próprio negócio: ele trabalha no escritório de uma fábrica de móveis e, com isso, recebe ordens de seu chefe. Podemos dizer, com isso, que a imagem que ressalta aos olhos de Kevin é a de um homem isento de autonomia econômica, uma vez que seu pai não corresponde nem à FD da liberdade (FD1), que constitui o interdiscurso e a identidade norte-americana.

A sociedade neo-liberal que interpela Kevin faz com que ele tenha outras aspirações. Este tipo de sociedade sustenta que a vitória só pode ser alcançada se o indivíduo (sujeito) possuir uma fortuna. Vista desta perspectiva, a sociedade norte-americana estabelece uma relação direta entre dinheiro e felicidade e Kevin, em sua adolescência vulnerável, aceita essa condição a ele imposta. Nem mesmo a posição que Jack ocupa dentro da família (como pai) em uma sociedade tradicional e paternalista inspira o protagonista a copiar esse modelo (que não corresponde à

figura do herói que Kevin possui em sua imaginação). A economia é a ordem que orienta o (inter)discurso americano, o qual acaba dando maior importância ao consumismo nela gerado que outros valores não materiais.

A seqüência abaixo também foi retirada do mesmo episódio. Nela, Kevin confronta dois modelos: aquele fornecido por seu próprio pai e aquele representado por Ken (chefe de Jack), um homem poderoso e independente financeiramente:

SD 20: EXT. DAY - GOLF COURSE
[...]
NARRATOR: Face it. When it came to employee-management problems, I had a certain... flair.
[Ken pauses next to Kevin and addresses the ball. Ken swings and makes the putt.]
KEN: Ah, nice... [squats down and picks up the ball.]
KEVIN: I believe that puts us two ahead, Ken.
KEN: You know, **I got my start as a caddy.**
KEVIN: Really?
NARRATOR: Yep. **I felt kind of a kinship to this guy. He reminded me of... me - a real winner.**
[Shot of the water as a ball lands in it. Shot from behind Jack, with the water in front of him. Jack turns as he looks up and frowns.]
JACK: Damn! [bangs his club on the ground.]
NARRATOR: **In contrast to my previous role model.**
[Jack reaches down and jerks his bag up.]
[...]

Ep. 50 - "The cost of Living" - Cena 11

Neste excerto, Kevin alia-se ao chefe de seu pai (Ken), pois vê nele a figura de um homem bem-sucedido (construído pelo capitalismo neo-liberal que interpela a sociedade dos anos 60 e 70). Para o garoto, seu pai é o oposto, ou seja, um perdedor. Essa ligação fica clara na formulação "*I felt kind of a kinship to this guy*", onde o termo "kinship" marca a união estabelecida entre os dois (Kevin e Ken). A questão da vitória aparece mais claramente em uma outra formulação também elaborada pelo narrador: "*He reminded me of... me - a real winner*".

O par binário ganhar-perder possui significados e sentidos fortes na sociedade americana: nela, quem tem dinheiro é o vencedor; quem não tem... é o perdedor.

Assim como na seqüência anterior, Kevin depara-se com pessoas que lhe contam como iniciaram suas carreiras de sucesso e conseguiram sua independência

econômica. Em SD19, Kovinsky diz: "*I started out the same way you did... [...] Bucking for allowance, working for peanuts...*" Em SD20, a situação se repete com Ken: "*I got my start as a caddy*". Diante destes exemplos, resta ao protagonista apenas um caminho: convencido de que ser um *self-made man* é vencer, ele inspira-se nesses modelos, acreditando que, desta forma, encontrará sua felicidade.

O protagonista, ao ser convocado a tornar-se um *self-made man*, inspira, por sua vez, o mesmo tipo de reação nos telespectadores que assistem ao programa. Por meio de um forte processo de identificação com o pequeno herói/anti-herói do seriado, o telespectador é lembrado de enunciados e princípios que fundam a nação e a identidade cultural norte-americana e, convencido e interpelado por formações discursivas associadas a esses princípios, é impelido a agir de acordo com o modelo apresentado/representado na televisão, acreditando estar em busca de sua felicidade pessoal e, conseqüentemente, coletiva. Resta-nos verificar a significação do consumismo e do materialismo na realização desse sonho e na defesa desse direito garantido pelo Criador.

4.2. O Consumismo

Visamos, nesta parte, analisar excertos que tratem da concretização da busca da felicidade a partir do consumismo e do materialismo que participam ativamente da sociedade capitalista norte-americana e produzem sentidos na construção da identidade cultural desta nação. É necessário salientar que, como se verificará no decorrer deste estudo, dada a constatação da existência de uma relação ou um contraste do discurso consumista/materialista com o (inter)discurso religioso, optamos por recortar seqüências a partir de episódios que tinham como tema ou título cerimônias e festas de casamento, natais e funerais, bem como algum outro tipo de comemoração de cunho religioso.

Desta maneira, propomos, como forma de retomarmos nossa discussão acerca da busca da felicidade, a seqüência abaixo, que retrata o modo como o progresso interpela seus sujeitos na sociedade materialista norte-americana:

SD21: NIGHT - KITCHEN

[Jack and Norma are at the table, wrapping presents.]

JACK: We can't afford it despite what you - what they think.

NORMA: Well, I think we oughtta -

JACK: It's not like I don't work hard for a living, you know. I do what I can.

NORMA: Honey, I know! It's just that... **when I saw it there in the store - TV... I saw the kids looking at it... I saw us here, watching it, together.**

They've grown up so fast, Jack. *[looks at Jack.]* Karen's almost leaving us.

Honey? What the heck! **Why don't we just go for it? You don't have to give me anything this year...** We - **we'll eat hotdogs for a month!** *[She puts her hand on Jack's hand.]* You know **it would make you feel good.**

[Jack glances down and sits back.]

Ep. 9 - "Christmas" - cena 7

Neste excerto, Norma (mãe de Kevin), interpelada pelo discurso do capitalismo e da propaganda, fica encantada, às vésperas do natal, com um avanço tecnológico da era moderna: a televisão em cores. Totalmente circunscrita em uma formação ideológica que considera o dia do nascimento de Jesus Cristo uma data comercial, ela tenta convencer o marido quanto à aquisição do novo bem com argumentos que vão da ameaça da sobrevivência ("*We'll eat hotdogs for a month*") à criação de necessidades que satisfaçam desejos e promovam o bem-estar ("*It will make you feel good*"). Impulsivamente, Norma não percebe que a liberdade que constitui sua identidade cultural enquanto um sujeito norte-americano é limitada, restrita às condições econômicas de seus sujeitos, e espera, como uma criança, que Jack atenda aos seus pedidos. Na opinião dela (e de seus filhos), a aquisição do aparelho é o caminho mais curto para se encontrar a felicidade. Jack, entretanto, mesmo compartilhando da mesma FD que convoca a esposa, assume o controle da situação e não se deixa abater, pelo menos à primeira vista, pela FD do consumismo desenfreado que assola a sociedade capitalista dos anos 60. Norma está totalmente seduzida pelo discurso da propaganda e da sociedade baseada na economia neo-liberal.

