



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LINGUAGENS E CULTURA
LINHA DE PESQUISA DISCURSO E CULTURA**

PLINIO PEREIRA FILHO

**O LUGAR DO NEGRO NA SOCIEDADE AMERICANA (USA):
“VONTADES DE VERDADE” DO PROGRAMA HUMORÍSTICO
*EVERYBODY HATES CHRIS***

JOÃO PESSOA
2012

PLINIO PEREIRA FILHO

**O LUGAR DO NEGRO NA SOCIEDADE AMERICANA (USA):
“VONTADES DE VERDADE” DO PROGRAMA HUMORÍSTICO
*EVERYBODY HATES CHRIS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – Campus I – João Pessoa, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Linguagens e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Angélica de Oliveira

JOÃO PESSOA
2012

P436l Pereira Filho, Plínio.

O lugar do negro na sociedade americana (USA): “vontades de verdade” do programa humorístico Everybody hate Chris / Plínio Pereira Filho.- - João Pessoa, 2012.

141f. : il.

Orientadora: Maria Angélica de Oliveira

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Literatura e Cultura. 2. Sitcom. 3. Identidade negra.
4. Sociedade norte-americana. 5. Vontades de verdade.

UFPB/BC

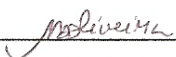
CDU: 801(043)

PLINIO PEREIRA FILHO

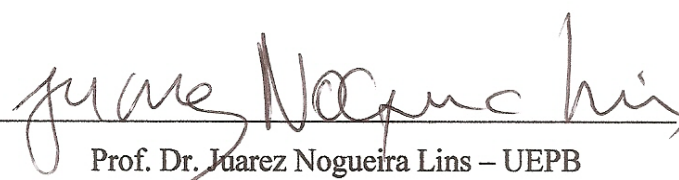
**O LUGAR DO NEGRO NA SOCIEDADE AMERICANA (USA):
“VONTADES DE VERDADE” DO PROGRAMA HUMORÍSTICO
*EVERYBODY HATES CHRIS***

Dissertação Aprovada em: 14 de maio de 2012.

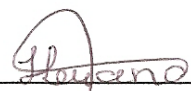
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira – UFCG
(Orientadora)



Prof. Dr. Juarez Nogueira Lins – UEPB
(Examinador Externo)



Profa. Dra. Ivone Tavares de Lucena – UFPB
(Examinadora Interna)

AGRADECIMENTOS

A Deus por todas as graças que tem iluminado meus caminhos.

Ao meu avô, “Chico Pereira do Alívio” (*In Memoriam*), - profeta do tempo – por ter me ensinado não só as palavras mais “verdadeiras” para constituição do meu caráter, mas pelo exemplo de “vida”.

A meus pais e irmãos pelos ensinamentos que, apesar da distância, se completam quando nos reunimos para festejar a vida.

A minha orientadora, Profa. Dra. Maria Angélica, que deu o primeiro sim desde o primeiro e-mail com a proposta de projeto, que inteligentemente aceitou a mudança do corpus no início da pesquisa, que me direcionou leituras-mar nunca d’antes por mim navegadas, e que contribuiu expressivamente na orientação desta pesquisa.

A professora, Dra. Ivone Tavares, pela oportunidade de estar bebendo da fonte da AD desde a disciplina como aluno especial, pelos encontros: do ENIL à Alcalá de Henares, pela contribuição desde a seleção à banca de qualificação.

Ao professor, Dr. Juarez Lins, pela amizade, pela expressiva e enriquecedora contribuição para a pesquisa na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, pelo apoio e incentivo durante o curso, em particular, à Secretária Rosilene Marafon pelas inúmeras assistências e pela amizade.

A meu amigo-irmão, Petrônio Beltrão, pela amizade construída desde o período que éramos pré-foucaltianos e agora, pós-foucaltianos.

Ao meu amigo Wellington Lopes pela amizade verdadeira de uma legítima “Autarquia Suprema Potiguar”.

Aos meus alunos do 3º Ano do Ensino Médio da Escola Teonas da Cunha Cavalcanti, em Juripiranga – PB (ano 2009), que incentivaram e compreenderam minha ausência no período que estive como aluno Especial no PPGL.

As professoras Ivanilda e Marli Moraes, por me mostrarem de forma inteligente e irreverente que o conhecimento é um bem precioso.

Ao professor, Dr. Nilton Milanez, pela amizade e pelas discussões no atelier do CEAD.

A Chris Rock, que das dificuldades encontradas no Brooklyn, não baixou a cabeça e lutou pelo seu reconhecimento, tornando-se hoje um dos mais nomeados atores e diretores norte-americano.

A Martin Luther King e a todos aqueles que lutaram contra a opressão, contra o preconceito.

Agradeço a todos que de uma forma direta ou indireta fazem parte de minha história.

“Eu tenho um sonho que minhas quatro
pequenas crianças vão um dia viver em
uma nação onde elas não serão julgadas
pela cor da pele, mas pelo conteúdo de seu
caráter. Eu tenho um sonho hoje!”

Martin Luther King

RESUMO

Esta dissertação desenvolve considerações sobre a sitcom norte-americana *Everybody Hates Chris*, com o objetivo identificar a constituição do sujeito negro a partir do discurso humorístico, abordando que a sitcom faz uso de estratégias para denunciar a situação do negro na sociedade americana. Para tal intento, desenvolvemos a pesquisa a partir de referências teóricas que subsidiaram este trabalho, fazendo parte de pressupostos epistemológicos concernentes à Análise do Discurso a partir das contribuições dos estudos de Michel Foucault, das teorias de Mikhail Bakhtin sobre carnavalização, de Affonso Romano de Sant'Anna a respeito da ironia e paródia, bem de como Michel Pêcheux e dos estudos culturais de Stuart Hall. Por outro lado, os estudos sobre a sitcom abordada são de autores norte-americanos. Diante do *corpus* selecionado – capas dos DVDs, sequências discursivas e questionário aplicado a telespectadores – pudemos analisar como as *sitcoms* cristalizaram a imagem identitária do sujeito negro ao longo deste gênero; que efeitos de sentidos são produzidos a partir das capas da sitcom *Everybody Hates Chris* na paródia de *Everybody Loves Raymond*, bem como das sequências discursivas que identificaram como a sitcom é lida a partir do espectador na Paraíba.

Palavras-Chaves: Sitcom; identidade negra; sociedade norte-americana; vontades de verdade.

RÉSUMÉ

Cette dissertation développe des considérations sur la sitcom américaine *Tout le Monde Déteste Chris*, dans le but d'identifier la constitution de sujet noir à travers de discours de la comédie, sitcom se penche sur l'utilisation de stratégies visant à dénoncer la situation des noirs dans la société américaine. À cette fin, nous avons développé la recherche de références théoriques qui ont soutenu ce travail dans le cadre des hypothèses épistémologiques concernant l'Analyse du Discours à partir de la contribution des études du Michel Foucault, des théories sur la carnavalisation de Mikhaïl Bakhtin, Affonso Romano de Sant'Anna de l'ironie et la parodie, ainsi que d'autres comme Michel Pêcheux et des études culturelles du Stuart Hall. D'autre part, les études sur la sitcom abordées sont les auteurs américains. Compte tenu du *corpus* choisi - couvre des DVD, des séquences discursives et le questionnaire appliqué aux téléspectateurs des séquences - nous analysons comment les *sitcoms* a cristallisé l'image de l'identité du sujet noir tout au long de ce genre; effets de sens qui sont produites à partir des couvertures de la sitcom *Tout le monde déteste Chris* sur la parodie de *Tout le Monde Aime Raymond*, ainsi que les séquences discursives identifiées comme la *sitcom* est lu à partir du le spectateur en Paraíba.

Mots clés: Sitcom ; Humour; ethnicité; la société américaine; volonté de la vérité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – NOS CONSTRUCTOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO ..	13
1. ENTRANDO NA ORDEM DO DISCURSO	14
1.1 Nas trilhas da AD: Ideologia e Discurso	15
1.2 Identidades e Estereótipos	23
1.3 O sitcom e suas verdades	30
CAPÍTULO II – A MÍDIA DISCURSIVA: PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM SITCOM	38
2. O ESPAÇO DAS SITCOMS	39
2.1. Os lugares sociais na sitcom: produção de estereótipos	39
2.2. De <i>Everybody Loves Raymond</i> para <i>Everybody Hates Chris</i>	50
2.3 Paródia e carnavalização: as sitcoms às avessas	53
CAPÍTULO III – NOS BASTIDORES DA SITCOM	65
3. DA IMAGEM DO ROSTO AO ROSTO NA IMAGEM	66
3.1. A História do Rosto: as expressões do corpo	67
3.2 Chris e relação família e escola	76
3.2.1 Relação com o racismo e a discriminação no espaço escolar	94
3.2.2 Diretor Edward: O Samurai da Educação	97
3.2.3 A professora Morello: Oriunda de terras racistas	102
3.3 Racismo: contexto nos Estados Unidos e Brasil	105
3.4 Aplicação de um questionário interpretativo da sitcom	113
4. TODO MUNDO ODEIA CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
5. TODO MUNDO ODEIA REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
ANEXOS	134

INTRODUÇÃO

O humor é a vitória de quem não quer concorrer.

(Millôr Fernandes)

Desde o seu surgimento nos Estados Unidos, a TV vem evoluindo significativamente do século passado para os nossos dias. Antes dela, o rádio era o meio de comunicação que promovia o entretenimento através de programas e séries. Esta programação que era exibida em várias emissoras americanas também fazia parte do dia-a-dia de milhões de telespectadores em todo o mundo.

Os temas abordados e os personagens que contracenavam nas diversas narrativas, ora faziam parte do imaginário das pessoas ora representavam através de seus estereótipos, os modos como as pessoas viviam e se relacionavam com os outros. Dessa forma, os meios de comunicação buscam através de uma vasta programação de entretenimento propor situações que evidenciam tendências, hábitos, comportamento e reproduzem o modo como as pessoas viviam em sociedade.

Dentre todas as mídias, a televisão certamente é a que produz maior impacto e efeitos sobre o público. Este impacto pode ser caracterizado pela disseminação de “vontades de verdades” que visam estabelecer valores culturais que separam as camadas sociais. As mídias desempenham o papel de mediação entre seus leitores e a realidade. O que os textos da mídia oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta.

Nesta perspectiva, a produção de alguns programas, a exemplo das comédias, se constitui como disseminadores não só da construção de um imaginário coletivo, como também da construção de estereótipos.

Dentro das produções de comédia, destacamos um modelo norte-americano de comédia – o gênero *sitcom* ou *comédia de situação*. *Sitcom* ou comédia de situação (expressão em inglês para *situation comedy*) é um formato televisivo humorístico com personagens comuns encenadas em ambientes como família, grupo de amigos, local de trabalho. Em geral as gravações são feitas em frente a uma plateia ao vivo e caracterizados pelos "sacos de risadas", embora isso não seja uma regra.

Everybody Hates Chris é um formato de sitcom que não obedece necessariamente à ordem em relação ao ambiente de gravação, já que esta sitcom se passa em múltiplos ambientes, desde o lar até a escola.

Esta sitcom foi exibida nos Estados Unidos entre setembro de 2005 e maio de 2009. A comédia dramática que é narrada por um narrador-personagem é uma paródia de outra série de grande sucesso na rede americana – *Everybody Loves Raymond* - que foi exibida entre 1996 e 2005.

A comédia *Everybody Loves Raymond* gira em torno de um bem sucedido e renomado jornalista esportivo vivendo em Long Island, uma rica área de Nova Iorque, enquanto a série parodiada evidenciava as memórias do protagonista Chris Rock e sua família negra vivendo em *Bed-Stuy*, distrito pobre do *Brooklyn*, em Nova Iorque. Percebemos aqui a paródia no contraste entre as duas famílias. A partir da análise da segunda *sitcom* como *corpus* da pesquisa, veremos quais objetivos serão trilhados.

A pesquisa tem como objetivo geral identificar a constituição do sujeito negro a partir do discurso humorístico. Em relação aos objetivos específicos, buscamos (i) identificar as vontades de verdade, presentes a partir dos mecanismos de controle do discurso que estão presentes na *sitcom* em relação ao lugar social do sujeito negro; (ii) mostrar como a *sitcom* faz uso de estratégias para denunciar o lugar social do negro na sociedade americana; (iii) compreender como as relações de carnavalização e poder se dão dentro do ambiente escolar em *Everybody Hates Chris*. Para tanto, contamos teoricamente como os pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa, em especial nas contribuições de obras de Michel Foucault (2008) no que se refere às discussões sobre materialidade repetível, governamentalidade, o controle disciplinar e as formas de poder no âmbito escolar como forma de controle dos corpos; através das contribuições dos estudos de Mikhail Bakhtin (1993) sobre gênero, paródia e carnavalização; bem como das considerações sobre identidade a partir de Hall (2010) e da memória coletiva na visão abordada por Maurice Halbwachs (1990). Ressaltamos que a abordagem do humor e dos estereótipos é encabeçada pelos estudos de Sírío Possenti (1998).

Para a constituição de nosso corpus de análise, foram selecionadas, inicialmente, as capas das *sitcoms* *Everybody Hates Chris* e *Everybody Loves Raymond*. Nesta etapa de separação, selecionamos as capas das 04 temporadas de EHC e 01 de ELR. O critério de escolha de apenas 01 capa da *sitcom* ELR se deu por dois motivos: no primeiro, com apenas uma das capas das 09 temporadas é possível estabelecer um diálogo com uma das capas da

sitcom EHC; segundo, por se tratar de 09 temporadas onde as informações de layout da capa se repetem, não seria necessário analisar todas. Nas outras 03 capas de EHC, veremos como as imagens nas capas dizem respeito ao conteúdo dos episódios.

A análise das capas das duas sitcoms visa identificar marcas identitárias dos sujeitos protagonistas. Com base na obra “A História do Rosto” de Courtine e Haroche (1988), buscamos compreender através dos mecanismos de fisiognomonia – arte de interpretação do corpo a partir de expressões do rosto - como as produções de textos imagéticos da mídia, em especial, das *sitcoms*, produzem identidades. Num segundo momento, buscamos na seleção de 10 episódios, imagens e falas que evidenciam as marcas identitárias dos personagens, a governamentalidade como controle do lar, bem como as relações de poder e controle disciplinar no âmbito da escola.

Apresentamos a sequência na organização do trabalho, distribuídos em três capítulos:

No primeiro capítulo, apresentamos: a) um panorama por meio da História, da Memória e do discurso como forma de demarcar o terreno da AD na produção de sentido; b) o modo como se produzem as identidades e os motivos pelos quais se deslocam em forma de estereótipos; c) o conceito e estrutura de sitcom quanto gênero de comédia promotor de vontades de verdades.

No segundo capítulo, apresentamos a sitcom *Everybody Hates Chris* e as memórias do narrador-personagem. Através da apresentação da sitcom, vemos como este gênero ao longo da história construiu o lugar social do negro. Com base num percurso na história e evolução deste gênero televisivo nos EUA, buscamos mostrar não só a institucionalização do lugar marginalizado do sujeito negro, mas também da promoção de estereótipos. Dessa forma, percebemos como estes lugares sociais foram construídos através do humor. Evidenciamos a construção do humor a partir de paródia carnavalizada.