O mesmo episódio sugere, logo no início, um outro trecho em que o momento supostamente religioso justifica o materialismo, e estes se fundem em uma só idéia:

SD22: OPENING SEQUENCE
[...]
[*Shot of a color-TV screen..*]
NARRATOR: **That Christmas of nineteen-sixty-eight my brother, Wayne, and I fell in love.**
[*Shot of Kevin and Wayne looking into the camera, awestruck. Shot of the TV*]
NARRATOR: **With color-TV.** It was more than love.
[*Shot of Kevin and Wayne from the TV's perspective, as Wayne fiddles with the color knob.*]
NARRATOR: **We were witnessing a modern miracle. And we worshipped it like aborigines...** From the black-and-white stone-age. It was the first thing we ever agreed on.
KEVIN: Cool.
WAYNE: Boss.
[*Norma and Karen approach behind them, and look toward the TV.*]
NARRATOR: Even Mom and Karen tended to mist up... **In the presence of that almost-living color.**
[...]

Ep. 9 - "Christmas" - cena 1

A alta tecnologia que produziu este aparelho televisor prestou-se também para outros propósitos. Como o trecho mostra, o equipamento que possui traços quase humanos motiva paixões e chega ao ponto de se tornar um objeto de adoração ("*we worshipped it like aborigines*"), ocupando o lugar até então destinado somente a Deus. Na ilusão de serem sujeitos com liberdade de escolha, a família apresenta-se unida, "lutando" por um objetivo comum: a aquisição de um bem de consumo luxuoso que, embora desnecessário para um grupo de classe média, atende às promessas de felicidade que este grupo procura. É a inversão total de valores que atinge a cultura norte-americana e a transforma em uma sociedade consumista que interpela todos os seus sujeitos e os insere em uma ordem de discurso onde a religião fica, por vezes, renegada a um segundo plano, sendo utilizada como um pano de fundo para justificar outras práticas e outros fatos. Neste ponto, a religião adquire a mesma importância que tinha para os puritanos, os quais baseavam e fundamentavam suas atitudes (como a ocupação das terras indígenas, discutida no capítulo 2) em argumentos teológicos.

O que assusta no seriado parece não produzir mais o mesmo efeito de sentido nos telespectadores que vivem no momento da narração dos episódios, visto que, já na década de 90, presentear parentes e amigos com produtos

manufaturados no natal e em outras datas fabricadas pela indústria é uma prática natural. SD21 e SD22 são apenas uma pequena amostra da transformação do natal de data comemorativa religiosa em data comercial. Em nenhum momento do episódio eles mencionam o que aquela data religiosa significa - apenas a contemplação e a adoração de um objeto.

Com efeito, raras são as ocasiões em que a fé é efetivamente discutida. SD23²¹ deixa indícios da importância da religião na história norte-americana:

SD23: OPENING SEQUENCE
 ["*Amazing Grace*" plays.]
 "Amazing grace"
 [The camera pans down to a church in the distance.]
NARRATOR: Once upon a time, our country was founded upon...
 "How sweet"
 [Shot of another church in the distance.]
NARRATOR: Faith.
 "The sound that saved"
 [Clip of a Jewish rabbi at a podium, raising a goblet.]
 "A wretch"
NARRATOR: Faith in all its forms.
 [Clip of a black choir singing.]
 "Like me"
 [Clip of a group of men in long robes. Clip of a group of Hare Krishna's dancing.]
 "I once"
NARRATOR: But during the late nineteen-sixties, people...
 [Clip of people looking up toward the sky, some using binoculars.]
 "Was lost"
NARRATOR: Began looking heavenward...
 [Clip of a crowd of people at Cape Canaveral near the count-down sign, which reads 00:02. The Saturn rocket is on the pad in the far distance.]
NARRATOR: For new answers to old questions.
 "But now"
 [The rocket motors starts, emitting a large blast, as the timer counts down. Clip of the launch pad umbilicals retracting and the rocket beginning to ascend.]
MISSION CONTROL [V/O]: And we have liftoff of Apollo thirteen.
 "I see"
 [Clip of a family looking toward the rocket off-screen.]
NARRATOR: The bravest among us...
 [Clip of the rocket under boost, in the atmosphere.]
NARRATOR: Journeyed into the unknown.
 [Clip of the booster separating, with the Earth in the background.]
NARRATOR: While the rest of us stood by with our support. Our goodwill.
 And of course...

²¹ As frases que aparecem entre aspas neste excerto referem-se à música que está sendo tocada ao fundo, interferindo com a fala do narrador e dos personagens.

INT. ARNOLD KITCHEN

[*Jack is holding a 1969 "Form 1040" tax form.*]

JACK [V/O]: Damn!

NARRATOR: **Our taxes.**

JACK: [*Jack holds the tax form and turns toward Norma, who is at the sink.*] Already?

NARRATOR: For my father, April was the cruelest month...

JACK: I bust my hump all year for this?

NARRATOR: **It wasn't that Dad didn't have faith in Uncle Sam. [...] It was just the part about paying them he resented.**

[...]

Ep. 41 - "Faith" - Cenas 1 e 2

Note-se, em SD23, as várias religiões em profusão no território americano: são cenas de igrejas, rabinos e grupos de Hare Krishna que não só mostram a necessidade americana de uma crença em um Deus ou entidade que transcenda a vida terrena mas também reforçam a idéia sugerida pela metáfora dos Estados Unidos como um *melting pot*, uma nação que, fundada no princípio da liberdade, aceita as mais diversas formas de expressão e crença. Essa liberdade, no entanto, não livra o cidadão americano de pagar altos impostos anualmente: apesar de contraditório, ele ainda acredita no seu país como um Estado livre e democrático.

É interessante, como já dissemos, ressaltar a ligação estabelecida entre materialismo e religiosidade, dois princípios que, apesar de aparentemente opostos, são re-significados na sociedade norte-americana. Apesar de não gostar de gastar seu dinheiro com impostos, Jack o faz pois acredita ser necessário para manter sua nação, sustentando a felicidade coletiva. A crença em seu país é quase religiosa. Segundo o narrador, podemos afirmar que as finanças confortam a alma daqueles que nela investem.

Para os telespectadores, o excerto presta-se, além do entretenimento, para ressaltar o papel do cidadão na economia norte-americana (pagar impostos e taxas que justificam a proteção dada e os direitos assegurados por um governo escolhido pelo povo) e recuperar ou reificar a força e o poder da dimensão financeira na política e no mundo capitalista. Ao assistir uma cena como essa, o telespectador identifica-se com a situação de Jack, mas, ao mesmo tempo, conforta-se em saber que esse não é um problema exclusivo seu, além de servir a uma causa nobre: promover o sucesso da nação. O trecho também esclarece como o imaginário e a

moral norte-americanas são constituídos, com sujeitos que prezam a honestidade e o caráter em primeiro lugar.

A interferência da economia (aliada à concretização do sonho) na vida religiosa dos americanos também pode ser observada na seqüência abaixo, que mostra a família de Kevin presenteando Karen por ocasião de seu casamento:

<p>SD24: <u>EXT. DAY - THE STREET</u> [...] <u>NORMA</u>: Do you have the check, honey? <u>JACK</u>: Right here. <u>WAYNE</u>: Check? What check? <u>JACK</u>: For Karen and Michael. A little wedding gift. <u>WAYNE</u> [V/O]: How much is it? <u>JACK</u> [V/O]: Never mind. It's for a down payment when they find a house. [...]</p> <p style="text-align: right;">Ep. 91 - "The wedding" - Cena 9</p>

Ainda antes de saber que a filha estava prestes a se mudar para o Alasca logo após o casamento, os pais de Karen decidem dar a ela um cheque como presente. Percebe-se, aqui, que a FD que interpela a família de Kevin diante desta situação religiosa é semelhante àquela que convocou Norma em relação à televisão durante o natal (SD21).

Como Jack explica, o cheque servirá para a compra de uma casa ("*It's for a down payment when they find a house*"). A realização desse sonho é proporcionada pelos pais da noiva, os quais acreditam que uma casa seja uma das primeiras necessidades na vida de um casal. Assim como ocorrera com a aquisição da televisão em SD21 e em SD22, nem o trecho em análise nem o episódio discutem a importância e/ou as conseqüências do casamento numa sociedade tradicional ou na vida pessoal daqueles que tomam essa decisão.

Com base nisso, fica, para o telespectador, a imagem dos Estados Unidos como uma cultura que costuma presentear amigos e parentes, principalmente em datas festivas que sugerem algum tipo de celebração religiosa. Observe-se o excerto seguinte, que mostra os preparativos para o Bar Mitzva de Paul:

SD25: DAY - SCHOOLBUS
[...]
WAYNE: Jealous? Why? Because you get to wear one of those little beanies on your head?
PAUL: **It's called a yarmulke.** And for your information, **it happens to be a Very big deal! I get to stand up in front of all my friends and my whole family... and say prayers and make this big speech and stuff.**
WAYNE: [*in mock surprise.*] A speech? A speech? Well... now I'm jealous, now I'm jealous.
PAUL: **And then we have this huge party.**
STEVE: Oh, I've heard of those Pfeiffer parties.
WAYNE: Very hot...
PAUL: **Catered... all you can eat and drink...**
WAYNE: Ooohh...
PAUL: **And hundreds of guests...** and all the girls I want to invite.
WAYNE: Make sure you keep 'em on a leash, now.
PAUL: **And a band.**
STEVE: A live band?
[*Wayne looks doubtfully at Paul.*]
PAUL [V/O]: **And tons of presents. Well, if you figure a hundred people... and they each bring one...**
KEVIN: **You're really gonna get a hundred presents?**
PAUL: Yeah, of course! **And that's not including the money.**
WAYNE: Like how much money?
PAUL: Hmmm... **maybe a thousand bucks.**
[*Wayne looks at Paul off-screen in surprise.*]
[...]

Ep. 19 - "Birthday Boy" - Cena 2

SD25 traz a descrição de uma celebração tradicional na cultura judaica: o Bar Mitzva, uma ocasião que marca a passagem da infância para a vida adulta. Ao completar 13 anos, o menino judeu automaticamente torna-se um Bar Mitzva, pois adquire direitos e obrigações a respeito dos mandamentos de sua religião. De acordo com os ensinamentos judaicos, não é necessário comemorar o evento com algum tipo de festa, mas, como o trecho acima mostra, esta parece ser a parte mais importante da cerimônia, que originalmente envolve apenas alguns rituais como a leitura de trechos da Torá (a Bíblia hebraica), discursos e orações de adoração.

Paul, ao explicar, neste trecho, como a cerimônia é realizada, enfatiza muito mais o materialismo da festa do que seu significado religioso e espiritual. Ele menciona, com ar de superioridade, alguns detalhes dessa tradição judaica, como a comida que será servida, a presença de uma banda musical e os presentes e o

dinheiro que receberá de seus convidados, pois esta é a parte que lhe trará felicidade. Dentro dessa formação ideológica, o menino é interpelado por duas FDs contrastantes: por um lado, como membro de uma família judaica, ele é sujeito ao discurso e às práticas dessa religião; por outro, como americano, ele é chamado a participar de uma tradição consumista, que valoriza bens materiais em detrimento do conforto espiritual. Pode-se ainda dizer que Paul pertence, em ambos os casos, a FD2 discutida no capítulo anterior, uma vez que não lhe é dada a opção de escolha.

Enquanto cerimônia judaica, o Bar Mitzva é uma ocasião de transmissão de uma herança cultural. No excerto, o evento possui ainda outros objetivos: para os americanos que desconhecem a cultura judaica, ele presta-se não só como informação mas também como prova da existência de uma comunidade que possui uma história a ser contada; já para os judeus (e seus descendentes) que vivem em território americano (ou que assistem ao seriado em outras partes do mundo), a celebração apela para sua memória na medida em que serve como manutenção de valores de uma tradição. Nessa perspectiva, a celebração é a tentativa de uma minoria em manter viva a sua religião e suas tradições por meio da repetição de rituais.

A festa que acompanha a cerimônia parece já fazer parte dessa tradição. Entretanto, como se sabe, ela foi, nos últimos tempos, incorporada ao ritual e corrobora para o que Hobsbawn chama de "tradição inventada":

um conjunto de práticas (...) de natureza ritual ou simbólica [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN, 1984: 9)

Tanto a festa como o ritual do Bar Mitzva em si foram (e ainda são) repetidos tantas vezes que passam a constituir a estratégia discursiva que Hobsbawn denomina "tradição inventada", a qual, por sua vez, passa a funcionar como um símbolo que identifica um grupo ou uma comunidade. Assim como o conceito de "comunidade imaginada", postulado por Anderson (1983) e discutido na introdução deste trabalho, estas tradições não são bem definidas no tempo ou nas suas

abrangências ou limitações, construindo direitos e valores que, apesar de vagos e genéricos, passam a ser compartilhados por aquele grupo, que mantém, em seu imaginário coletivo, experiências e eventos que os interpelam, criando laços de pertencimento que os unem. Do conjunto destas práticas inventadas ou imaginadas decorre uma narrativa que significa uma nação, conferindo-lhe sentidos e justificando seus acertos e seus erros bem como sua identidade cultural.

Visto sob esse ângulo, o Bar Mitzva de Paul é uma necessidade da comunidade judaica em mostrar suas origens e estabelecer os laços que a unem à sociedade norte-americana. Devido à lacuna existente em seu passado, esse grupo inventa uma tradição a fim de encontrar sua felicidade e justificar uma identidade cultural. Da mesma forma, a família de Kevin, retratada como tipicamente americana, precisa também se firmar culturalmente e inventa seus próprios costumes e suas próprias tradições:

SD26: INT. EVENING - ARNOLD KITCHEN
 [...]

KEVIN: Mom? Dad? **You sure you want to have this... Christmas party this year?**

NARRATOR: Course, I was just an ignorant teen-ager. But it seemed to me this was a bad time to be throwing a neighborhood bash.

NORMA [V/O]: **Don't be silly, honey! Of course were having the party!**

WAYNE: **Why?**

[Everyone pauses and looks at Wayne.]

NORMA: Well... **Because we always have a party. Isn't that right, Jack?**

[Jack puts a forkful in his mouth and sighs.]