O terceiro capítulo apresenta as análises de nosso objeto de pesquisa, divididas em três etapas: a) a construção das identidades dos protagonistas através da análise das capas de *Everybody Hates Chris* em consonância com a sitcom que parodia *Everybody Loves Raymond*; b) as relações entre Chris e a família; c) a relação entre Chris e as escolas. Ressaltamos que a análise das capas inicia-se com o percurso pela História do Rosto. Quanto à relação entre Chris e a família, buscamos perceber, através de diálogo, as formas de cuidado e governamentalidade por parte de Rochele, mãe do protagonista. No que se refere às escolas, este capítulo de análise aborda os procedimentos que caracterizam aquilo que Foucault denominou de Poder Disciplinar. Tendo a escola como segundo ambiente na situação de

comédia, buscamos compreender as relações de poder no âmbito escolar, os mecanismos de controle disciplinar escolar baseada na vigilância e punição como mecanismo de obediência e controle dos corpos. Vemos como o cinema e a televisão norte-americana tem produzido séries que evidenciam a personagem afro-americano¹ em funções e papéis secundários. Através da aplicação de um questionário sócio-interpretativo buscamos também compreender como a sitcom é reconhecida pelo público na Paraíba. Ressaltamos que tanto as abordagens no que tange à historicidade das sitcoms nos Estados Unidos, em especial *Everybody Hates Chris*, quanto às entrevistas realizadas por meios de questionário deram suporte ao trabalho, uma vez que estas nos forneceram as respostas que precisávamos para compreender se os sitcoms promovem a disseminação de estereótipos, bem como se sua narrativa é reconhecida por espectadores na Paraíba como mecanismos de denúncia social.

Finalmente, expressamos nossas considerações finais sobre a pesquisa, buscando elucidar os resultados de um trabalho sobre a construção de uma identidade que se materializa por meio de um programa humorístico. É a partir da observação ora do visual como marcador de materialidade discursiva, ora do verbal como produtor de efeitos de sentido, percebemos a relevância de *vontades de verdade* na constituição da identidade do sujeito na paródia.

¹ O termo afro-americano será empregado apenas nas traduções de fragmentos de autores norte-americanos. Ressaltamos, que aqui, usaremos o termo negro em toda a pesquisa.

if he wasn't picked on

he'd have no material.

inspired by
chris rock's
life...as a kid.

everybody hates chris



CAPÍTULO I – NOS CONSTRUCTOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

1. ENTRANDO NA ORDEM DO DISCURSO

*Mas afinal, onde está o **perigo** de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?*

(Michel Foucault)

O título inicial deste percurso pelos caminhos do discurso, da mídia e da comédia, parodia o título da série que circulará pela pesquisa. Estimamos que se tema ou se *odeie* entrar na ordem das palavras, uma vez que elas trilham caminhos arriscados. Foi com estas palavras que o filósofo Michel Foucault iniciou a aula inaugural do Collège de France em 02 de dezembro de 1970. O autor de *L'ordre du discours* viera assumir a cátedra que fora ocupada por Jean Hippolite, como ministrante da disciplina História dos Sistemas de Pensamentos.

Os perigos aos quais Foucault (2008b) se refere estão nas hesitações, na inquietação, no mal-estar que não é apenas seu, mas do orador instado a dizer as palavras iniciais de qualquer discurso, a introduzir a discussão, a abrir o debate, não importa sobre qual tema, sobretudo pelo que esse ato possa "ter de singular, de terrível, talvez de maléfico" (idem, p. 6). A isso, diz ele, "a instituição responde de modo irônico; pois que torna os começos solenes, cerca-os de um círculo de atenção e de silêncio, e lhes impõe formas ritualizadas, como para sinalizá-los à distância" (ibidem, p. 7).

O desejo do orador é esquivar-se à "ordem arriscada do discurso", ao que ele "tem de categórico e decisivo"; mas em vão: "o discurso não só está na ordem das leis" como "lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarma" (ibidem, p. 7). Isto é, o discurso não vale por si mesmo, mas pelo poder que a instituição lhe confere – subsunção do discurso à instituição. Entre estas instituições que disseminam os dizeres de uma sociedade está a televisão. Através dela muitos são as formas de mediação e promoção dos discursos.

As *mídias* desempenham o papel de mediação entre seus leitores e a realidade. O que os textos da mídia oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta.

Nesta perspectiva, a produção de alguns programas, a exemplo da comédia, são bons disseminadores não só da construção de um imaginário coletivo, como também promotores de estereótipos. Dentro das produções de comédia, destacaremos um modelo norte-americano de comédia – o gênero *sitcom* ou *comédia de situação*. Se a *sitcom* é um gênero de caráter narrativo, não poderíamos deixar de contextualizá-lo por meio das considerações do conceito

de carnavalização de Bakhtin, bem como das contribuições de Sant'Anna a respeito da ironia e da paródia.

O teórico russo afirma que, no ato da comunicação, seja ele manifestado por meio da oralidade ou por meio da escrita, é feito mediante a promoção de gêneros discursivos. Sobre o ato de comunicação, Fiorin menciona que “o ponto de partida é o vínculo intrínseco existente entre a utilização da linguagem e as atividades humanas. Os enunciados devem ser vistos na sua função no processo de interação”. (2006, p. 61).

Sendo assim, o ato de comunicação em determinadas esferas de atividade como na escola, na igreja, no trabalho, na política, entre outros, evidencia a utilização e produção de linguagem através de enunciados. Sobre isso, Fiorin (op. cit), afirma que não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera. O que determina as condições de produção da *sitcom* como narrativa de característica cômica é a relação com texto prosaico. Segundo Brait (2005, p. 153) *os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminação de formas pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, entre outros*. Ressalvamos que os gêneros são multáveis. Os gêneros não só estão em incessante alteração, bem como suas esferas se desenvolvem e ficam mais complexas, aparecendo e desaparecendo, diferenciando-se, ganhando novos sentidos. Com o aparecimento da internet, novos gêneros surgiram como o *chat*, o *blog*, o *e-mail*. O mesmo aconteceu com o desenvolvimento da televisão. Muitos programas foram criados com diferentes gêneros discursivos. Por exemplo, só na produção de comédias, estas aparecem em séries, novelas, minisséries, sitcoms.

Antes disso, veremos no item seguinte como as bases teóricas da Análise do Discurso subsidiaram na construção de nossa pesquisa.

1.1 Nas trilhas da AD: Ideologia e Discurso

Na década de 1960, na França, a Análise do Discurso brota dentro de uma conjuntura sócio-intelectual, sob a égide tripartida de estudos científicos, envolvendo a Linguística (Saussure), a Psicanálise (Freud) e o Marxismo (Marx). Os primeiros estudos tiveram seu núcleo de pesquisas efetuadas por linguistas e historiadores no campo político.

Eixo –base da Analise do Discurso



A chamada primeira fase da AD deu-se entre os anos 1969 e 1970. No início, tinha-se a AD como disciplina, tendo uma dupla fundação simbolizada nas figuras de Jean Dubois e Michel Pêcheux que, apesar de preocupações distintas, estão no espaço comum do marxismo e da política, partilhando as mesmas evidências sobre a luta de classes. É também nesse momento histórico que a Linguística atinge seu ápice enquanto ciência da linguagem.

Michel Pêcheux, ao publicar na Revista *Langages* o artigo *Analyse Automatique du Discours*, torna-se expoente fundador da Análise do Discurso de linha francesa. Neste artigo, ele propõe a tríplice associação entre a teoria linguística (Saussure); a teoria da sociedade de Marx e a teoria do inconsciente baseada em Freud. Esta publicação o insere na nova problemática sobre o discurso.

Para o filósofo que estava filiado ao partido comunista francês, “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes pelas formações discursivas que representam, “na linguagem”, as formações ideológicas que lhes são correspondentes”. (Pêcheux 1997, p. 161)

Sobre as teorias e contribuições de Pêcheux através da obra *Novas tendências em análise de discursos* (1997, p. 11), Maingueneau defende que:

a Análise de Discurso não pretende se instituir como especialista da interpretação, dominando os sentidos dos textos; apenas pretende construir procedimentos que exponham o olhar-leitor a níveis opacos, à ação estratégica de um sujeito (...) o desafio crucial é o de construir interpretações, sem jamais neutralizá-las.

A partir do final dos anos 70, inicia-se uma nova fase para a AD mediante as contribuições das pesquisas de Michel Foucault.

Este filósofo francês não propôs uma teoria, mas suas preocupações que se voltaram para a história da ciência, propuseram uma revisão nos conceitos e métodos da AD. Suas obras disseminavam diversos métodos, dentre elas: *As palavras e as coisas* (1966), que trabalha conceitos de interpretação; *Arqueologia do saber* (1969), que aborda conceitos de

formação discursiva e a *A ordem do discurso* (1972) que enfoca conceitos de autoria e vários outros conceitos, apresentam uma grande contribuição para a AD.

Para Foucault, o discurso está sempre relacionado à enunciação e à instituição, logo, o texto, como materialidade deste discurso, é resultado das condições de produção, e estas, produto das formações sociais. O texto provém de um sujeito que fala de um lugar social, ou seja, vinculado a uma formação discursiva impregnada por seu tempo e sua história.

Os sujeitos do discurso têm o poder de interpretar, compreender e criar sentidos, contudo, o sentido já existe e circula no social e, defendendo que a produção do discurso é controlada por procedimentos de exclusão, princípios de rarefação e de limitação, e seleção dos sujeitos que falam, Foucault, ainda na mesma obra (2008b, p. 8 e 9) afirma:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Tendo apresentado as formas de controle do discurso em *A Ordem do Discurso*, Foucault (idem. 2008b, p. 22) trabalha mais acirradamente a noção de enunciado relacionado à enunciação e esta ao acontecimento: “Os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer”. Neste sentido, o autor é o “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência“, e ainda preocupando-se em estabelecer liames entre o *já-dito* - discurso fundador - e o *novo* sob o prisma do acontecimento demonstrando que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (ibidem p. 26).

A terceira fase é marcada pelas contribuições do teórico russo Mikhail Bakhtin, autor influenciado pelo regime stalinista e cujas obras só começaram a ser traduzidas no Ocidente, no final da década de 60. A partir dos anos 80 é que realmente se inicia a terceira fase da AD, tendo como base o estudo de vários autores sobre a obra bakhtiniana.

No campo da linguística, sua contribuição se deu com a publicação póstuma da obra *Estética da criação verbal* (1979), contudo, somente no final da década de 80 se começa a desenvolver as noções de dialogismo e gênero na Análise de Discurso.

O objetivo da Análise do Discurso, enquanto procedimento analítico, tem seu campo de atuação a partir de uma leitura política de textos impressos. A AD inicialmente era definida como “o estudo linguístico das condições de produção de um enunciado”, apoiando-se sobre conceitos e métodos da linguística. Mas somente a linguística não seria suficiente para marcar

a especificidade da AD no interior dos estudos da linguagem e, para isso, seria necessário considerar outras dimensões como a ideologia e o discurso.

Segundo Chauí (apud Brandão, 2004, p. 19), o termo ideologia aparece pela primeira vez no livro de Destutt de Tracy, *Eléments d'Idéologie* (Elementos de Ideologia). O propósito do autor era a elaboração de uma gênese das ideias, por um lado, buscando compreender como se dava os fenômenos entre homem e a natureza e, por outro lado, buscava-se interpretar as faculdades sensíveis por meio de uma teoria, esta que viria compreender as ideias do querer (ter vontade), do julgar (uso da razão), do sentir (percepção) e do ato de recordar (por meio da memória). Mais tarde, Napoleão atribuía ao termo “ideologia” a pejorativa e reducionista denominação de “tenebrosos metafísicos”. Para o imperador francês, a busca de elaboração de leis e teorias seria uma forma de criação de uma legislação para o povo.

A denominação ideologia passara a ter definições diferentes por vários autores. Entre eles, Marx e Engels, concedem que o termo

ideologia” parece estar reduzido a uma simples categoria filosófica de ilusão ou mascaramento da realidade social, isso decorre do fato de se tomar, como ponto de partida para a elaboração de sua teoria, a crítica ao sistema capitalista e o respectivo desnudamento da ideologia burguesa. A ideologia a que ele se refere é, portanto, especificamente a ideologia da classe dominante. (BRANDÃO, 2004, p.22)

Percebemos que a ideologia a qual Marx se posiciona é aquela em que uma classe social, a dominante, prevalece sobre outra, impondo seus pontos de vista, seus interesses. Por outro lado, Luis Althusser afirma que,

para manter sua dominação, a classe dominante gera mecanismo de perpetuação ou de reprodução das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. É aí então que entra o papel do Estado que, através de seus Aparelhos Repressores – ARE – (compreendendo o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões) e Aparelhos Ideológicos – AIE – (compreendendo instituições tais como: a religião, a escola, a família, o direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação), intervém ou pela repressão ou pela ideologia, tentando forçar a classe dominante a submeter-se às relações e condições de exploração. (BRANDÃO, 2004, p.23)

Althusser assinala assim, como todo funcionamento da ideologia dominante está centrado nos Aparelhos Ideológicos de Estado.

Essa concepção de Althusser identifica, no sistema social, certos dispositivos que, ao serem acionados, tendem a manter as classes dominantes no Poder. A finalidade dos chamados aparelhos ideológicos de Estado é manter e gerar a reprodução social, com isso esses dispositivos permitem uma sujeição do sujeito a essas ideologias; o sujeito que é

submetido a essa sujeição não percebe que está sendo sujeitado, pois essas ideologias são constituídas por crenças que o faz aceitar que as estruturas sociais existentes são boas, necessárias e desejáveis. De acordo com as teses althusserianas, a ideologia:

- a) representa a relação imaginária de indivíduos com as reais condições de existência”. A crítica que Althusser tece diz respeito à ideologia quanto a uma representação imaginária do mundo. Ele acredita que o objeto da ideologia não é o mundo, mas as relações estabelecidas entre o sujeito e o mundo.
- b) tem uma existência, porque existe sempre um aparelho na sua prática ou nas suas práticas”. Althusser diante desta hipótese, acredita que a ideologia não é um ato do pensamento solitário do indivíduo, mas uma relação social que tem por objetos representações; e, evidenciando, que o objeto da representação não é materialidade dos homens ou do meio natural, mas das representações “reais”, onde as relações práticas põem em relação os homens entre si e com a natureza.
- c) interpela indivíduos como sujeitos”. Brandão (2004, p. 26) evidencia que toda ideologia tem por função constituir indivíduos concretos em sujeitos. A interpelação ou assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico consiste em fazer com que cada indivíduo seja conduzido a ocupar seu lugar em um dos grupos ou classes de uma determinada formação social.

Dentro deste espaço que se diz algo, Mussalim (2009, p.119), afirma que o sujeito não pode ser concebido como um indivíduo que fala, “como fonte do próprio discurso, (...) quem de fato fala é uma instituição, ou uma teoria, ou uma ideologia”.

No funcionamento da relação do sujeito com o discurso e a ideologia, Foucault (2008, p. 235) explica que o sujeito

pode ser entendida de duas formas: “sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento”. Nos dois significados há uma forma de poder que tem sob domínio o indivíduo, tornando-o sujeitado a algo. Estas, são maneiras capazes de mostrar como os seres humanos, através de um processo geral de objetivação, podem constituir-se em sujeito, se colocar dentro de um espaço social.

Compreendemos aqui que o sujeito não é o senhor de sua vontade, pois sofre as coerções de uma Formação Discursiva e Ideológica, ou é submetido à sua própria natureza inconsciente, surge a questão da interpelação ou assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, que consiste em fazer com que cada indivíduo, sem que ele tenha consciência disso, mas, ao contrário, tenha a impressão de que é o senhor de sua própria vontade, seja levado a ocupar seu lugar em um dos grupos ou classes de uma determinada formação social.