NARRATOR: And there you had it. Come yuletide or high-water, or Salisbury steak... **The annual Arnold Christmas shindig lived on.**

Ep. 78 - "Christmas Party" - cena 2

Questionados sobre a validade de uma tradição sem fundamentos, os pais de Kevin não têm argumentos suficientes para que os filhos compreendam os motivos de sua existência e/ou as razões da busca da felicidade em uma celebração deslocada, sem referências econômicas. Talvez seja por isso que a festa tenha sido um grande fracasso. O natal, como já foi apresentado em nossa análise de outros excertos, não possui mais o significado religioso que outrora tivera. Na sociedade americana atual, o natal tornou-se apenas uma data comercial. Norma, sem

perceber a FD consumista que a interpela, tenta, a todo custo, preservar, por meio de uma prática recorrente, uma tradição perdida a fim de manter uma ligação com o passado religioso que fundara sua nação.

Assim como ocorre com a *Declaração de Independência*, o discurso religioso é invocado para justificar práticas e reforçar princípios básicos da fundação da cultura norte-americana como a liberdade, a igualdade e a busca da felicidade. Contudo, ao associar-se fortemente ao consumismo proposto pelo desenvolvimento do capitalismo neo-liberal, que convoca os sujeitos americanos (personagens e telespectadores) na realização de seus sonhos e na vitória, o apelo à interferência divina perde a sua força enquanto bênção. O Criador serve apenas para atestar as vitórias de um povo predestinado e determinado em seus objetivos.

De qualquer forma, o seriado presta seu serviço na medida em que ensina (e/ou recalca), por meio da construção de imagens e identidades acerca da americanidade, noções e valores que caracterizam a moral norte-americana e constituem identidade(s) nacional(is) heterogêneas, baseada(s) na união de idéias opostas, como, por exemplo, a importância do sucesso pessoal e material e o individualismo e a (in)dependência espiritual que também os significam.

Considerando-se a mídia televisiva como um forte veículo formador de opiniões, podemos dizer que ela, ao embalar os princípios e os valores da sociedade neo-liberal que a mantém em programas que possam ser vendidos e exportados para o mundo todo, divulgando um pensamento e um modo de vida idealizado, cria relações de submissão e poder que, por meio da repetição de símbolos e ritos, visam a relembrar, celebrar e perpetuar tradições perdidas ou esquecidas, para, dessa forma, estabelecer ligações que unam presente e passado e dêem, àqueles que participam dessa sociedade (e àqueles que desejam dela participar), algum tipo de identidade cultural.

Firmemente amparada nos elementos constitutivos da formação ideológica do povo norte-americano (liberdade, igualdade e busca da felicidade), a televisão interpela seus telespectadores (de dentro e de fora dos Estados Unidos), apresentando, em seus programas, uma nação perfeita, ainda mais porque se define como um enorme híbrido cultural, apelando para a simpatia e a memória de grupos

distintos (ao exhibir, por exemplo, cerimônias e imagens que retratam diversos tipos de celebração religiosa). Contraditoriamente, essa mesma mídia restringe ou distorce algumas práticas, produzindo sentidos novos em uma sociedade que constrói uma narrativa histórica sem máculas, repleta de glórias e vitórias e que se orgulha de ser chamada de *melting pot*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"Growing up happens in a heartbeat.
One day you're in diapers; next day you're gone.
But the memories of childhood stay with you
For the long haul.
I remember a place... a town... a house
like a lot of other houses...
A yard like a lot of other yards...
On a street like a lot of other streets.
And the thing is... After all these years,
I still look back... with WONDER."*

Narrador, Ep. 115 - "Independence Day" - cena final

Ao iniciarmos este trabalho, traçamos três objetivos principais: estudar a construção e a representação da(s) identidade(s) americana(s) na mídia televisiva, observar os mecanismos utilizados por este veículo de comunicação em massa para que venda (ou exporte) o seu produto (o *American way of life*) e mostrar como a mídia televisiva colabora, por meio da criação e da exibição de diversos programas, na produção de sentidos sobre a nação norte-americana, influenciando, organizando e reforçando seu sistema de representação e seu processo de construção de identidade(s) cultural(is) nacional(is).

Partindo da hipótese de que *a representação do povo americano na mídia televisiva camufla diferenças e conflitos para construir uma narrativa histórica que justifique a realidade vivenciada e reforce valores considerados essenciais na constituição da identidade nacional e na preservação do American way of life*, concentramos nossas análises em recortes discursivos de práticas sociais apresentadas no seriado norte-americano *The Wonder Years*, considerando suas condições de produção.

Neste sentido, descrevemos, no capítulo 1, como a televisão (comercial) foi inventada e como o gênero seriado surgiu e se desenvolveu nesta mídia. Aproveitando os avanços tecnológicos produzidos pela I Guerra Mundial e o lucro das estações de rádio, a NBC e a CBS foram as primeiras estações de televisão criadas no início da década de 40. No final da mesma década surgiram, pela CBS, as primeiras séries de televisão, que se aproveitavam, por sua vez, do sucesso de programas culturais e humorísticos nas rádios. Adaptando-se às limitações físicas dos estúdios, os seriados logo se tornaram alvo de patrocinadores, os quais viam as *sitcoms* como uma forma barata de divulgar seus produtos e atingir grandes contingentes de público. Para os telespectadores, este tipo de programa proporcionava, desde o início, muito entretenimento e, por serem curtos e

completos, prendiam a atenção ao mesmo tempo que não exigiam uma presença diária para a compreensão das narrativas que contavam. Daí decorre o sucesso atingido pelas séries de televisão, notadamente no território norte-americano.

Entre os diversos programas produzidos nesse gênero, vimos que, em geral, as *sitcoms* são variações de dois seriados estreados na década de 50: *I Love Lucy* e *Papai Sabe Tudo*, o qual, como nossa análise demonstrou, inspirou, por diversas razões, o enredo, os temas e, até certo ponto, a estrutura da série *The Wonder Years*, produzida já no final dos anos 80 e início dos 90. Realizamos, ainda no capítulo 1, uma discussão deste seriado, enfocando seus temas, seus personagens e sua estrutura, bem como o contexto sócio-histórico no qual o programa se insere e os discursos que a série evoca em seus episódios, estabelecendo relações entre diversas regiões do interdiscurso e do imaginário norte-americano. A este respeito, observamos, tanto nos títulos que nomeiam os episódios quanto nos diversos temas que são neles abordados, que o seriado visa, não raramente, a recuperar, pela exploração de imagens televisivas que se intercalam com falas e cenas vividas pelos personagens e com passagens relatadas pelo narrador, a idéia do Sonho Americano e o *American Way of Life*, (re)construindo uma narrativa histórica e uma identidade cultural que ressalta o espírito de excepcionalidade que os constitui.

Para entendermos como a(s) identidade(s) americana(s) é(são) representada(s) e transmitida(s) na televisão, propusemos, no capítulo 2, um estudo de três das principais égides que estruturam uma sociedade, a saber: seu sistema político, suas crenças religiosas e sua política econômica. Partimos, desta forma, de uma leitura discursiva do documento de *Declaração de Independência* que marcou o início da nação norte-americana em 1776, instaurando, conseqüentemente, um discurso que denominamos fundador. Este discurso, conforme nossa análise demonstrou, fundamenta-se no pensamento iluminista do filósofo e teórico político inglês John Locke que firmou, em seu *Segundo Tratado sobre o Governo*, algumas das idéias do liberalismo político que a *Declaração* retoma, como a instituição do princípio da igualdade e o surgimento do sujeito-de-direito (aquele que acredita em direitos que lhe são naturais e legítimos, entre os quais destacamos o direito à vida, à liberdade, à busca da felicidade e à propriedade de terras).

Além da garantia destes direitos, a *Declaração* também distingue liberdade e independência, dois termos que, apesar de aparentemente sinônimos, possuem significados diferentes: o primeiro diz respeito à coletividade e à união, enquanto o segundo refere-se ao individualismo (principalmente econômico) que orienta o estilo de vida do cidadão norte-americano quando ele se fundamenta no terceiro direito que a *Declaração* (e, posteriormente, a Constituição) lhe assegura: a busca da felicidade.

Em vista dessa distinção, achamos pertinente buscar alguns fatos da história oficial norte-americana e as motivações religiosas que levaram povos perseguidos na Europa a imigrarem para os Estados Unidos e, desta forma, formarem a nação. Neste estudo, percebemos como a orientação religiosa (notadamente o Puritanismo) dos primeiros imigrantes (e dos Pais Fundadores) constituiu (e ainda constitui) o interdiscurso norte-americano, que justifica muitos de seus atos por meio de argumentos teológicos. A crença religiosa do sujeito americano é tão forte a ponto de transformar o discurso jurídico que baseia a *Declaração* em um motivo de adoração e prática, e ainda faz com que estes cidadãos acreditem ser excepcionais (perante o mundo), uma vez que foram escolhidos pelo Criador para cumprir e defender direitos humanos "verdadeiros e inalienáveis".

Na última parte do capítulo 2, apresentamos alguns aspectos econômicos surgidos na época da declaração da independência norte-americana e que são, mesmo por meio de outros nomes, praticados até os dias atuais. Mencionamos, então, o liberalismo econômico, uma doutrina oriunda do capitalismo industrial desenvolvido no século XVIII. Já no século XX, esta ideologia travestiu-se com alguns novos conceitos e passou a se chamar economia neo-liberal. Da mesma forma que o primeiro modelo, este também coloca a sociedade norte-americana a serviço do mercado, transformando-a em um grupo essencialmente materialista, que consome todo tipo de produto e que justifica esta prática pelo direito à propriedade que Locke instituiu em sua teoria política. O consumismo gerado por esta doutrina capitalista neo-liberal é também o que garante a concretização da felicidade buscada por todo norte-americano: este sujeito só realiza seu sonho à medida que possui bens ou adquire um objeto desejado.

Orientados pelos princípios e direitos que baseiam o documento da *Declaração de Independência*, analisamos, nos capítulos seguintes, algumas seqüências discursivas retiradas de episódios do seriado *The Wonder Years*. No capítulo 3, enfocamos principalmente trechos (recorrentes) que mostram como o discurso da liberdade e da igualdade funciona e se realiza no cotidiano norte-americano apresentado na televisão. Salientando a diferença entre liberdade e independência, verificamos que o sujeito americano representado na série é freqüentemente interpelado em sujeito jurídico, tanto no campo familiar quanto no campo escolar, por formações discursivas (FDs) distintas, concorrentes e até contraditórias, de acordo com a situação em que ele se encontra. Em outras palavras, podemos dizer que, ao mudar de posição de acordo com a formação ideológica que o convoca, esse sujeito não possui uma identidade cultural una, homogênea e estável: ele se rende a mecanismos de controle que regulam o funcionamento da sociedade da qual ele participa. Deste modo, para que seja aceito por este grupo, ele tenta, a todo custo, seguir os princípios postulados na *Declaração*, mas é, nas suas práticas sociais, lembrado, a todo momento, que existem outras ordens orientando seu discurso.

No capítulo 4, optamos, por fim, pelo estudo de outros trechos da série. Nesta parte, nossa preocupação foi abordar a recorrência de práticas cotidianas em sua relação com o terceiro direito natural irrevogável proposto na *Declaração*: a busca da felicidade. Verificamos, conforme nossa análise do documento de independência e da história oficial norte-americana mostrou no capítulo 2, que este direito se cumpre, no interdiscurso que permeia o imaginário coletivo dos cidadãos desta nação, sobretudo, na realização pessoal (e individual) e na aquisição (e posse) de bens e de outros produtos que se prezam como sonhos de consumo de uma sociedade seguidora do capitalismo neo-liberal. Neste sentido, a sociedade norte-americana, bem como os membros que a compõem, vê(em), neste apego material, a concretização dos seus sonhos, das suas idealizações e das suas utopias.

Na busca pela felicidade, o sujeito norte-americano encarna e constrói a idéia do *self-made man*: aquele que, movido pelo próprio esforço pessoal, atinge seus objetivos (principalmente aqueles relacionados à propriedade de bens). É o retrato

de um povo vencedor, que não conhece limites ou obstáculos para o sucesso que já lhes foi profetizado e predestinado.

As orientações religiosas e as tradições acabam, neste meio, esquecidas, já que elas não proporcionam o prazer imediato que o dinheiro oferece nesta sociedade neo-liberal. Assim, fica, para a televisão, o papel de resgatar rituais e práticas simbólicas eventualmente perdidas, que celebram um passado glorioso e, aparentemente, imaculado. A fim de manter os valores da sociedade na qual atua, esta mídia reitera tais rituais e práticas numa estrutura tradicional afetada por acontecimentos históricos recentes, (re)criando e (re)produzindo uma (nova) narrativa que, fundamentada em princípios de hibridismo cultural, ainda acredita que não houve abalo algum. No desejo de manter viva a idéia do *American Dream of Life*, a televisão cria ficcionalmente sua história americana e a(s) identidade(s) de uma nação que olha nostalgicamente para si própria.

Apesar da tentativa da *Declaração* de fixar princípios essenciais que constituam o que se convencionou chamar a *americanidade* e que sejam seguidos por todos os sujeitos norte-americanos, percebemos, em nossa análise, que esses ideais permeiam e constituem o imaginário coletivo desse povo mas não são efetivamente realizados na sociedade atual. Se o são, acabam agregando-se a outras práticas, produzindo novos efeitos de sentido para valores antigos, os quais precisam ser, freqüentemente, buscados e preservados. Cabe, portanto, à mídia televisiva reforçar esses princípios e preservar esse modo de vida, argumentando e homogeneizando identidades e discursos à medida que apaga ou abafa conflitos, contradições e eventuais manchas existentes na história nacional do país que retrata. Desta forma, isto é, embalados de forma atrativa, seus programas serão consumidos por um público carente de informação, como as crianças e os jovens, que consideram a televisão um veículo confiável para tal fim, ou como os adultos, que assistem a um seriado como *The Wonder Years* para (re)viver experiências que, embora inventadas, proporcionam sentimentos de satisfação, lealdade e pertencimento. Em ambos os casos, a televisão configura a esperança da concretização do Sonho Americano.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. (1985). **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE). Trad. de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 7. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- ANDERSON, B. (1983). **Nação e consciência nacional**. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDERY, M. A. P. A. et al. (1988). **Para compreender a ciência**: uma perspectiva histórica. 9. ed. Rio de Janeiro: Espaço e tempo; São Paulo: EDUC, 2000.
- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. **DRLAV**, 26. Paris: Centre de Recherches de L'Université de Paris VII, p. 91-151, 1982.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV) (1929). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. (1992). **Estética da criação verbal**. Trad. de Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (tradução feita a partir do francês)
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. (1985) **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, H. K. (ed.) (1990). **Nation and narration**. London & New York: Routledge, 1994.
- BIANCHETTI, R. G. **Modelo neoliberal e políticas educacionais**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- BOURDIEU, P. (1996). **Sobre a televisão**. Trad. de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- BRAIT, B. (org.) **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRANDÃO, H. H. N. (1991). **Introdução à análise do discurso**. 6. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. (1997). **Subjetividade, argumentação, polifonia:** a propaganda da Petrobrás. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

BREIDLID, A. et al. (ed.) **American culture:** an anthology of civilization texts. London: Routledge, 1998.