Percebemos que o sujeito a qual Foucault explicita é o sujeito que fala de um lugar social, assume uma identidade, vinculado a uma formação discursiva impregnada por seu tempo e sua história. Logo, como defende Foucault (2008b, p.15): “Os discursos não podem ser dissociados da prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos”. Desse modo, compreendemos que,

não há, portanto, palavras aquém do discurso (...); as palavras e seus sentidos se estabelecem sempre discursivamente. (...) Os discursos não estão ancorados em nenhum lugar, mas se distribuem difusamente pelo tecido social, de modo a marcar o pensamento de cada época, em cada lugar, e, a partir daí construir subjetividades. (VEIGA-NETO, 2007, p.120)

O “assujeitamento” do indivíduo dá-se quando esse “ocupa” um lugar social em determinado momento histórico. A “relação de lugares” estabelece os lugares sociais ocupados por cada indivíduo dentro de uma formação social de acordo com as relações de produção em um momento da história, e a ideologia representa esse lugar onde o sujeito está inscrito. O sujeito falante inclui-se numa dada formação discursiva, no momento em que ele fala, ele denuncia a formação ideológica na qual ele está inserido através dessa formação discursiva que se materializa em sua fala.

O conceito de assujeitamento surge de forma organizada na Análise do Discurso de linha francesa (Pêcheux, 1997), definido como um processo que

consiste em fazer com que cada indivíduo (sem que ele tome consciência disso, mas, ao contrário, tenha a impressão de que é senhor de sua própria vontade) seja levado a ocupar seu lugar, a identificar-se ideologicamente com grupos ou classes de uma determinada formação social (BRANDÃO, 2004, p. 105).

Esse indivíduo a qual se refere Brandão, é o sujeito cindido pela ideologia, é o sujeito postulado de Althusser (1992, p. 96) em que a ideologia interpela os indivíduos em sujeito, assujeitando-os sob coerção. Ele sugere que a ideologia ‘recruta’ o sujeito e por este motivo o sujeito não é dono do seu discurso porque o lugar de onde fala já está ocupado por outros discursos anteriores.

Percebemos a partir da definição de Brandão que, os discursos são construídos através de uma ideologia, de formações discursivas e ideológicas, das condições de produção e da participação do sujeito embora de maneira inconsciente através do assujeitamento ou interpelação ideológica, não podemos deixar de falar do sentido dos discursos.

Dando continuidade aos estudos sobre Análise do Discurso, utilizaremos as palavras de Mussalim, que resumem de maneira sucinta como é feita a construção do sentido de um discurso, onde para a AD

o que está em questão não é o sujeito em si; o que importa é o lugar ideológico de onde enunciam os sujeitos. (...) Dessa forma, apesar do caráter constitutivamente heterogêneo do discurso, não se pode concebê-lo como livre de restrições. O que é e o que não é possível de ser enunciado por um sujeito já está demarcado pela própria formação discursiva na qual está inserida. Os sentidos possíveis de um discurso, portanto, são sentidos demarcados, preestabelecidos pela própria identidade de cada uma das formações discursivas colocadas em relação no espaço interdiscursivo. No entanto, apesar dos sentidos possíveis de um discurso estarem preestabelecidos, eles são constituídos a priori, ou seja, eles não existem antes dos discursos. O sentido vai se constituindo à medida que se constitui o próprio discurso. Não existe, portanto, o sentido em si, ele vai sendo determinado simultaneamente às posições ideológicas que vão sendo colocadas em jogo na relação entre as formações discursivas que compõem o interdiscurso. (MUSSALIM, 2009, p.131).

A AD trabalha com o discurso – matéria prima – como afirma Brandão, relacionando-o com a história, buscando, através da materialidade linguística, as marcas da contradição ideológica (2004, p. 40).

O discurso enquanto materialidade na história e expressado por meio de uma ideologia, é descrito por Foucault (2008, p. 122) como “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação”. Ou seja, um conjunto de enunciados, (performances verbais ou função enunciativa) que pertencem a uma mesma formação discursiva. Com base nesta definição. Ele aponta que os discursos são mais do que simples signos designando coisas:

Gostaria de mostrar que os "discursos", tais como podemos ouvi-los, tais como podemos lê-los sob a forma de texto, não são, como se poderia esperar, um puro e simples entrecruzamento de coisas e de palavras: trama obscura das coisas, cadeia manifesta, visível e colorida das palavras; gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (FOUCAULT, 2008, p. 54).

Compreendemos que o discurso não se limita unicamente ao entrecruzamento de coisas e palavras, o discurso não se reduz a um simples confronto entre realidade e língua ou à mistura desta com uma experiência. Ressaltamos que, quando se analisa um discurso, o que emerge é um conjunto de regras que são inerentes a uma prática discursiva, e isto apaga a ilusão de que existem ligações profundas entre palavras e coisas.

Para isso, os discursos mantêm laços de dependência com as “condições de produção”. Sendo assim, para entendermos melhor a noção de discurso, utilizaremos o conceito de condições de produção em Fernandes (2007, p. 29) que as descreve como: “aspectos históricos sociais e ideológicos que envolvem o discurso ou que possibilitam a produção do discurso”. Isto é, estes aspectos irão influenciar diretamente o dizer do sujeito na produção e na constituição dos discursos. Isto nos leva a entender que a mudança das condições de produção traz movências de sentidos.

Sendo assim, é papel do analista do discurso a “arqueológica – parafraseando o método foucaultiano – missão de encontrar estas unidades de dispersão, buscando estabelecer ‘regras de formação’, a qual esta seria dotada de elementos que formam o discurso. Segundo o filósofo francês, estes elementos podem ser divididos em objetos, tipos de enunciação, conceitos e os temas e teorias. O que Foucault (2008) denomina como objeto são os espaços comuns discursivos; por outro lado, os diferentes tipos de enunciados corresponderiam como aqueles que permeiam o discurso; os conceitos seriam responsáveis pelo aparecimento e transformação em campos enunciativos e, por fim, temas e teorias compreendem um ciclo ainda maior e mais abrangente de um sistema de estruturas capazes de dar conta de uma formação discursiva permitindo ou não a ele, certos temas e teorias.

Como podemos perceber, uma formação discursiva se apresenta como um sistema de relação entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias. Todo esse conjunto é responsável por fazer com que uma FD passe da dispersão dos discursos para a formação de uma regularidade.

Como parte da pesquisa que propomos analisar aqui, parece-nos cabível na perspectiva do discurso, refletirmos sobre o discurso da negritude² como forma de alicerçarmos um conjunto de enunciados dispersos no cotidiano que, de certa forma, permitem identificar e marcar o lugar social do sujeito negro na sociedade. Sendo assim, de onde emergem os discursos da constituição de uma raça? Que dispersão nos indaga sobre o conceito de raça? É sobre essas questões de ordem histórica e ideológica que iremos discursivizar em seguida.

Munanga (2003) aponta que, em se tratando da etimologia da palavra raça, o conceito veio do italiano *razza* que, por sua vez, teve sua origem no latim por meio da expressão *ratio*, significando categoria, espécie. O fato é que do latim medieval, que empregou a designação de linhagem; até a designação do francês François Barbier que estabelece raça quanto categoria de classificação, percebemos que ambas apresentam um discurso da separação. A

² Sobre Negritude: ver MUNANGA, Kabengele. Negritude – Usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

partir da separação, cria-se uma dicotomia de se estabelecer a distinção entre o “eu e o outro” quando se refere à raça. Neste sentido, quem era o outro para o europeu?

Voltaire e Diderot buscavam tanto explicações para os seres que habitavam outros habitat quanto indagavam sobre as diferenças encontradas entre os homens. Preocupados com as origens das diferenças da espécie humana, Buffon e Diderot estabelecem três variedades a serem observados em detrimento do clima pelo qual os seres viviam: a primeira diz respeito à cor (cabelos, olhos, e pele); a segunda é constituída pela forma e tamanhos (proporção do corpo, conformação da cabeça, estrutura do rosto) e; por fim, a terceira está ligada às inclinações e costumes.

Para os iluministas, os costumes de um povo se constituem como atividade que se traduz como o indivíduo interfere em seu meio social. Estes lugares em que o clima e costumes foram explorados, receberam os verbetes de “negro”, “África”, “mulato”, “chinês”, “América”. Veremos como a mídia reproduz a ideologia de raça, de negritude e estereótipos através da identidade do sujeito negro nas *sitcoms* (comédias de situação).

Adiante, veremos como as identidades são abordadas e, através delas, como a produção de estereótipos são disseminados na sociedade.

1.2 Identidades e Estereótipos

Neste item propomos abordar a questão da identidade no espaço da sitcom sob uma perspectiva discursiva. Esta proposta implica na investigação de como as sitcoms constroem identidades em detrimento dos papéis atribuídos aos personagens, bem como a formulação de estereótipos advindos do lugar social apresentados nas narrativas. Para entendermos melhor como acontece esse processo de construção das identidades, faz-se necessário apresentar um percurso sobre as mudanças pelas quais o próprio sujeito negro tem passado na modernidade.

Entendendo a mídia como espaço de produção e de circulação de efeitos de sentidos na sociedade, as sitcoms se mostram como produções pautadas em relações sociais familiares, de trabalho, ou mesmo individuais que, de forma irônica constroem representações e identidades, bem como são responsáveis pela perpetuação de estereótipos. Para isso, utilizamos como *corpus* de análise a *sitcom Everybody Hates Chris*.

A partir de um olhar discursivo sobre as imagens que constroem a identidade do personagem-protagonista da *sitcom*, questionamos: 1) como a identidade (descentrada, fragmentada, conforme propõe Hall (2006)) do negro é construída a partir da sitcom?; 2)

quais condições (históricas, econômicas, sociais, políticas, culturais, etc.) aparecem “enunciadas” em relação ao sujeito negro e não outros? Em suma, buscamos analisar como a *sitcom Everybody Hates Chris*, a partir de discursos e imagens, emerge enunciados que revelam práticas sócio-discursivas, constrói identidades para o sujeito negro.

Para Hall (2006, p. 110), as representações identitárias são construídas dentro do discurso, de modo que precisamos compreendê-las como produzidas em lugares históricos e institucionais específicos. Neste sentido, é necessário estarmos atentos às formações e práticas discursivas que as constroem.

A interpretação destes discursos só terão sentido se relacionados à noção de simbólico, pois, para a AD, não há sentido sem articulação do simbólico ao político, uma vez que o simbólico não é apenas uma etiqueta que representa um determinado objeto. Está relacionado ao processo do significante e do sócio-histórico na constituição do sujeito e, posto em relação à experiência no mundo, possibilita que sentidos sejam sempre reproduzidos e ressignificados inscrevendo-se na memória da sociedade, sendo perpassado historicamente.

A explicação para o nascimento da noção de identidade vem da necessidade de o Estado moderno se legitimar, pois, ao impor aos indivíduos que pertencessem a um determinado local, evocando a noção de “pertencimento”, o Estado acaba definindo, classificando, segregando, separando e selecionando tradições, dialetos, leis e modos de vida locais, imprimindo, dessa forma, as chamadas “identidades nacionais”, as quais “representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares” (HALL, 2006, p. 76).

Porém, com o advento da globalização, os Estados não têm mais a necessidade de exigir a subordinação incondicional de seus indivíduos. O patriotismo, aos poucos, foi sendo substituído pelas forças de mercado e as identidades ganharam livre curso, cabendo a cada pessoa capturá-las, usando seus próprios recursos. “As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19).

Diferentemente da afirmação de Bauman que pensa o sujeito hoje na sua contemporaneidade, Hall (2006, p. 10) apresenta em sua obra “A identidade cultural na pós-modernidade”, três concepções de identidade de três distintos sujeitos ao longo da história: (1) a identidade do sujeito iluminista; (2) a identidade do sujeito sociológico e (3) a identidade do sujeito pós-moderno.

Para primeira concepção de sujeito, Hall (op. cit) o sujeito é centrado, unificado, com total controle de si, pois as suas faculdades estavam voltadas para a consciência, para a ação e a razão. O sujeito iluminista se desenvolvia permanecendo exatamente como nascera – idêntico. Com o passar dos tempos, as reflexões eram mais constantes sobre a crescente complexidade do mundo moderno, pois se compreendia que o sujeito não era autônomo tão pouco autossuficiente, mas necessitava de “relação com outras pessoas”. Nascia aí o sujeito sociológico. Este era um sujeito que pensava em preencher não só o seu espaço interno, mas seu exterior a fim de desenvolver sua identidade entre o mundo pessoal e o mundo público. A terceira concepção pauta-se no sujeito pós-moderno. Este é dotado de uma identidade mutável, pois este sujeito está em constante transformação porque é também atravessado por vários ambientes.

Segundo Hall (2006, 11), a identidade é formada a partir da “interação” entre o eu e a sociedade. É a partir do núcleo central, ao qual ele denomina de “eu real”, que sofre modificações através de diálogos contínuos com a esfera exterior. Essa visão interacionista de G. H. Mead e C. H. Codey (Op. cit.) compreendem um sujeito sociológico, imerso entre a sociedade e o eu. A identidade tal qual se percebe na concepção sociológica forma-se a partir da completude dos espaços: uma, compreende o mundo pessoal, enquanto a outra, o mundo público. É através do conjunto de valores e o que estes representam para nós, que internalizamos e estes passam a fazer parte de uma conjuntura na formação das mudanças.

Essas mudanças acontecem no interior do sujeito, pois sua identidade ainda que, unificada e estável, passa a ser fragmentada, possibilitando assim não mais uma, mas inúmeras identidades. É através dessa multiplicidade e possibilidade de se ter mais de uma identidade que a mídia faz uso de um humor que particulariza grupos sociais, pulverizando-os por meios de estereótipos. Segundo Possenti (2010, p. 39) mais relevante do que explorar a associação entre humor e identidade é perceber a possibilidade de que tal identidade está sempre representada por piadas através de estereótipos.

Os estereótipos designam preconceitos cristalizados em imagens ou expressões verbais (BORGES et alli, 2002). A filosofia desta forma de tratamento consiste em apresentar de maneira simplista e reduzida, a alguns grupos humanos, atribuindo-lhes traços negativos em relação ao seu comportamento ou personalidade.

Segundo Maingueneau (2008, 213), estereótipos e clichê

denunciam a cristalização no nível do pensamento ou da expressão. No domínio da imprensa no século XIX, a “clichagem”, também denominada “estereotipia”, permitiu a reprodução em massa de um modelo fixo. A partir de 1865, clichê passa a

significar também “negativo” para a fotografia. Daí temos o sentido figurado de clichê, que o dicionário Larousse, de 1869, designou como ou “um pensamento banal”. “Estereotipia” designa, do mesmo modo, que é fixo, cristalizado.

Para a AD, estereótipos é uma representação coletiva cristalizada, é uma construção de leitura. Maingueneau (2008) afirma que assim como os clichês, os estereótipos dependem do cálculo interpretativo do alocutário³ e de seu conhecimento enciclopédico, uma vez que ele emerge somente no momento em que o alocutário recupera, no discurso, elementos espalhados e frequentemente lacunares, para reconstruí-los em função de um modelo cultural pré-existente. Alguns modelos culturais são disseminados na sociedade por meio de piadas que se cristalizam em estereótipos.