BROGAN, H. **The Penguin history of the United States of America.** England: Penguin, 1990.

CARDOSO, S. H. B. **Discurso e ensino.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CARMAGNANI, A. M. G. **A argumentação e o discurso jornalístico:** a questão da heterogeneidade em jornais ingleses e brasileiros. Tese de Doutorado, Inédita, PUC-SP, 1996.

DAVIDSON, J. W. et al. **Nation of nations:** a narrative history of the American Republic - Volume II (Since 1865). 3. ed. New York: McGraw Hill, 1998.

DUGAICH, C. M. **A estrutura argumentativa no discurso político: uma análise da heterogeneidade do pronunciamento de posse do presidente Kennedy.** Dissertação de Mestrado, Inédita, PUC-SP, 1993.

_____. **O Marketing Político Americano da Guerra Fria: Discurso, mistificação e mídia.** Tese de Doutorado, Inédita, UNICAMP, 2001.

FAIRCLOUGH, N. **Media discourse.** London: Arnold, 1995.

FOUCAULT, M. (1969). **A Arqueologia do saber.** Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000.

_____. (1971). **A ordem do discurso.** Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. (1975). **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramalhete. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. (1973). **A verdade e as formas jurídicas.** Trad. de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. 3. ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

_____. (1979). **Microfísica do Poder.** Trad. e org. de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, P. (ed.) **The Theory of the Novel.** New York: The Free Press, 1967.

FURQUIM, F. **Sitcoms:** definição & história. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.

GADET, F.; HAK, T. (org.) (1983). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. de Bethania S. Mariani et al. 3. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2001.

GERAGHTY, C.; LUSTED, D. **The television studies book**. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold, 1998.

GRIGOLETTO, M. As representações da língua estrangeira e a constituição do sujeito-aluno de línguas. Artigo inédito.

_____. Representação, identidade e aprendizagem de língua estrangeira. **Claritas**, n.º 6. São Paulo, PUC-SP, 2000.

_____. **A resistência das palavras: discurso e colonização britânica na Índia**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, S. (1992). **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

_____. (1996). Quem precisa de Identidade? In: SILVA, T. T. da. (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. (ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage/ Open University Press, 1997.

HOBSBAWN, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, E.; RANGER, T. (org.) **A invenção das tradições**. Trad. de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INDURSKY, F. **A fala dos quartéis e as outras vozes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

JONES, G. **Honey, I'm home! - Sitcoms: selling the American dream**. New York: Grove Weidenfeld, 1992.

JUNQUEIRA, M. A. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001.

KARNAL, L. **Estados Unidos: a formação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. (1996). **Reading images: the grammar of visual design**. London & New York: Routledge, 1999.

LAGAZZI, S. **O desafio de dizer não**. Campinas, SP: Pontes, 1988.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994.

LOCKE, J. (1690). **Segundo tratado sobre o governo**. Trad. de E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1963.

Longman Dictionary of English Language and Culture. 2. ed. Essex, Inglaterra: Longman, 1998.

MAINGUENEAU, D. (1987). **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. de Freda Indursky. 3. ed. Campinas, SP: Pontes/ Ed. da UNICAMP, 1997.

_____. (1998). **Análise de textos de comunicação**. Trad. de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MARCONDES FILHO, C. **Televisão: a vida pelo vídeo**. São Paulo: Moderna, 1988.

MAUK, D.; OAKLAND, J. **American civilization: an introduction**. 2. ed. London: Routledge, 1997.

MENEZES DE SOUZA, L. M. T. O conflito de vozes na sala de aula. In: CORACINI, M. J. (org.). **O jogo discursivo na aula de leitura: língua materna e língua estrangeira**. Campinas, SP: Pontes, 1995.

NAPOLITANO, M. **Como usar a televisão na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

ORLANDI, E. P. A análise do discurso: algumas observações. In: **D.E.L.T.A.**, vol. 2, n.º 1, 1986, p. 105-126.

_____. (1987). **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. et al. **Sujeito e Texto**. Cadernos PUC – 31. São Paulo: EDUC, 1988.

_____. (org.) **Terra à vista!: discurso do confronto: velho e novo mundo**. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. (1992). **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. (org.) (1993). **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas, SP: Pontes, 1993.

_____. (1999). **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2000.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. (1975). A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, F.; HAK, T. (org.) (1983) **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. de Bethania S. Mariani et al. 3. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2001.

PÊCHEUX, M. (1983). **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. de Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

_____. (1988). **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997.

SANTOS, J. F. dos. **O que é pós-moderno**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SILVA, T. T. da. (org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SYRETT, H. (org.) **Documentos Históricos dos Estados Unidos**. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1960.

TAYLOR, E. **Prime-Time families**: television culture in postwar America. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press, 1990.

TIERSKY, E. **The U.S.A.: customs and institutions**: a survey of American culture and traditions. 3. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

USHER, R.; EDWARDS, R. **Postmodern and Education**. London & New York: Routledge, 1994.

The New International Webster's Comprehensive Dictionary. Chicago: Trident Press International, 1996.

WOODWARD, K. (1997) Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da. (org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Na INTERNET:

BROWN, J. N. **John's Realm - The Wonder Years Page**. USA. Disponível em: <<http://www.johnsrealmonline.com/eightiesretro/wrmain.html>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

FULLER, T. **Todd Fuller's Sitcoms Online**. USA. Disponível em: <<http://www.sitcomsonline.com>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

FURQUIM, F. **TV séries**. Brasil. Disponível em: <<http://www.tvseries.com.br>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

GITTINS, K. **Kyle's Wonder Years Menu Page**. USA. Disponível em: <<http://www.mytwyyearbook.tripod.com/wymenu.html>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

GOW, K. **The Episodes Guide Page - The Wonder Years**. Disponível em: <<http://epguides.com/WonderYears>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

HU, Y. S. **Episode Guides - Wonder Years**. Netherlands. Disponível em: <<http://www.episodeguides.com/sources/main.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

MOURA, D. D. **The Wonder Years Homepage**. Brasil. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Hollywood/Studio/6182>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

NARA - **National Archives and Records Administration**. Disponível em: <<http://www.nara.gov/exhall/charters/declaration/>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

NAZRI, A. **Ahmad Nazri's Wonder Years Page**. Singapore. Disponível em: <<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Alley/5870/wy.jtml>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

PEARCE, K. **The Wonder Years as an American Narrative**. USA. Disponível em: <<http://www-personal.umich.edu/%7Ekpearce/wy.html>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

PUPPIS, M. **The Wonder Years - twtbook**. USA. Disponível em: <<http://twybook.cjb.net/>>. Acesso em: 20 ago. 2003.