Essa ideia é reforçada por Possenti (1998, 26) ao afirmar que as piadas funcionam em grande parte na base dos estereótipos, seja por meio de uma visão mais simplificada dos problemas, seja por assim se tornarem mais facilmente compreensíveis ao interlocutor não especializado. Nas piadas, por exemplo, loiras, são burras, negros e baianos são preguiçosos, os casamentos são por interesses, os judeus são avarentos e mesquinhos, os corinthianos são pobres e bandidos.

No capítulo intitulado *Estereótipo e Identidade: o caso das piadas* da obra “Humor, Língua e Discurso”, Possenti (2010) explica conceitualmente o funcionamento dos estereótipos das piadas e discute a função desempenhada pelos próprios estereótipos. Retomando uma expressão de Maingueneau, Possenti afirma que os estereótipos funcionariam por meio do “simulacro”, pois se manifesta como necessária a relação interdiscursiva, tendo em vista a problematização desta relação. Compreendemos aqui, que o estereótipo é concebido como fenômeno que aparece na esfera social, imaginária e constituído, bem como é caracterizado por representar uma imagem frequentemente negativa de um grupo.

Ressaltamos que estes traços de personalidade que tratam “o judeu como mesquinho”, o “negro como preguiçoso”, a “mulher como má condutora”, revelam alguns perversos estereótipos que são responsáveis pela manutenção e perpetuação destes discursos na sociedade. Entre os grupos vitimados pelas piadas ou atributos negativos, estão pobres, indígenas, homossexuais, loiras, judeus, portadores de necessidades especiais, negros. Este último, sofreu e ainda sofre perversas discriminações. A esta etnia são atribuídos, geralmente, denominações negativas. Veremos então, como se construiu a imagem identitária do negro, partir da perspectiva do próprio continente africano.

³ Alocutário é o termo usado por Maingueneau para definir o receptor.

Há dois pontos que devem ser observados com atenção no que tangencia o continente africano. O primeiro aspecto diz respeito ao termo africano. Por razões do determinismo ideológico e do racionalismo, aos negros foram atribuídos um leque de especificações negativas, tais como frouxo, fleumático, indolente e incapaz. Esse determinismo propõe ao sujeito negro uma imagem inferiorizada e em condições de primitivismo. Enquanto o outro aspecto nos remete à própria questão histórica. Segundo Hernandez (2005, p. 18), através da ocultação da complexidade e da dinâmica cultural própria do continente africano, bem diferente dos modelos de organização social e política entre europeus e americanos, acredita-se que houve um apagamento referente ao continente africano.

Através da Filosofia da história universal, Friedrich Hegel busca estabelecer as razões para a historicidade da África. A primeira delas, a história vista pelo Velho Mundo não compreendia a existência de uma África subsaariana, enquanto a segunda atribui ao africano à incapacidade de construir sua própria história.

Nesta perspectiva, Hegel pensa numa África que ficara “aparentemente esquecida”, já que o mediterrâneo permitia-lhe o contato com a África setentrional, que se estendia do Egito ao Niger. A África “propriamente dita” encontra-se ao sul do Saara e era denominada “quase desconhecida”. Segundo Hegel,

a África propriamente dita é a parte característica deste continente. Começamos pela consideração deste continente, porque em seguida podemos deixá-los de lado, por assim dizer. Não tem interesse histórico próprio, senão o de que os homens vivem ali na barbárie e na selvageria, sem fornecer nenhum elemento à civilização. Por mais que retrocedamos na história, acharemos que a África está sempre fechada no contato com o resto do mundo, é um El dourado recolhido a si mesmo, é um país criança, recolhido na escuridão da noite, aquém da luz da história consciente [...] Nesta parte principal da África, não pode haver história⁴.

As considerações de Hegel sobre os africanos que habitam o eixo sul do Saara revelam uma visão reducionista e niilista do africano como seres incapazes de se constituírem quanto “civilização”. Neste sentido, identificamos aqui, um apontamento para um estado de fusão entre barbárie e selvageria advindas deste homem que habita esta África esquecida. Segundo ainda Hegel, este homem “selvagem” é denominado, pejorativamente, como “seres sem cultura”, seria portanto, incapaz de atravessar a barreira ou superar os limites de sua selvageria. A ausência do elemento “vontade racional” o impediria de buscar ou transformar o ambiente em que vive. A imagem deste homem é tal qual o autor concebe a África, pois

⁴ Hegel, George W. F. *Filosofia de la historia universal*. Madri: Revista de Occidente, 1928, t. 1, p. 187.

[...] encontra-se aqui o homem em seu estado bruto. Tal é o homem na África. Porquanto o homem aparece como homem, põe-se em oposição à natureza; assim é que se faz homem. Mas, porquanto se limita a diferenciar-se da natureza, encontra-se no primeiro estágio, dominado pela paixão, pelo orgulho e pela pobreza; é um homem estúpido. No estágio de selvageria achamos o africano, enquanto podemos observá-lo e assim tem permanecido. O *negro representa o homem natural em toda sua barbárie e violência*⁵; para compreendê-lo devemos esquecer todas as representações européias. Devemos esquecer Deus e a lei moral. Para compreendê-lo exatamente, devemos abstrair de todo respeito e moralidade, de todo o sentimento. Tudo está no homem em seu estado bruto, em cujo caráter nada se encontra que parece humano [...]⁶

Mais uma vez, a visão que Hegel traz sobre o sujeito negro do continente africano é a imagem do anti-homem, ou seja, aquele que só pode ser entendido na ausência de Deus, da moral e de todas as representações da civilização europeia. Percebemos que, a identidade negra é desprovida de qualquer valor humano racional e até no plano espiritual. Durante o século XVIII, os naturalistas reforçaram vários pressupostos científicos sobre a categoria genética de “raças”, embora esta discussão já venha há alguns séculos.

A partir de Darwin e Spencer, combinação de elementos como patrimônio genético, observação das aptidões intelectuais e das inclinações morais, chegou-se a uma escala constituída por quatro variedades raciais. Diante da imagem que os iluministas e os viajantes já haviam descritos em séculos anteriores sobre o negro, parece-me evidente que este não teria justa classificação.

De fato, nela o negro ocupa graus inferiores, sendo classificado de “manhoso, preguiçoso, e negligente” (Hernandes, 2005, p. 132). Em oposição ao perfil do homem negro, os iluministas apresentam o homem “branco” adjetivando enquanto investido e determinado. Outra oposição entre os dois é que o homem negro é governado pela verdade arbitrária de seus mestres, enquanto o homem branco é governado pelas leis.

Compreendemos aqui ainda o cultuamento à submissão do homem negro aos ideais estabelecidos por seus colonizadores. Dentre os aspectos observados anteriormente, há ainda um que merece mais atenção, já que este diz respeito à relação entre homens e animais. Estamos falando dos aspectos físicos, onde os cientistas buscaram estabelecer, a partir da formação do crânio a distinção entre negros e brancos. A escala abaixo mostra uma adaptação feita pelo monogenista P. Camper, em 1792, na obra *Dissertação sobre a variedade material que caracteriza a fisionomia dos homens de diversos climas e diferentes idades*⁷.

⁵ Grifos nossos.

⁶ Ibidem p. 193 e 134

⁷ Título original: Dissertation sur le verité naturelles qui caracterizante la physionomie des hommes dos divers climats et differentes âges (referencia) Herandes, 2005, p. 133.

Nela, percebe-se que os cientistas resultaram de acordo com a proximidade e anatomia do crânio, não só uma relação entre homem/animal, mas uma combinação preconceituosa na relação do negro com o mito da África desconhecida. Aqui, percebemos que a formação do crânio do homem branco está para a figura mitológica de Apolo, assim como a formação do crânio estabelecido ao negro está para a figura de um chimpanzé. Ainda sobre as ideias dos europeus iluministas sobre a superioridade de raças, não foram poucas as teses que buscaram afirmar e reafirmar esse discurso, desde o sangue à incapacidade.

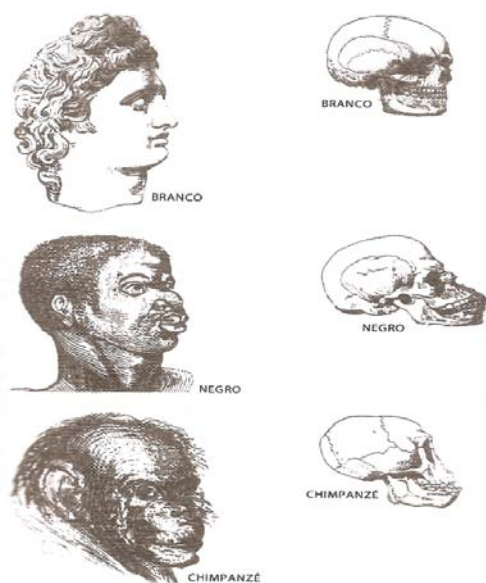


Figura I – Formação craniana apresentada por P. Camper

Dentre algumas, Hernandez (2005) afirma que George de Bouffon em sua obra “História geral do homem”, apresenta duas vertentes que tentam apontar a inferioridade do homem negro. Na primeira, ele afirma que o sangue determina a distinção entre os homens, sendo o sangue do homem negro fator explicativo de sua inferioridade. Na segunda vertente, ele reforça a incapacidade do homem negro, alegando que sua reiteração à condição humana poderia durar longos anos, outrossim, uma eternidade. Se por um lado Bouffon atribui a inferioridade dos negros ao fator sanguíneo, Arthur de Gobineau classifica as “raças” por transmissão de caracteres hereditários.

Sua tese se apoia na inaptidão da variedade negra a civilizar-se frente à sociedade branca. As ideias publicadas em seu livro “*Essai sur l'inegalité des races humaines*” foram fortemente absorvida pela população europeia que buscava não só legitimar esses escritos, mas justificar o colonialismo europeu frente à África.

Diante do exposto, compreendemos que a visão europeia – principalmente dos iluministas – traz a imagem do africano como sub-humano e, ao mesmo tempo, o classifica como “selvagens”, distinguindo assim, dos “seres civilizados”. Esta visão promove também a cristalização da imagem do sujeito negro quanto impuro, sem alma e demoníaco. A imagem construída pelos escritores iluministas, tais como: Diderot, Voltaire, Rousseau revela uma visão racista e reducionista em relação ao sujeito negro.

Veremos em seguida, a partir das abordagens das identidades e estereótipos, como os sitcoms disseminaram a discriminação racial ao longo do século XX.

1.3 O sitcom e suas verdades

A comédia intitulada *Everybody Hates Chris* também é conhecida nos Estados Unidos como “sitcom” ou “comédia de situação”. Trata-se do ponto de vista humorístico, daquelas situações nas quais o autor

centraliza sua atenção em determinados personagens fixos vivendo situações que poderiam acontecer no dia-a-dia do telespectador, desenvolvendo-as livremente de acordo com as características de cada um, ressaltando seu lado cômico de forma exagerada ou caricatural. (Furquim, 1999, p. 8).

É dessa estrutura exagerada que buscaremos ao longo da pesquisa nos debruçar. Antes disso, vejamos, a partir de dois dicionários, como o termo *sitcom* é conceituado.

O conceito de *sitcom* empregado pelo Dicionário Cambridge (1999, p. 804) além de superficial, não explica nem exemplifica o verbete. Vejamos: **Sitcom** /'sit kəm/, **situation comedy** η[C] a television series in which the same characters are involved in amusing situations in each show⁸.

O mesmo verbete é apresentado com mais detalhes por Rabaça e Barbosa (2001, p. 682) quando o define como

Sitcom (tv) Abrev. do ing. Situation comedy, comédia de situação. Gênero de seriado humorístico, originalmente característico da televisão norte americana⁹, apresentado geralmente em episódio com duração de 25 a 50 minutos, produzidos em filme ou TV. Difere da telenovela pois os episódios são quase sempre histórias completas, que tem em comum os personagens centrais.

Segundo Furquim (op. cit.), nos Estados Unidos, as *sitcoms* tem o formato atual entre 20 e 22 minutos. Antes disso, por volta dos anos 1990, as *sitcoms* tinham um formato de 25 minutos, mas em função das inserções de propagandas comerciais, estas tiveram uma redução temporal de 3 minutos. Por outro lado, na Inglaterra, onde o gênero foi criado, o tempo real é de 33 minutos. Sobre esse desenvolvimento, Baker define

Like many television's genres, the roots of sitcom lie in the development of radio programming during the 1930s and 1940s. In turn, radio comedy owes a huge debt to the content, if not the form, of the vaudeville and music hall shows of the early

⁸ Tradução livre: Comédia de situação: uma série de televisão em que os personagens envolvidos são os mesmos em situações divertidas em cada espetáculo.

⁹ Embora o *sitcom* seja mais popular nos Estados Unidos, o gênero surgiu na Inglaterra por volta da década de 1950 com a denominação *briticom* (*British Comedy*) ou *Situação de Comédia Britânica*.

20th century. As with many media, the development of US and UK sitcom are closely related to one another¹⁰ (BAKER, 2003, p. 17).

Percebemos que o conceito apresentado no Dicionário de Comunicação identifica em que país este tipo de gênero está mais presente, apresenta característica da cronologia temporal e como ele se difere de outras séries televisivas. Estas diferenças entre tipos de produção deste gênero veremos mais à frente, já que há outras particularidades do *sitcom* a serem consideradas neste momento.

As informações dos dois dicionários serão complementadas a partir de outro manual didático sobre o gênero *sitcom*. O texto intitulado *The conventions of sitcom*¹¹ reforça as informações expressas no dicionário de Comunicação, apresentando particularidades deste gênero quanto à forma, ao estilo e à narrativa.

Quanto à forma, evidencia-se novamente o tempo de exibição entre 24 a 30 minutos e ressalva-se que este gênero tende a permanecer como série, não como seriado, que tendem a englobar mais personagens, além de se estender por mais tempo em exibição. Em relação ao estilo, estes “quase” sempre são gravados em estúdios; a gravação das cenas acontecem geralmente em ambientes familiares; os personagens oscilam também entre o ambiente de trabalho, em suma, limitam-se a poucos lugares.

Uma informação importante a ser destacada é que, em geral, este tipo de gênero é gravado em frente a uma plateia ao vivo, caracterizando-se assim, como os “sacos de risadas” (denominação dada ao som das gargalhadas que ouvimos da plateia que assiste ao espetáculo ao vivo). Aqui no Brasil, um bom exemplo destes sacos de risadas era a comédia “Sai de Baixo” - sitcom brasileira criada por Luis Gustavo e Daniel Filho, exibida nas noites de domingo pela Rede Globo entre 31 de março de 1996 e 31 de março de 2002. Vale ressaltar que o formato do programa era um pouco diferente das sitcoms norte-americanas, no sentido de que era bastante informal; pois além de gravado em um teatro de São Paulo, o Procópio Ferreira, este estimulava a interação com o público. Neste sentido, os atores frequentemente interagiam com a plateia, esqueciam as falas ou riam de situações que estavam interpretando. Cada episódio era gravado duas vezes e, na edição do humorístico, eram misturadas as melhores imagens de cada gravação. Outros exemplos de sitcoms nacionais são as comédias “Os normais”, “Toma lá da cá”, “Bronco”. Esta última foi

¹⁰ Tradução nossa: Como muitos gêneros televisivos, as raízes da sitcom residem no desenvolvimento de programas de rádio durante os anos 1930 e 1940. Por sua vez, a comédia de rádio tem uma dívida enorme para o conteúdo, se não a forma, do vaudeville e music hall shows do início do século 20. Tal como acontece com muitos meios, o desenvolvimento de sitcom EUA e Reino Unido estão intimamente relacionadas entre si.

¹¹ Este texto é parte da apostilha Teaching Sitcom TV (Ensinando Comédia de Situação na TV) encontra-se no respectivo site: http://www.bfi.org.uk/education/teaching/tfms/downloads/sample/bfi_tfms_tvsitcom_sample.pdf

interpretada por Ronald Golias durante os anos 80 na rede Bandeirantes. Embora uma das características do sitcom seja a constituição das risadas ao fundo, esta não aparece em *Everybody Hates Chris*.

Retomemos a terceira particularidade do gênero sitcom – a narrativa. Quanto à narrativa, esta continua de um episódio para outro. Esta característica é típica das telenovelas, uma vez que o enredo busca seguir uma evolução a cada capítulo. Segundo o manual, mesmo que as comédias tenham histórias em andamento, cada episódio começa com uma situação que tem de ser resolvida até o fim. Essa situação pode ser uma narrativa onde se percebe um equilíbrio inicial, seguido por um desequilíbrio e, posteriormente, o retorno ao equilíbrio no final do episódio.

Percebemos aqui, pela perplexidade das informações, ser necessário estabelecer algumas distinções também entre o *sitcom* com outros modelos de gêneros televisivos.

Embora o sitcom possua características próximas de gêneros como *britcom*, ele difere de outras formas como série, telenovelas, minisséries, folhetim televisivo. Vejamos, de acordo com Rabaça e Barbosa (2001):

O termo **Britcom** é uma adaptação da expressão *british sitcom*. Tem as mesmas características de uma sitcom - comédia de situação - produzida no Reino Unido. Esta produção britânica teve origem ainda nos anos 50 do século passado. No Brasil, este termo é praticamente desconhecido, sendo os termos **sitcom** e **comédia de situação** utilizados como alternativa, independentemente do país de origem deste tipo de série televisiva. As **telenovelas** são escritas especialmente para televisão ou adaptadas. Sua narrativa é bastante longa, distribuídos em muitos capítulos, grande número de personagens diferentes e diversos cenários. Os recursos e apuros empregados na montagem das cenas são similares às produções cinematográficas. Já a **minissérie** é um seriado de TV composto de poucos episódios. As séries se caracterizam pela sequência de episódios relacionados entre si, exibidos sob o mesmo título geral, também em dias e horários determinados (Os horários são sempre seguidos rigorosamente, já que o gênero aparece com mais frequência na programação da TV à cabo). Embora séries e minisséries possuam aspectos semelhantes no que se refere à estrutura da narrativa, elas se diferenciam somente quanto ao tempo de exibição na TV. Por fim, o **folhetim televisivo** pode se apresentar como novela ou romance divididos em partes sucessivas e publicadas periodicamente[...]. Na forma de longas narrativas, de enredo caprichoso enovelado, dispostos em capítulos intermináveis que perpassam semanas e semanas, o *roman feuilleton* cumpria uma função que hoje é desempenhada pelas novelas.

Este termo pode ser traduzido como novela serial ou novela de folhetim, que nada mais que uma narrativa popular, cuja publicação é feita por episódios em jornal. A telenovela que nasceu por volta de 1836 surgia com a proposição de romance, aventura, romance policial ou romance erótico.

Inicialmente, vemos como Baker (2003, p. 22) discrimina algumas formas e convenções da sitcom na TV. São elas:

- Are often 'centred' narratives (based around an individual or a pair), with other characters subordinated to the protagonist(s);
- Tend to use *stereotypes* for minor characters,
- Are commonly set in domestic and work-based environments. Often the workplace will function as a surrogate for the home, or the two environments will intermingle.
- Feature families or symbolic families as common elements and themes
- Have a 'classical' narrative structure within episodes: equilibrium, disequilibrium, resolution;
- Have synchronising motifs: repeated actions, catchphrases, costume, etc¹².

Reforçaremos as idéias de Baker: este gênero televisivo apresenta características semelhantes a partir do texto *TV Sitcoms and Gender*¹³. Roy Stafford, autor do artigo, apresenta informações e particularidades sobre arquétipos masculinos e femininos mais comuns em *sitcoms*. Ele revela que os tipos femininos são observados antes mesmo dos anos 1950, quando este gênero se popularizou. Elas estão divididas entre matriarcas de negócios, mulher no mundo (vida) de um homem, mulher no poder e mulher (es) que luta(m) contra outra(s) mulher(es). Em relação aos personagens masculinos, estes estão divididos em: homem assalariado tentando sobreviver em dificuldades, homem bem sucedido, aqueles candidatos a sedutor, outro que está à margem da pobreza e não terá oportunidades e/ou perspectivas de sucesso e ainda àquele que tem medo de mulheres.

Em geral, os personagens de sitcoms são caricatos, às vezes com mais defeitos que virtudes (as quais apresentadas do ponto de vista do exagero acabam sendo consideradas defeitos); pessoas, em geral, boas, que se envolvem em situações de conflito dentro das quais

¹² Tradução nossa: • Frequentemente são narrativas 'centrada' (em torno de um indivíduo ou um par), com outros personagens subordinado ao protagonista (s);

• tendem a usar os *estereótipos* de personagens inferiorizados;

• São geralmente, baseados em ambientes domésticos e de trabalho. Muitas vezes, o trabalho vai funcionar como um substituto para a casa, ou os dois ambientes se misturam;

• Característica famílias ou famílias simbólicas como elementos comuns e temas;

• Tem uma estrutura narrativa "clássica" dentro de episódios: equilíbrio, desequilíbrio, resolução;

• Tem motivos sincronizados: ações repetidas, bordões, figurino, etc.

¹³ Tradução livre: *Sexo e situação de comédia na TV*. É importante informar que a expressão *sexo* do título não se refere ao ato ou prática sexual, mas ao gênero masculino e feminino. Fonte do texto: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/stafford_sitcoms/stafford_sitcoms.pdf

precisam buscar alternativas a fim de resolvê-las. Outra característica das sitcoms é a família; é necessário que o(s) personagem(ens) esteja(m), de alguma forma, envolvido(s) com uma família a qual poderá ser composta por seus pais, irmãos e/ou avós ou tios, como podem também ser compostas por colegas de trabalho ou melhores amigos.

Segundo Furquim (1999, p. 13), de acordo com a distribuição dos personagens, as sitcoms podem ser divididas em quatro categorias básicas: domésticas, jovens, casais ou duplas e profissionais¹⁴. As sitcoms domésticas são aquelas de constituição familiar, onde os personagens são os pais e os filhos. Exemplo deste tipo são as produções *Everybody Hates*



Figura 2 - Os personagens no universo das Sitcoms

Chris, corpus da pesquisa, *Everybody Loves Raymond*, *My wife and Kids* e *The Cosby Show*. A categoria *jovens* se distingue da categoria doméstica no que diz respeito ao conviver ou não com os entes familiares. Nela, um determinado grupo de jovens é protagonista em cada episódio independente de estarem ou não na casa dos pais. Exemplo dessa narrativa está em *Friends*, onde um grupo de amigos divide o mesmo apartamento. Com relação à sitcom de duplas ou casais, esta é constituída por casais recém-casados ou não, mas que não possuam filhos ou outros parentes, apenas amigos que completam o quadro familiar. Outro fato é que as duplas podem, ou não, ser do mesmo sexo. Este tipo pode ser encontrado nas comédias românticas de *Free Agents* e *Whitney*. Por fim, as sitcoms profissionais centram-se em narrativas onde no ambiente de trabalho, a família é constituída pela presença dos colegas de trabalho. Na comédia *Scrubs*, os personagens trabalham no hospital Sacred Heart, em uma cidade não revelada.

Outra expressiva preocupação de Stafford volta-se para os *tipos*, onde ele os subdivide entre arquétipos, tipos genéricos e estereótipos. Vejamos quais as características dos Arquétipos, Tipos Genéricos e Estereótipos para a sitcom, segundo Roy Stafford¹⁵:

¹⁴ Imagem disponível em <http://bymarina.com.br/2010/07/10/os-tipos-de-seriados/>

¹⁵ Fonte do texto: http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/stafford_sitcoms/stafford_sitcoms.pdf

Archetype: a type associated with very long established characters, developed in folk tales, fairy stories, myths etc. Comedic archetypes include the ‘fool’, the simpleton (now seen as a form of prejudice), the clown etc. In modern comedy it is rare to find a character who translates directly as fool or clown, but ‘archetypal elements’ are part of the make-up of many characters.

Generic Type: because of their writing and production constraints, sitcoms will generate their own types – characters who help the 30 minute narrative to work. The American convention of the ‘guest star’ has seen a ‘transient’ character appearing in a single episode. Of the consistent characters, the one ‘normal’ character in the work group, the long suffering official who must tolerate the daft behaviour of the leading characters – these are types whose roles carry little meaning in themselves, but who are essential to the functioning of the narrative. In the traditional family sitcom, the ‘straight characters’ are often neighbours.

Stereotype: comedies rely heavily on ‘social typing’ – characters based on traits related to social class, age, gender and ethnicity. Comedy changes over time as stereotypes change. Although stereotypes originally developed as aids to market research, they have become powerful ways of defining social groups often by the dominant groups as a way of labelling the ‘others’ in society. Negative stereotypes are the source of considerable friction, especially when they can be demonstrated to encourage discrimination¹⁶.

Baker e Stafford ao tratarem dos estereótipos em as sitcom disseminam são categóricos e unânimes, uma vez que estes promovem a cristalização e perpetuação de posturas negativas a grupos sociais.

Percebemos que os três modelos apresentados ressaltam e evidenciam particularidades que vão desde os primeiros personagens, as relações sociais entre etnias até mesmo a narrativa no ambiente de trabalho, consequência dos efeitos da modernidade e da globalização. Embora as três sejam de valiosa importância dentro das ações da narrativa, daremos atenção especial aos estereótipos, pois é a partir da discussão entre identidade e estereótipos que construímos ao longo da nossa pesquisa. Antes disso, buscaremos através de um percurso compreender como são constituídas as identidades, ratificando que a mídia é um propulsor de tendências de comportamento. A televisão além de ser um importante meio de produção e circulação dos discursos, é também um espaço em que estes discursos são atravessados por outros discursos e vontades de verdade.

Em sua obra *Nietzsche e a Verdade*, Roberto Machado (2002) apresenta o que segundo ele, Nietzsche concebe como vontade de potência. Segundo Machado (2002, p. 75) “vontade

¹⁶ Tradução nossa: O primeiro deles são os **Arquétipos**. Arquétipos como um tipo associado de personagens por muito tempo estabelecido, desenvolvido em contos populares, histórias de fadas ou mitos. Incluem-se nestes arquétipos personagens como o “tolo, o simplório (agora visto como uma forma de preconceito), o palhaço”. Na comédia moderna, pouco se encontram personagem que se traduzem diretamente como tolo ou palhaço, mas elementos arquetípicos “fazem parte da composição de muitos enredos”. O segundo tipo são os **Genéricos**. Por causa da sua escrita e as restrições de produção, as sitcoms irão gerar seus próprios tipos - personagens ligados diretamente ao trabalho, o personagem no grupo de trabalho, o empregado que passa por dificuldades e que deve tolerar o comportamento estúpido dos personagens principais. Na sitcom da família tradicional há àqueles que, muitas vezes, procuram viver ou cuidar da aparência, em função dos vizinhos ou da sociedade. E por fim, os **Estereótipos**. As comédias dependem fortemente de “tipos sociais” – personagens baseados em características relacionadas à classe social, idade, sexo e etnia – por isso tiveram mudanças ao longo do tempo. Embora os estereótipos fossem originalmente desenvolvidos como auxiliares de pesquisa de mercado, eles se tornaram poderosas formas de definir os grupos sociais, muitas vezes pelos grupos dominantes como uma forma de rotular os “outros” na sociedade. Estereótipos negativos é a fonte de atritos, especialmente quando eles podem ser *demonstrados para incentivar a discriminação*.

de verdade ou “vontade de potência” é entendida como a crença pela qual a ciência se funda de que nada é mais necessário que a verdade. Em outras palavras é a crença de se ratificar o verdadeiro”.

Segundo Foucault (2007, p.13), a verdade “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”. Dessa forma, entendemos que a verdade por si só não existe, mas *vontades de verdade*. Entendemos vontades de verdade como uma prática de classificar como verdadeiro determinadas relações em um período histórico que, provavelmente mais tarde, serão questionados, confirmados ou desconstruídos com o passar dos tempos. Os procedimentos de considerar uma fato ou mecanismo como verdadeiro, dar-se no processo histórico no âmbito social. Nesta sentido, Foucault credita que cada

sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 2007, p. 13).

Dessa forma, percebemos que, através dos mecanismos do discurso que possibilitam distinguir os dizeres “verdadeiros ou falsos”, passam por técnicas de uma aprovação não só popular, mas científica. Foucault afirma que

ainda nos poetas gregos do século VI, o discurso verdadeiro – no sentido forte e valorizado do termo –, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e conforme o ritual requerido (2008b, p. 14-15).

Gregolin (2004, p.98) ressalva que a verdade se caracteriza como uma configuração histórica, pois *não há uma verdade, mas vontades de verdade que se transformam de acordo com as contingências históricas*.

As vontades de verdade foucaultinas estão intrinsecamente ligados à ‘vontade de saber’ que, por sua vez, estabelecem relações entre o verdadeiro e o falso. Tais relações servem de modelo do comportamento a qual os sujeitos são instituído, cabendo-lhes saber o que pode e o que não pode dizer ou fazer, pois os lugares são distribuídos socialmente. A vontade de verdade funciona como um sistema de exclusão, pois além de definir o que é permitido ou não ao sujeito, esta classifica o discurso verdadeiro do falso.

Quando pensamos nos meios de produção de massas, mais especificamente a televisão, refletimos que vontades de verdades são produzidas a partir de diversas formas de

entretenimento, cultura, informação, educação, entre outras. Refletimos que verdades emergem sobre outras para “dizer” que padrões de comportamento ou conduta são “verdadeiros ou falsos”. Daí, veremos a importância de abordarmos a *sitcom* não só como um programa televisivo de entretenimento, mas compreendermos que este tipo de programação é responsável pela formação de “verdades” sobre identidades, etnias, comportamentos, sujeitos. Ressaltamos que as sitcoms não só abordam as temáticas de gêneros ou etnias, mas estas separam etnias, classificam bons e maus sujeitos, além de promoverem estereótipos de classes sociais.

De acordo com Wieviorka (2007, p. 117), “não se pode analisar seriamente o racismo contemporâneo sem se interrogar sobre a influência eventual das mídias na progressão, difusão, mas também na regressão do fenômeno”. Ressaltamos nas palavras de Wieviorka os perigos, como o racismo, que as mídias podem promover como “meios de entretenimento”.

Veremos no segundo capítulo um percurso por meio da evolução das *sitcoms* como os personagens negros foram disseminados. Através de “*Everybody Loves Raymond*”, veremos como as características deste personagem de etnia branca foram parodiadas a partir da sitcom de nossa pesquisa, *Everybody Hates Chris*.