REYNDERS, P. **Peter's Wonder Years Guide**. Germany. Disponível em: <<http://home.t-online.de/home/reynders/wy/homepage.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

RICH, T. R. **Judaism 101: Bar Mitzvah, Bat Mitzvah and Confirmation**. Disponível em: <<http://www.jewfaq.org/barmitz.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2003.

TANAKA, A. **The Wonder Years**. Japan. Disponível em: <<http://web.sfc.keio.ac.jp/~t93272at/wonder.html>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

TAVARES, M. **Anos Incríveis - Wonder Years**. Brasil. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Olympus/7295/start.html>>. Acesso em: 20 ago. 2003.

The Wonder Years. Disponível em: <http://www.geocities.com/Hollywood/Theater/7285/Wonder_Years.htm>. Acesso em: 20 ago. 2003.

The Wonder Years Picture-Book. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Paris/Arc/7537/wypb.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

The Wonder Years - TV Tome. Disponível em: <<http://www.tvtome.com/tvtome/servlet/ShowMainServlet/showid-208>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

Tim's TV Showcase - The Wonder Years. Disponível em: <<http://timstvshowcase.com/wonderyr.html>>. Acesso em: 01 ago. 2002.

Wonder Years notes: A little bit about *The Wonder Years*- An essay in progress. USA. Disponível em: <<http://faculty-staff.ou.edu/S/Kenneth.D.Stephenson-1/wonder.html>>. Acesso em: 20 ago.2003.

Episódios do seriado *The Wonder Years* selecionados para análise:

Temporada 1:

(1) "Piloto". Direção: Steve Miner. Produção e Roteiro: Neal Marlens e Carol Black. Califórnia: Pacific-Video, 1988. 1 videocassete.

(4) "Angel". Direção: Art Wolff. Produção e Roteiro: Neal Marlens e Carol Black. Califórnia: Pacific-Video, 1988. 1 videocassete.

Temporada 2:

(8) "Our Miss White". Direção: Peter Baldwin. Produção: Neal Marlens e Carol Black. Roteiro: Michael J. Weithorn. Califórnia: Pacific-Video, 1988. 1 videocassete.

(9) "Christmas". Direção: Steve Miner. Produção: Neal Marlens e Carol Black. Roteiro: Bob Brush. Califórnia: Pacific-Video, 1988. 1 videocassete.

(16) "Walk Out". Direção: Steve Miner. Produção: Neal Marlens e Carol Black. Roteiro: Matthew Carlson. Califórnia: Pacific-Video, 1989. 1 videocassete.

(19) "Birthday Boy". Direção: Steve Miner. Produção: Neal Marlens e Carol Black. Roteiro: David Stern. Califórnia: Pacific-Video, 1989. 1 videocassete.

Temporada 3:

(41) "Faith". Direção: Michael Dinner. Produção: Bob Brush. Roteiro: Bob Brush e Matthew Carlson. Califórnia: Pacific-Video, 1990. 1 videocassete.

Temporada 4:

(50) "The Cost of Living". Direção: Nick Marck. Produção: Bob Brush. Roteiro: Mark Levin. Califórnia: Laser-Pacific, 1990. 1 videocassete.

(56) "The Candidate". Direção: Neal Israel. Produção: Bob Brush. Roteiro: Eric Gilliland e David Chambers. Califórnia: Laser-Pacific, 1991. 1 videocassete.

(67) "The House that Jack Built". Direção: Ken Topolsky. Produção: Bob Brush. Roteiro: Mark B. Perry e Mark Levin. Califórnia: Laser-Pacific, 1991. 1 videocassete.

Temporada 5:

(71) "Day One". Direção: Daniel Stern. Produção: Bob Brush. Roteiro: Denise Moss e Sy Dukane. Califórnia: Laser-Pacific, 1991. 1 videocassete.

(72) "The Hardware Store". Direção: Ken Topolsky. Produção: Bob Brush. Roteiro: Craig Hoffman. Califórnia: Laser-Pacific, 1991. 1 videocassete.

(78) "Christmas Party". Direção: Jim McBride. Produção: Bob Brush. Roteiro: Denise Moss e Sy Dukane. Califórnia: Laser-Pacific, 1991. 1 videocassete.

(84) "Of Mastodons and Men". Direção: Thomas Schlamme. Produção: Bob Brush. Roteiro: Mark Levin. Califórnia: Laser-Pacific, 1992. 1 videocassete.

(91) "The Wedding". Direção: Peter Baldwin. Produção: Bob Brush. Roteiro: Mark B. Perry. Califórnia: Laser-Pacific, 1992. 1 videocassete.

Temporada 6:

(114) "Summer". Direção: Michael Dinner. Produção: Bob Brush. Roteiro: Sy Rosen. Califórnia: Laser-Pacific, 1993. 1 videocassete.

(115) "Independence Day". Direção: Michael Dinner. Produção e Roteiro: Bob Brush. Califórnia: Laser-Pacific, 1993. 1 videocassete.

ANEXOS

THE WONDER YEARS

Guia de Episódios

Season One (31/01/88 - 19/04/88)

- 001 - Pilot
- 002 - Swingers
- 003 - My Father's Office
- 004 - Angel
- 005 - The Phone Call
- 006 - Dance With Me

Season Two (30/11/88 - 16/05/89)

- 007 -Heart Of Darkness
- 008 - Our Miss White
- 009 - Christmas
- 010 - Steady As She Goes
- 011 - Just Between You And Me ... And Kirk And Paul And Carla And Becky
- 012 - Pottery Will Get You Nowhere
- 013 - Coda
- 014 - Hiroshima, Mon Frere
- 015 - Loosiers
- 016 - Walk Out
- 017 - Nemesis
- 018 - Fate
- 019 - Birthday Boy
- 020 - Brightwing
- 021 - Square Dance
- 022 - Whose Woods Are These?
- 023 - How I'm Spending My Summer Vacation

Season Three (03/10/89 - 16/05/90)

- 024 - Summer Song
- 025 - Math Class
- 026 - Wayne On Wheels
- 027 - Mom Wars
- 028 -On The Spot
- 029 - Odd Man Out
- 030 - The Family Car
- 031 -The Pimple
- 032 - Math Class Squared
- 033 - Rock 'n' Roll
- 034 - Don't You Know Anything About Women?
- 035 - The Powers That Be
- 036 - She, My Friend And I
- 037 - St. Valentine's Day Massacre

038 - Tree House
039 - Glee Club
040 - Night Out
041 - Faith
042 - The Unnatural
043 - Goodbye
044 - Cocoa And Sympathy
045 - Daddy's Little Girl
046 - Moving

Season Four (19/09/90 - 15/05/91)

047 - Growing Up
048 - Ninth Grade Man
049 - The Journey
050 - The Cost Of Living
051 - It's A Mad, Mad Madeline World
052 - Little Debbie
053 - The Ties That Bind
054 - The Sixth Man
055 - A Very Cutlip Christmas
056 - The Candidate
057 - Heart Break
058 - Denial
059 - Who's Aunt Rose?
060 - Courage
061 - Buster
062 - Road Trip
063 - When Worlds Collide
064 - Separate Rooms
065 - The Yearbook
066 - The Accident
067 - The House That Jack Built
068 - Graduation
069 - The Wonder Years