THE THIRD SEASON

everybody hates chris

NARRATED AND INSPIRED BY

CHRIS
ROCK



CAPÍTULO II – A MÍDIA DISCURSIVA: PRODUÇÃO DE SENTIDOS EM SITCOM

2. O ESPAÇO DAS SITCOMS

A partir deste momento, buscamos mergulhar nas águas da sitcom a fim de entendermos como este gênero de comédia difundida com grande sucesso nos Estados Unidos se configura como um dissimulador de identidades, bem como promotor de estereótipos. O espaço das *sitcoms* está povoado por modelos caricatos de personagens que constituem lugares sociais ao longo de sua evolução. Das primeiras séries nos meados de 1920, ainda que o rádio fosse o primeiro meio de difusão, aos primeiros episódios na televisão, muitos modelos de personagens foram apresentados, em especial, destacarei os personagens negros, cujos papéis eram atribuídos pelos idealizadores das séries como papéis de personagens submissos aos interesses da cultura branca. Veremos que do surgimento das séries no rádio até os anos 80, a maioria dos personagens negros foram difundidos e apresentados através de papéis secundários ou apenas coadjuvantes.

Veremos que os idealizadores encontram na história e na memória da colonização americana respaldo para cultuarem narrativas onde os personagens negros aparecem como pessoas do campo, como empregados domésticos ou como homens e mulheres vivendo à margem na sociedade. Essa trajetória nos faz recorrer ao pensamento de Foucault em que “não há enunciado que não suponha outros” (2008, p. 112).

A partir daí, identificamos como a *sitcom Everybody Hates Chris* se constitui numa paródia de *Everybody Loves Raymond*, uma família oposta. Esta oposição é vista através de teóricos como Bakhtin, ora com o conceito de carnavalização; ora com Sant’Anna, através da compreensão do uso de paródia no layout das duas *sitcoms*. Mostramos que o efeito de paródia e ironia estabelece uma estratégia de denúncia social a qual a *sitcom* objetiva mostrar.

2.1. Os lugares sociais na sitcom: produção de estereótipos

As relações de poder tem uma extensão consideravelmente grande nas relações humanas. Ora, isso não significa que o poder político esteja em toda parte, mas que, nas relações humanas, há todo um conjunto de relações de poder que podem ser exercidas entre indivíduos, no seio familiar, em uma relação pedagógica, no corpo político. (FOUCAULT, 2010, p. 266)

Iniciamos este capítulo fazendo um percurso pelo histórico da *sitcom*, com base no documento intitulado *Negação e falta de representação: “tv negra” no Brasil e nos Estados*

*Unidos*¹⁷. Este artigo de Sarah Birdwell faz uma abordagem dos aspectos raciais de ausência ou enquadramento de papéis destinados aos negros nas televisões americana e brasileira. Detemo-nos aos aspectos sociais e raciais na *sitcom*, uma vez que o eixo central de nossa pesquisa é a *sitcom* “*Everybody Hates Chris*”.

A distribuição de papéis aos personagens das *sitcoms* norte-americanas nos mostrará que as narrativas e os cenários evidenciarão marcadores sociais que poderão caracterizar como promotor de estereótipos. Veremos que desde as primeiras séries, os personagens negros estão associados e enquadrados em papéis submissos.

No início do século XX, o rádio era o principal meio de entretenimento entre as famílias americanas. Foi a partir deste meio de comunicação que surgiu a primeira participação negra em uma série de rádio. Com o título “*Amos ‘n’ Andy*”¹⁸, esta série narrava a vida de dois homens negros que migraram do sul para o norte dos Estados Unidos em busca de melhores condições de trabalho. Chegando lá, ambos passaram a trabalhar como motoristas de taxi nas ruas do Harlem, bairro predominantemente negro de Nova Iorque.

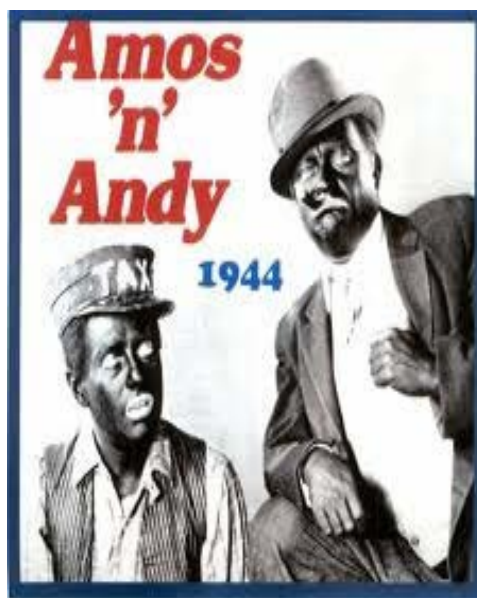


Figura 3 - Imagem de Amos e Andy na versão de 1944 para televisão.

¹⁷ Título em Inglês: “Negation and Misrepresentation: ‘Black tv’ in the United States and Brazil”. Pode ser lido em Sarah Birdwell, Negação e falta de representação: “tv negra” no Brasil e nos Estados Unidos *In*: VINÍCIUS RODRIGUES VIEIRA & JACQUELYN JOHNSON. (2009) Retratos e Espelhos : Raça e Etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos. São Paulo: FEA/USP

¹⁸ http://www.radiorevisited.com/CD_Sets.htm

É importante ressaltar três fatores relevantes nesta primeira “participação” negra: o fator social, o ético e o linguístico.

O primeiro diz respeito ao ambiente em que viviam os negros. A série buscava narrar as dificuldades e a realidade dos negros nos Estados Unidos, uma realidade que era inverossímil, pois não representava de fato a realidade. As narrativas buscavam evidenciar vontades de verdade do lugar do negro no trabalho com a lavoura em virtude da migração via escravidão. Quanto à cidade, o êxodo daqueles que migravam dos campos para constituírem comunidades nas periferias dos grandes centros.

O outro aspecto diz respeito aos atores. Assim como o voto, a participação do personagem negro no rádio não existia. Para isso, os idealizadores de *Amos ‘n’ Andy* puseram dois personagens de etnia branca para interpretar os personagens negros que dirigiam taxis e que viviam na periferia.

E por fim o aspecto linguístico. O texto dos dois atores estava repleto de erros de pronúncia e palavras trocadas. A proposta dos idealizadores era que o falar dos atores buscasse imitar o modo simples das famílias rurais. O falar simples ou caricaturado das famílias rurais marcavam o lugar do pouco estudo, do desconhecimento das regras de etiqueta ou dos bons costumes.

Este importante meio de comunicação de massa da época ocupava papel promotor na discussão sobre identidades, uma vez que ele disseminava, reforçava, construía e desconstruía representações hegemônicas em dada estância, apresentando novas identidades, remodelando outras e expondo os modos com os quais determinadas identidades alheias chegavam até os outros.

Com isso, a população branca passava a acreditar que, aquela repetição de expressões, representadas no rádio “a identidade” do negro quanto sujeito a identidade de seu falar. Esse fato nos faz associar ao personagem Chico Bento de Maurício de Souza. Embora o personagem não seja negro, o discurso expresso pela criança que vive na área rural é cristalizado como aquele que fala “fora” da língua padrão. O que a narrativa impõe em termos de “identidade” do Chico Bento é que mesmo frequentando a escola, ele carrega “linguisticamente” o falar das pessoas que desconhecem a norma culta empregada pela gramática.

A série *Amos ‘n’ Andy* cristalizava os discursos dos que não expressavam a “língua padrão” desde seu auge até o seu declínio na audiência. Esse declínio teria justificativa no resultado da Grande Depressão ocorrida na Bolsa de Nova York no final dos anos 20. Porém,

a rede de TV CSB acreditava que se poderia fazer uma adaptação do rádio para TV, ainda que se tivesse que fazer outra mudança dos personagens.

Tratava-se de substituir, no roteiro os dois atores brancos que atuavam nos papéis dos negros, uma vez que os idealizadores acreditavam que os expectadores não iriam gostar de ver os dois homens brancos – ainda que na TV, caracterizados como negros.

Sendo assim, além dos idealizadores convidarem dois atores negros, o roteiro continuava a reproduzir estereótipos racistas em relação à população negra, tais como evidenciar o falar com gírias ou o falar daqueles que trabalham nas lavouras. É importante ressaltar que *Amos 'n' Andy* não foi a primeira série em que atores brancos interpretaram personagens negros. Assim como *Amos 'n' Andy*, em *Beulah* um personagem branco interpretava uma personagem negra no rádio. Pelos mesmos motivos da adaptação dos personagens branco-negros para a TV em *Amos 'n' Andy*, os idealizadores de *Beulah* acreditavam que seria inadequado colocar o homem branco que interpretava uma personagem negra na TV.

Para isso, os produtores convidaram a atriz negra *Ethel Waters* para fazer o papel de *Beulah*. Esta série foi a primeira a levar à TV os estereótipos da mulher negra, muito presente na literatura, na história, no cinema e em outras manifestações culturais, tais como a ama de leite ou empregada. A atriz *Ethel* interpreta uma empregada doméstica negra que, além de fazer todas as atividades dedicadas ao lar e ao bem estar da família branca, ela é sempre desrespeitada e desprezada. A exposição da personagem negra no papel da empregada é um mecanismo de estereotipação do lugar social do negro.

A imagem de Tia Anastácia¹⁹, da obra *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, traz na literatura infantil a marca do estereótipo da mulher negra como a empregada.

Rochele, como a mulher, se dedica às tarefas domésticas enquanto o pai tem que trabalhar em dois empregos para pagar as contas e as despesas da casa. A imagem de Rochele com um lenço na cabeça ressignifica através da memória a personagem Tia Anastácia, de Monteiro Lobato. Nos episódios, Rochele não aparece somente na cozinha como a personagem de Monteiro Lobato, mas é responsável também por todas as atividades domésticas, como: lavar e passar roupas, limpar a casa, acordar os filhos e preparar o café da manhã. Essa foi a imagem – da mulher negra na cozinha – que os idealizadores ao longo das primeiras séries protagonizaram.

¹⁹ Fonte retirada em 26/02/2012: <http://www.google.com.br/search?q=tia+nast%C3%A1cia&hl=pt-BR&prmd=imvns&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=MCBKT-WjBMG3twe8m-zxAg&sqi=2&ved=0CDgQsAQ&biw=1280&bih=626>



Figura 4 - Tia Anastácia no Sítio do Pica-Pau Amarelo



Figura 5 - Rochele, mãe de Chris, nas atividades domésticas.

A personagem de tia Anastácia é marcada por Monteiro Lobato como aquela que é responsável pela cozinha, pelos afazeres na casa, bem como pelo cuidado com as crianças. A relação com o cuidado com as crianças dialoga e se repete por meio de uma memória com as amas de leite das fazendas no período colonial.

Repetir, para a AD, não significa necessariamente repetir palavra por palavra algum dizer, embora frequentemente este tipo de repetição também ocorra. Mas a repetição também pode levar a um deslizamento, a uma resignificação, a uma quebra do regime de regularização dos sentidos. É este lugar de repetição que traz marcas de outras formações discursivas que alicerçam o imaginário coletivo sobre os personagens negros na cozinha.

Nas antigas casas de fazenda, como em muitas nas cidades, era comum a figura da velha matrona negra, solteirona, solícita e de pouca instrução. Se por um lado é possível uma leitura *racista* por parte de Monteiro Lobato, por outro a figura de Tia Nastácia serve como retrato de um momento histórico do Brasil, onde a convivência racial era - e muitas vezes e continua sendo – possibilitada pela subordinação hierárquica: a serviçal doméstica, que acaba "tornando-se da família", ou, de outra maneira, a convivência pacífica e harmônica entre as etnias no Brasil, pela visão tradicional conservadora.

A figura de Tia Nastácia na maioria das ilustrações dos livros de Lobato, lembra um pouco um antigo estereótipo conhecido nos Estados Unidos como *Mammy* (hoje em dia seria considerada racista nos EUA), geralmente representado por uma mulher gorda de pele escura, vestindo um avental com um lenço na cabeça, que normalmente é uma empregada doméstica, cozinheira, costureira ou enfermeira. Na sociedade moderna, o emprego de empregada está associado à baixa renda e pouca escolaridade. Esta imagem não só da pouca escolaridade, mas associada à submissão pode ser encontrada em outra série intitulada *Bealah*.

Tal como *Amos 'n' Andy*, compreendemos que *Bealah* reproduz o papel da mulher negra subserviente, submissa, assim como a ama-de-leite dos filhos dos brancos. Estas

características no papel de *Bealah* ajudaram a reforçar os estereótipos da mãe negra na TV, uma vez que este fato emerge de uma memória discursiva, onde as escravas eram responsáveis pelos filhos dos senhores de engenho, eram as amas de leite dos filhos dos brancos no período colonial. Personagens como *Bealah* esteve presente em séries na TV nas décadas seguintes.

A personagem *Bealah* era, pelos idealizadores do programa, a mulher negra que trazia uma imagem coletiva dos negros, pois em várias participações, o lugar social era sempre associado aos empregados da casa. A constituição do coletivo no que se refere à submissão está na personificação da personagem.

Na obra “*Memória Coletiva*”, Maurice Halbwachs traz em sua essência a afirmação de que na constituição de uma memória individual exista sempre em decorrência de uma memória coletiva, tendo em vista que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. Essa afirmação partiria da ideia de que a origem de reflexões, sentimentos e paixões, que se julga ser atribuídas por nós mesmos, na verdade, estas são inspiradas pelos outros. Halbwachs denomina de “intuição sensível” a memória individual na seguinte proposição de que

haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social – admitiremos que se chame intuição sensível (HALBWACHS, 2004, p.41).

Sendo assim, a memória individual é construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Olhar este, que deve sempre ser analisado considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios.

Halbwachs afirma, com base na memória, que as lembranças podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens” (2004, p. 76-78).

A imagem que as duas séries buscaram protagonizar durante décadas foi promoção de estereótipos sobre os negros. Esta afirmativa se justifica através de uma resolução formal da NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) – entidade de defesa dos direitos dos negros nos Estados Unidos – que buscava entrar com representação contra estes dois programas. Esta organização, em 1951, tentou boicotar todas as instituições

associadas com a produção de programas que contribuíssem para a formação de uma imagem negativa dos negros.

O boicote representou a resistência ao formato dos programas através dos quais os negros eram ridicularizados. No mesmo ano, a NAACP publicou um manifesto de repúdio, justificando os motivos pelos quais os programas *Amos 'n' Andy* e *Beulah* deveriam sair do ar. São eles: (i) esses programas tendem a reforçar, entre pessoas desinformadas e preconceituosas, a ideia de que os negros são inferiores, preguiçosos, burros e desonestos; (ii) todos os personagens desse único programa da tv com um elenco totalmente negro (no caso, *Beulah*) são ou “palhaços” ou desonestos; (iii) médicos negros são mostrados como maus profissionais e ladrões; (iv) advogados negros são retratados como desonestos, sem capacidade e sem ética; (v) Mulheres negras são descritas como pessoas que riem da desgraça alheia (*cackling*), gritam loucamente, retratadas em closes que realçam suas bocas largas, e falam a linguagem das ruas, próxima à vulgaridade; (vi) Segundo a NAACP, milhões de americanos brancos ao verem *Amos 'n' Andy* pensam que o retrato feito dos negros na série é idêntico àquele de todos os integrantes do grupo na vida real.

A NAACP enxergava que a forma pela qual os papéis eram destinados aos personagens negros como marginalizados reproduziria um imaginário coletivo para a sociedade branca americana, uma vez que estes personagens eram caricatos.

Percebemos pelo conteúdo do manifesto da NAACP que suas acusações se justificam pelo enquadramento dos personagens negros em papéis secundários nas duas séries. O manifesto gerou efeito, na época, poucos temas racistas foram produzidos. Na mesma década, os idealizadores produziram séries que apresentavam famílias que viviam em ambientes livres de problemas e confusões, porém os personagens negros pouco apareciam, e quando apareciam, não passavam de coadjuvantes e figurantes.

Ressaltamos assim, que temas direcionados às questões raciais ou de cunho racista, raramente ou quase nenhuma eram produzidos, embora os negros ainda fossem mostrados pela TV americana vivendo em espaços separados, sem a interação com os brancos. Mas isso não durou muito tempo.

As produções mostravam que o lugar do negro na sociedade americana era daqueles que deveriam estar a disposição para servir, seja com condutor de taxi, entregador de jornais e revistas, empregados do lar, bem como trabalho pesado na construção civil. A partir de 1960, através dos Movimentos dos Direitos Civis (*Civil Rights Movement*) e, conseqüentemente, com a mudança no quadro político social, algumas mudanças ocorreram no âmbito televisivo.

Os idealizadores buscavam experimentar um enredo onde se pudessem contracenar personagens brancos e negros como forma de testar os níveis de audiência, já que a população branca detinha a maior audiência.

Nessa perspectiva, surgiram duas séries que trouxeram negros como protagonistas. A primeira delas foi *Spy*, que trazia o ator negro *Bill Cosby* como um agente secreto de uma agência de inteligência do governo. Cosby contracenava com seu parceiro branco, Robert Culp. Embora se tratasse de dois parceiros de diferentes etnias trabalhando juntos, a série buscava mostrar como estes *dois homens*²⁰ podiam combater o crime.

A segunda, *Diahanne Carroll* interpretava *Julia*, numa série que surgia em 1966 e levava o mesmo nome. A atriz interpreta uma mãe negra viúva vivendo em um luxuoso apartamento em *Los Angeles*. Embora a série tratasse de temas e cunho racial, Julia não representava as personagens femininas sofridas dos anos 50, tão pouco se enquadraria no padrão de vida da maioria da população negra. Julia estaria, segundo os idealizadores, na esfera da classe média.

Percebemos que nos anos 60 buscou-se uma transitoriedade entre os papéis dos negros em anos anteriores. A partir da década seguinte, surgem os primeiros *sitcoms* de famílias negras na TV americana e a retomada de personagens do passado. Uma das primeiras séries dos anos 70 foi *Good Times*²¹. Esta se passa com os *Evans* – uma família negra vivendo em um degradado conjunto habitacional de Chicago. Em *Everybody Hates Chris* a família inicia a série saindo de um conjunto habitacional para um apartamento no *Brooklyn*. Os *Evans* representavam a tradicional família que tinha fé no sonho americano de melhorar de vida. É importante ressaltar que os personagens negros carregam no enredo o mesmo comportamento característico das famílias negras das séries dos anos 50, denunciada ora por expressões características na fala da população negra ora pelo comportamento infantilizado, segundo os idealizadores.

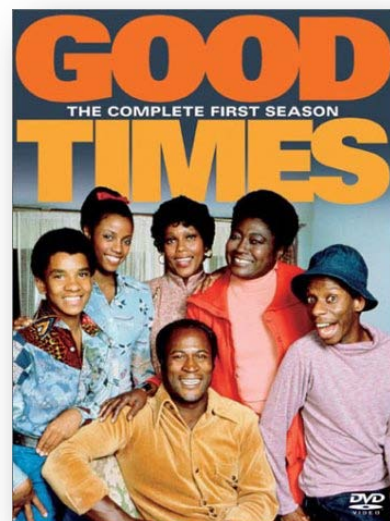


Figura 6 - A família dos Evans em *Good Times*

²⁰ Exemplo da emergência de multiculturalismo racial contra o crime, reaparece em 1984 com *Miami Vice* (Miami Viciada) - uma das mais famosas séries americana nos anos 80. Os agentes Don Johnson e Philip Michael Thomas combatiam os crimes nas ruas de Miami.

²¹ http://goodtimes.wikia.com/wiki/Good_Times_Wiki

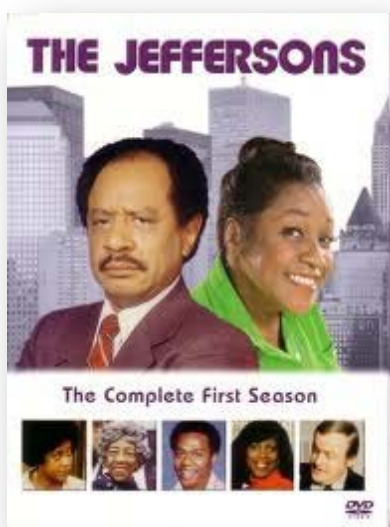


Figura 7 - Os Jeffersons

Seguindo o mesmo raciocínio dos Evans, o sitcom intitulado de *The Jeffersons*²², traz também uma família negra. A narrativa gira em torno do protagonista, George Jefferson, um homem que apresenta personalidade arrogante e está sempre fazendo insultos aos outros. Segundo os idealizadores, tanto *The Jefferson* quanto *Good Times* se equiparam, uma vez que as duas séries buscam envolver o mesmo tema: a ascensão social. É nesse sentido que a mensagem transmitida pela narrativa – seja ela direcionada para o público branco ou negro – objetivava mostrar que a busca constante pela ascensão

social estava dentro de cada ser humano, não sendo simplesmente consequência do sistema.

Essa mensagem chega aos anos 80 trazendo uma nova forma de enredo. O desenvolvimento da economia, a evolução dos meios de comunicação, o acesso maior da população aos bens de consumo, foram alguns dos motivos que fizeram emergir programas onde os negros se equiparavam, financeiramente, à classe média branca dos Estados Unidos.

Um bom exemplo foi *Cosby Show*²³ lançado em 1984. Esta série trazia no roteiro a vida da bem sucedida família negra Huxtable, composta por um advogado, uma médica e seus quatro filhos vivendo no Brooklin, em Nova Iorque. A série rompia com as imagens das décadas anteriores, uma vez que trazia uma família negra de classe média, educada e bem sucedida.



Figura 8 - Bill Cosby e a família que não representava a realidade dos negros

²² <http://www.blackstarvideo.com/videos2/The-Jeffersons.html>

²³ http://sharetv.org/shows/the_cosby_show

Pela primeira vez, a população branca americana entrava em contato com uma nova versão de negritude na TV, uma negritude que não representava os valores e costumes até então apresentados ao longo da criação e participação de negros em programas televisivos.

A crítica condenou o *Cosby Show* pela ausência de “marcadores raciais”, ou seja, a falta de estereótipos que marcavam a posição do sujeito negro na sociedade. Segundo os mesmos críticos, a série não correspondia ao real, uma vez que não representava a situação socioeconômica da grande maioria negra.

Identificamos nos comentários da crítica sobre a série *Cosby Show* que há uma busca de determinar e afirmar o lugar social do sujeito negro, como se ele fosse incapaz de frequentar uma boa universidade, ter uma profissão valorizada e exercer cargos importantes na sociedade.

Houve ainda a opinião de dois tipos de críticas. Para uma, a série seria uma tentativa de dissociar negritude e pobreza; enquanto para a outra, a posição dos negros na série o caracterizariam como negros com “*alma de brancos*”. Sabe-se, então, que *Cosby Show* tentou romper com muitos dos comportamentos e papéis atribuídos aos personagens negros durante anos.

Nesta trajetória, entre os anos 1980 e 1990 foram marcados pela ascensão dos personagens negros em séries norte-americanas. Segundo seus idealizadores, o crescimento nos índices de audiência – em especial da população negra – fez emergir uma variedade de programas voltados para este público.

Grande parte desta audiência no início dos anos 90 se deu com o rap *Will Smith* que mais tarde viria a se tornar um dos mais importantes atores no cinema norte-americano. Contracenando na série *The Fresh Prince of Bel Air* (traduzido para o Brasil com o título de *Um maluco no pedaço*), Will se mudava de uma localidade pobre da *Philadelphia* para viver na mansão de um tio abastado muito rico.

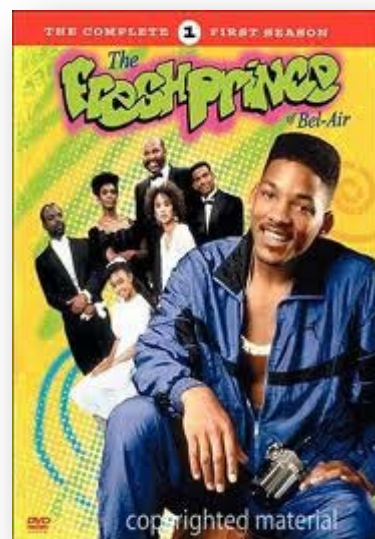


Figura 9 - O ator Will Smith como protagonista em "Um maluco no pedaço"

Compreendermos que tanto o sitcom *Cosby Show* quanto *The Fresh Prince of Bel Air* abordavam a vida de um grupo de negros de classe média alta que não enfrentavam os problemas comuns da grande maioria da população negra, porém somente a segunda sitcom supracitada abordava temas como o preconceito existente dentro das comunidades negras, assim como os conflitos entre os negros bastardos e pobres. Estima-se que, nos primeiros episódios, a temática da identidade negra era colocada em discussão, uma vez que o protagonista Smith afirmava que os seus primos abastados não sabiam o que era realmente a negritude. Segundo os idealizadores, temas como este eram importantes para conduzir os telespectadores a questionarem a noção de “autenticidade” permanentes dos negros. Esta sitcom mostrou o crescente distanciamento entre os negros ricos e pobres.

A partir dos *sitcoms* dos anos 90, cresceram os números de personagens negros com características de bem-sucedidos.

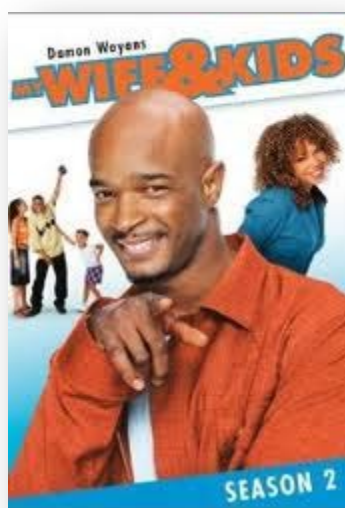


Figura 10 - Exibida no Brasil com o título de "Eu, a Patroa e as Crianças"

Um exemplo desse progresso foi a série *My wife and kids* que trazia na bagagem uma narrativa leve, divertida com uma família negra. De *The Cosby Show* à *My wife and kids*, o lugar social do negro começava a mudar tendo em vista que os idealizadores percebiam que o público negro estava entre a grande camada de audiência.

Em EHC, a denúncia dos problemas e das situações vivenciadas no Brooklin foi o fio condutor da crítica de Chris Rock para a produção da sitcom. O lugar social parodiado passou de *Long Island*, onde o cronista esportista Raymond vivia, para o distrito pobre de *Bud-Stuy*. Neste ambiente, Chris carnavaliza denunciando com um lugar onde os negros não tem uma boa educação, reflexo da ausência de assistência do estado; onde as famílias são

desestruturadas, consequência da falta de planejamento familiar; denuncia a falta de oportunidade para os negros nas escolas, tendo em vista que Chris se constitui no único aluno negro numa escola pública onde a totalidade é de etnia branca.

Veremos a seguir como o perfil da *sitcom* *Everybody Loves Raymond* nos ajudará a compreender elementos da paródia e da repetibilidade influenciam na criação de *Everybody Hates Chris*.

2.2. De *Everybody Loves Raymond* para *Everybody Hates Chris*

A série *Everybody Loves Raymond* foi lançada nos Estados Unidos em 13 de setembro de 1996. Exibida pelo canal CBS, esta série fez tanto sucesso que passou nove anos em exibição, totalizando 210 episódios, divididos em nove temporadas. O *sitcom* permaneceu no ar até 16 de maio de 2006.

O protagonista da série é Ray Barone, interpretado pelo comediante Ray Romano. O espetáculo gira em torno da vida deste renomado jornalista esportivo que cobre as matérias esportivas num jornal local. Ele e sua família vivem em *Long Island*, uma rica área de Nova Iorque. Ray, como é mais conhecido, é casado e leva uma vida tranquila com sua mulher e seus três filhos. A narrativa é exibida com a temática “relacionamento familiar”.

O protagonista Raymond aparece duas vezes na capa do box. Na primeira, ele aparece destacado na parte frontal, esboçando um sorriso que pode revelar uma demonstração plena de felicidade. No segundo, Raymond aparece no segundo plano ao lado da família. A imagem do segundo plano mostra a Raymond, Debra, a esposa; e o irmão Robert; entre os seus pais, Marie e Frank. A família encontra-se evidenciada no plano mais alto do box revelando a característica de uma família feliz. O discurso econômico se mostra no layout do Box da série através da presença do taco de golfe. O golfe é caracterizado no mundo esportivo como um esporte elitizado e pouco praticado em virtude dos altos custos

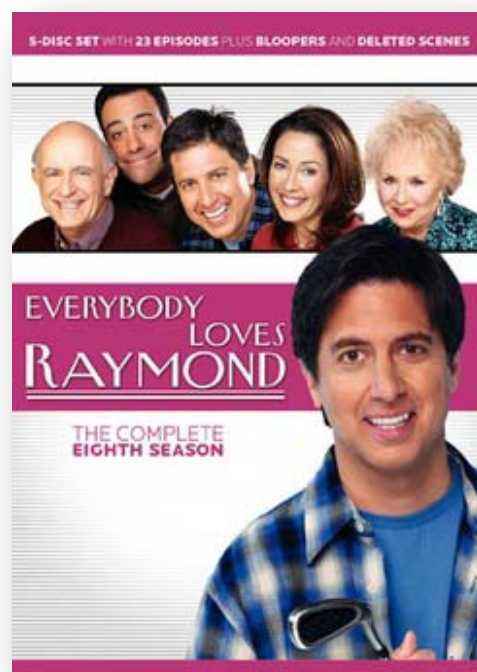


Figura II - Ray Romano em ELR

em praticá-lo. O taco de golfo de posse de Raymond o identifica dentro de um campo discursivo do poder, do ter condições financeiras para praticar tal esporte. Os títulos dos episódios nos boxes estão atravessados de outros enunciados que ratificam o discurso econômico. Dentre eles aparecem: joias, presente de casamento, viagem de férias, festa das crianças, cheque, bodas de prata, ópera, concerto, entre outros. Depois desta sitcom que passara 9 anos em cartaz, veio a sitcom *Everybody Hates Chris*.

A sitcom apresenta a vida da família Rock entre os anos de 1982 a 1987, focando um membro em especial: Chris Rock. No ano de 1982, Chris completa 13 anos e muda-se dos conjuntos residenciais com sua família para *Bedford-Stuyvesant* (mais conhecida pelo protagonista como "Bed-Stuy"), distrito pobre do Brooklyn, em Nova York. Lá, Chris vive as "alegrias e desventuras" de ser um adolescente, tanto em ações em que a história realmente acontece quanto em pensamentos e conclusões expostas de forma humorística e muitas vezes exageradas.