Season Five (02/10/91 - 13/05/92)

070 - The Lake
071 - Day One
072 - The Hardware Store
073 - Frank And Denise
074 - Full Moon Rising
075 - Triangle
076 - Soccer
077 - Dinner Out
078 - Christmas Party
079 - Pfeiffers' Fortune
080 - Road Test

081 - Grandpa's Car
082 - Kodachrome
083 - Private Butthead
084 - Of Mastodons And Men
085 - Double Date
086 - Hero
087 - Lunch Stories
088 - Carnal Knowledge
089 - The Lost Weekend
090 - Stormy Weather
091 - The Wedding
092 - Back To The Lake
093 - Broken Hearts And Burgers

Season Six (23/09/92 - 12/05/93)

094 - Homecoming
095 - Fishing
096 - Scenes From A Wedding
097 - Sex And Economics
098 - Politics As Usual
099 - White Lies
100 - Wayne And Bonnie
101 - Kevin Delivers
102 - The Test
103 - ...Let Nothing You Dismay
104 - New Year
105 - Alice In Autoland
106 - Ladies And Gentlemen... The Rolling Stones
107 - Unpacking
108 - Hulk Arnold
109 - Nose
110 - Eclipse
111 - Poker
112 - The Little Women
113 - Reunion
114 - Summer
115 - Independence Day

DECLARATION OF INDEPENDENCE

IN CONGRESS, July 4, 1776.

The unanimous declaration of the thirteen United States of America,

5 When, in the course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the laws of nature and of nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation.

10 We hold these truths to be self-evident: That all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain unalienable 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; that whenever any form of government becomes destructive of these ends, it is the right of the people to alter or to abolish it, and to institute new government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their safety and happiness. Prudence, indeed, will dictate that governments long established should not be changed for light and transient causes; and accordingly all experience hath shown, that mankind are more disposed to suffer, while evils are sufferable, than to right themselves by abolishing the forms to which they are accustomed. But when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same object, evinces a design to reduce them under absolute despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such government, and to provide new guards for their future security. Such has been the patient sufferance of these colonies; and such is now the necessity which constrains them to alter their former systems of government. The history of the present King of Great Britain is a history of repeated injuries and usurpations, all having in direct object the establishment of an absolute tyranny over these states. To prove this, let facts be submitted to a candid world.

He has refused his assent to laws, the most wholesome and necessary for the public good.

30 He has forbidden his governors to pass laws of immediate and pressing importance, unless suspended in their operation till his assent should be obtained; and when so suspended, he has utterly neglected to attend to them.

35 He has refused to pass other laws for the accommodation of large districts of people, unless those people would relinquish the right of representation in the legislature, a right inestimable to them and formidable to tyrants only.

He has called together legislative bodies at places unusual, uncomfortable, and distant from the depository of their public records, for the sole purpose of fatiguing them into compliance with his measures.

40 He has dissolved representative houses repeatedly, for opposing with manly firmness his invasions on the rights of the people.

He has refused for a long time, after such dissolutions, to cause others to be elected; whereby the legislative powers, incapable of annihilation, have returned to the people at large for their exercise; the state remaining in the mean time exposed to all the dangers of invasion from without, and convulsions within.

45 He has endeavoured to prevent the population of these states; for that purpose obstructing the laws for naturalization of foreigners; refusing to pass others to encourage their migrations hither, and raising the conditions of new appropriations of lands.

50 He has obstructed the administration of justice, by refusing his assent to laws for establishing judiciary powers.

He has made judges dependent on his will alone, for the tenure of their offices, and the amount and payment of their salaries.

He has erected a multitude of new offices, and sent hither swarms of officers to harass our people, and eat out their substance.

55 He has kept among us, in times of peace, standing armies without the consent of our legislatures.

He has affected to render the military independent of and superior to the civil power.

60 He has combined with others to subject us to a jurisdiction foreign to our constitution, and unacknowledged by our laws; giving his assent to their acts of pretended legislation:

For quartering large bodies of armed troops among us;

For protecting them, by a mock trial, from punishment for any murders which they should commit on the inhabitants of these states;

65 For cutting off our trade with all parts of the world;

For imposing taxes on us without our consent;

For depriving us in many cases, of the benefits of trial by jury;

For transporting us beyond seas to be tried for pretended offences;

70 For abolishing the free system of English laws in a neighbouring province, establishing therein an arbitrary government, and enlarging its boundaries so as to render it at once an example and fit instrument for introducing the same absolute rule into these colonies;

For taking away our Charters, abolishing our most valuable Laws, and altering fundamentally the Forms of our Governments;

75 For suspending our own Legislatures, and declaring themselves invested with power to legislate for us in all cases whatsoever.

He has abdicated Government here, by declaring us out of his Protection and waging War against us.

80 He has plundered our seas, ravaged our coasts, burnt our towns, and destroyed the lives of our people.

He is at this time transporting large armies of foreign mercenaries to complete the works of death, desolation and tyranny, already begun with circumstances of cruelty and perfidy scarcely paralleled in the most barbarous ages, and totally unworthy the head of a civilized nation.

85 He has constrained our fellow-citizens taken captive on the high seas to bear arms against their country, to become the executioners of their friends and brethren, or to fall themselves by their hands.

90 He has excited domestic insurrections amongst us, and has endeavoured to bring on the inhabitants of our frontiers, the merciless Indian savages, whose known rule of warfare, is an undistinguished destruction of all ages, sexes and conditions.

In every stage of these oppressions we have petitioned for redress in the most humble terms: our repeated petitions have been answered only by repeated injury. A prince whose character is thus marked by every act which may define a tyrant, is unfit to be the ruler of a free people.

95 Nor have we been wanting in attentions to our British brethren. We have warned them from time to time of attempts by their legislature to extend an unwarrantable jurisdiction over us. We have reminded them of the circumstances of our emigration and settlement here. We have appealed to their native justice and magnanimity, and we have conjured them by the ties of our common kindred to disavow these
100 usurpations, which, would inevitably interrupt our connections and correspondence. They too have been deaf to the voice of justice and of consanguinity. We must, therefore, acquiesce in the necessity which denounces our separation, and hold them, as we hold the rest of mankind, enemies in war, in peace friends.

105 We, therefore, the representatives of the united States of America, in General Congress, assembled, appealing to the Supreme Judge of the world for the rectitude of our intentions, do, in the name, and by authority of the good people of these colonies, solemnly publish and declare, that these United Colonies are, and of right ought to be FREE AND INDEPENDENT STATES; that they are absolved from all allegiance to the British Crown, and that all political connection between them and the state of Great
110 Britain, is and ought to be totally dissolved; and that as free and independent states, they have full power to levy war, conclude peace, contract alliances, establish commerce, and to do all other acts and things which independent states may of right

115 do. And for the support of this declaration, with a firm reliance on the protection of
Divine Providence, we mutually pledge to each other our lives, our fortunes and our
sacred honor.

*John Hancock
and fifty-five others*