A história do personagem Chris é baseada nas memórias do seu narrador – personagem, Christopher Julius Rock III. Christopher nasceu em 7 de fevereiro de 1965. Ainda criança, seus pais se mudaram para Crown Heights, Brooklyn, New York. Em agosto de 1978, transferiram-se para o bairro de Bedford-Stuyvesant, Brooklyn, onde se fixaram. Filho da professora Rosalie Tingman Rock e do caminhoneiro e entregador de jornais Christopher Julius Rock II, morto em 1988 após uma cirurgia de úlcera. Tem sete irmãos: Andrew, Tony, Brian, Rose, Andi, Jordan e Charles (irmão adotado). Chris reconhece que foi influenciado pelo estilo de seu avô paterno, Allen Rock, um sacerdote. Chris Rock frequentou escolas em regiões com população predominante branca onde ele enfrentou o racismo dos outros estudantes. À medida em que foi crescendo, os abusos foram ficando piores e seus pais o tiraram da Escola Secundária James Madison, quando decidiu interromper os estudos. Rock trabalhou em sua juventude em vários restaurantes de fast-food.

Rock fez parte do elenco da famosa série *Saturday Night Live* chamado *Bring the Pain*, que o consagrou como comediante em Hollywood. A controvérsia gerada pelo seu *Niggas vs. Black People*, de 1997, ajudou no seu estrelato. Além de atuar, Rock teve quatro especiais no canal HBO: *Bring the Pain* (1996), *Chris Rock: Bigger and Blacker* (1999), *Never Scared* (2004) e, mais recentemente, *Kill the Messenger* (2008). O canal HBO também exibiu seu talk show, *The Chris Rock Show*. Rock estreou em filmes em 1986.

Seu material geralmente envolve as relações entre as raças nos Estados Unidos, apesar de falar, também, de mulheres. A maioria de sua comédia provém de sua adolescência. Filho

de pais superprotetores, foi estudar numa escola de crianças brancas, onde se dizia que a educação era melhor. Rock afirma ter sido preso quatro vezes, uma por atacar um jovem que lhe havia roubado e três vezes por violações de trânsito, incluindo dirigir sem a licença e por "dirigir muito devagar". No outono de 2005, a UPN estreou a série chamada *Everybody Hates Chris*, exibida pelo canal Sony Entertainment Television e pela Record, no Brasil, onde Chris Rock fala de sua adolescência.

Em 2005, Rock apresentou o 77º Oscar. Tal decisão proveio da necessidade de aproximar a cerimônia dos mais jovens. Alguns estavam preocupados com o humor às vezes rude de Rock, que pudesse manchar a imagem do prêmio.



Figura 12 - Narrador-personagem e protagonista em EHC

A sitcom *Everybody Hates Chris* surgiu com a proposta de narrar a história de vida de Chris Rock. Quando os idealizadores o sugeriu o título para a sitcom, ele indagou por meio da carnavalização o seguinte: se todo mundo ama o Raymond, por que não todo mundo odeia o Chris?

A partir daí, a constituição da sitcom passou a ter não só o enunciado como paródia, mas os títulos dos episódios e as capas dos boxes. As versões parodiadas são temas de nosso próximo tópico.

2.3 Paródia e carnavalização: as sitcoms às avessas

A paródia é a criação do duplo destronante, o mesmo 'mundo às avessas' (BAKHTIN, 1981 p. 109).

Parodiar, verbo que nas palavras do Aurélio Buarque se denomina como: “fazer paródia de; imitar cômica ou burlescamente” (1989, p. 375). O ato de parodiar remete às estratégias de zombar, humilhar e rebaixar textos originais e seus respectivos autores dando-lhes, ironicamente, efeito cômico. Será através das reflexões dos estudos sobre a paródia e a carnavalização na obra de Mikhail Bakhtin, de Affonso Romano de Sant’Anna sobre paródia, pela qual buscaremos perceber ao longo da sitcom como tanto as imagens que ilustram os boxes dos DVD como a caricaturização da narrativa são atravessadas por elementos do exagero e do cômico.

Na obra “Paródia, paráfrase & cia”, Affonso Romano de Sant’Anna (2003), descreve a paródia como sendo um efeito de linguagem que está presente nas obras contemporâneas. Esta base estilística de produção dialoga com os textos da modernidade. Desde que iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do século XIX, tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte. Vale ressaltar que a paródia não é uma invenção moderna, ela já existia na Grécia, em Roma e na Idade Média.

Segundo Sant’Anna (2003, p. 11) o termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. XVII. Nos primórdios, Aristóteles teceu um comentário a respeito desta palavra. Na sua obra “*Poética*” atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Perceberemos a partir daí, então, uma inversão. A epopeia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação. Aristóteles revela um enfoque marcadamente ético e mostra que os gêneros literários eram tão estratificados quanto às classes sociais. A tragédia e a epopeia eram gêneros reservados a descrições mais nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular.

Os estudos acerca da paródia têm como referência inicial os trabalhos de Mikhail Bakhtin e Iuri Tynianov. Ambos contribuíram para a formulação de conceitos e ideias sobre a paródia.

Para Sant'Anna, o conceito de paródia tornou-se mais sofisticado a partir de Tynianov, quando ele o estudou lado a lado com o conceito de estilização. Vemos como Tynianov compreendeu que a

estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia.

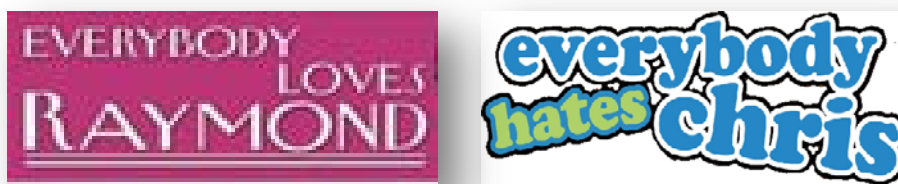


Figura I3 - títulos das sitcoms antagônicas

Segundo Indursky (2011, p. 71), “se o discurso se faz pelo regime da repetibilidade, no interior de certas práticas discursivas, cabe questionar qual é a natureza dessa repetição.” A natureza desta repetibilidade está pautada na ironia, no humor, uma vez que a inversão das palavras *loves* por *hates* promove tal comicidade.

Os títulos evidenciam a distorção entre as duas séries. Há dois fatores a serem observados. O primeiro diz respeito ao antagonismo entre os enunciados LOVES (ama) e HATES (odeia). As cores e a linearidade do texto denunciam a organização. Enquanto o enunciado da sitcom *Everybody Loves Raymond* a estrutura frasal estão alinhadas, *EHC* apresenta-se de forma desorganizada. Fato este refletido nas cores das letras, onde o título de EHC se apresenta em cores, tamanho e posicionamento diferente, corroborando assim, com a estrutura desorganizada e cômica. Por outro lado, a coloração rosa em *ELR* corrobora com a estrutura de LOVES (amar).

As informações anteriores corroboram com as imagens seguintes, uma vez que percebemos a paródia entre as duas famílias: alegria x raiva, unidos x separados.

Posteriormente, após identificarmos as estruturas cômicas e parodiada entre os títulos das duas séries, veremos outra estrutura que é parodiada nas *sitcoms* – as famílias.

A figura 14 apresenta as famílias de Raymond e Chris postadas no layout de apresentação das *sitcoms*.



Figura 14 - As famílias parodiadas

O efeito de sentido provocado pelos sorrisos na família branca demonstra convicção de uma família unida e feliz, fato este que coloca o personagem Raymond ao lado dos familiares. Por outro lado, temos na imagem da família negra o distanciamento entre os membros da família. O protagonista Chris é evidenciado no plano central, enquanto os pais, irmãos e o amigo Greg se encontram afastados. O semblante de Chris denota preocupação, uma vez que o plano de sua cabeça apoia-se para baixo e seus olhos buscam olhar para o alto. A imagem da família parodiada demonstra falta de união. As imagens, portanto, trazem sentidos ditos historicamente por uma memória social, cultural: as famílias dos brancos são unidas e harmoniosas, enquanto as famílias negras não representam esta harmonia.

Sant'Anna (2003, p. 14) descreve também o pensamento de Bakhtin sobre a paródia, onde o autor defende que

com a paródia é diferente. Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias.

Em literatura, Shipley (*apud* Sant'Anna, 1995) discrimina três tipos básicos de paródia: A Verbal – com a alteração de uma ou de outra palavra do texto; em seguida, a Formal – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; e por fim, a Temática – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor.

Ao se associar modernidade e paródia, cria-se também uma nova definição, na qual intervém o conceito de intertextualidade, porque a paródia se define através de um jogo intertextual.

Sant'Anna (1995), aponta alguns traços característicos da paródia: a) falar em paródia é falar de intertextualidade das diferenças; b) é um efeito de deslocamento, no qual um elemento possui a memória de dois, o que implica em falar no caráter contestador da paródia, pois nela busca-se a fala recalcada do outro; c) é uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo: a máscara denuncia a duplicidade, a ambiguidade e a contradição; d) é como uma lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. O gesto inaugural da autoria e da individualidade se dá pela busca das diferenças entre o texto original e a paródia; e) os jogos estabelecidos na relação intertextual são um desvio total em relação a um original: deformam o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido.

A inversão entre as duas sitcoms pode ser identificada pelo contexto de distribuição dos conteúdos. Eles são percebidos através dos títulos dos episódios, em que as falas partirão da temática central.

Em *Everybody Loves Raymond* os títulos dos episódios remetem a gêneros esportivos, musicais ou aspectos sociais que condizem com poder aquisitivo alto ou refinado. Como exemplo, temos as modalidades esportivas: *golf*, *tênis*, *squash*. Estas modalidades esportivas não são populares, nem praticadas por muitos, uma vez que os gastos e a estrutura para praticá-los são caros. Por outro lado, os episódios de *Everybody Hates Chris* abordam esportes de massa, como *basquete*, *baseball* e *boxe*. Quanto aos gêneros musicais, ELR apresenta títulos como Mozart, Beethoven; por outro lado, EHC apresenta o rap dos Fat Boys, Slav Slaver, James Brown. Embora cantores negros com James, Brown, Michael Jackson, Patti Labelle, Lionel Ritchie sejam populares entre brancos e negros nos Estados Unidos, eles representam aqueles cujos personagens em EHC ovacionam como artistas que estão mais próximo do público negro. Um dos aspectos que divergem entre as duas sitcoms são os aspectos econômicos. Se por um lado em ELR os episódios são intitulados Joias, presente de casamento, talão de cheque, presente de Natal, peru de Natal; por outro lado, a sitcom parodiada EHC ironiza com os títulos: todo mundo odeia Natal, todo mundo odeia ovos, todo mundo odeia ticket alimentação. Os enunciados se distorcem uma vez que o discurso econômico privilegiado está atribuído à família branca em ELR.

Neste sentido, a descrição de Bakhtin corrobora com a proposta de titulação das sitcoms que estão sendo analisadas, em que a voz da segunda entra de forma antagônica à primeira. A partir do pensamento bakhtiniano, destacaremos os opostos entre as duas sitcoms como forma de compreender a paródia, bem como os efeitos de sentidos produzidos a partir

da versão parodiada. Buscaremos através das capas dos boxes, identificar, nos enunciados da sitcom, a materialidade repetível da qual a paródia de faz uso.

Utilizando-se como material de pesquisa a sitcom *Everybody Hates Chris*, pretende-se olhar para a materialidade discursiva e entender como os enunciados circulam em forma de materialidade repetível em torno ora do imagético dos boxes, ora pelos enunciados dos episódios parodiados entre duas séries.

As práticas discursivas se apresentam em diversos locais através dos enunciados. Para Foucault, os enunciados são fundamentais para entender como os discursos circulam, pois são eles que estabelecem os regimes de verdade de determinado período.

Para Foucault (2008, p. 121-122) o enunciado se caracteriza como

a modalidade de existência própria desse conjunto de signos: modalidade que lhe permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo diferente de um objeto qualquer fabricado por um ser humano; modalidade que lhe permite estar em relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre outras *performances* verbais, estar dotado, enfim, de uma materialidade repetível.

Tentaremos definir o *enunciado* a partir daquilo que Foucault na terceira parte da sua *Arqueologia do Saber*, buscou distinguir de outras formas de enunciar. No capítulo intitulado “Definir o Enunciado”, Foucault propõe distinguir o enunciado de outras três unidades: a frase, a proposição e do ato de fala (speech act). Eis as justificativas pelos quais ele se distingue. Primeiro, ao contrário da proposição, o enunciado está no plano do discurso e, por isso, não pode ser submetido às provas de “verdadeiro ou falso”. Por isso, diferentemente da proposição lógica, para os enunciados não há formulações equivalentes (por exemplo, “ninguém ouviu” é diferente de “é verdade que ninguém ouviu” quando os encontramos em um romance, Trata-se de uma mesma estrutura proposicional, mas com caracteres bastante distintos); Em segundo lugar, ao contrário da frase, o enunciado não está, necessariamente, submetido a uma estrutura linguística canônica (como, em português, sujeito-verbo-predicado), isto é, não se encontra um enunciado encontrando-se os constituintes da frase. Um quadro classificatório das espécies botânicas é constituído de enunciados que não são “frases”; uma árvore genealógica; um livro contábil; a fórmula algébrica; um gráfico; uma pirâmide... “todos tem leis de uso e regras de construção que são diferentes daquelas das frases. Por isso, não parece definir um enunciado pelos caracteres gramaticais da frase”. (Foucault, 2008, p. 93).

Por fim, o enunciado, parece, à primeira vista, mais próximo do que se acha os *speech acts* (*atos de linguagem*). No entanto, diferentemente das pesquisas pragmáticas da filosofia

analítica inglesa, não se propõe procurar o ato material (falar/ e ou escrever); ou a intenção do indivíduo que está realizando o ato (convencer/persuadir) ou o resultado obtido (se foi “feliz” ou não). O que se busca é descrever a operação que foi efetuada, em sua emergência – não o que ocorreu antes, em termo de intenção, ou o que ocorre depois, em termo de “eficácia” – mas sim o que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado – e precisamente neste enunciado (e nenhum outro) em circunstâncias bem determinadas (Foucault, 2008, p. 94).

Outra característica do enunciado em Foucault é a sua “*materialidade repetível*”. Característica que possibilita pensar a enunciação como operações que regulam a retomada e a circulação do discurso e o enunciado inserido na rede da história, que ao mesmo tempo o constitui e o determina. Sobre isso, Foucault (2007, p. 115) explicita:

Sem dúvida, não é uma materialidade sensível, qualitativa, apresentada sobre a forma de cor, de som ou de solidez e esquadrinhada pela mesma demarcação espaço-temporal que o espaço perceptivo. Consideremos um exemplo muito simples: um texto reproduzido várias vezes, as edições sucessivas de uma mesma tiragem não dão lugar a igual número de enunciados distintos: em todas as edições das *Fleurs de mal* (com exceção das edições cujo texto diverge do original e dos textos condenados) encontraremos o mesmo jogo de enunciados; entretanto, nem os caracteres, nem a tinta, nem o papel, nem, em qualquer que seja o caso, a localização do texto e a posição dos signos são os mesmos: toda a materialidade mudou.

A exemplo da materialidade de enunciados em um livro, Foucault (2008, p. 115) enfatiza que este, mesmo qualquer que seja o número de edições ou de reimpressões, “é o lugar de equivalência exata para os enunciados, uma instância de repetição sem mudança de identidade”.

Segundo Foucault (op. cit. 112), Se a memória está sempre povoada por outros elementos que a constitui, outra característica do enunciado é

que ele tem sempre margens povoadas por outros enunciados, o que lhe garante estar sempre atravessado por uma memória que trabalha estabelecendo relações possíveis entre um acontecimento do passado e lhe abre um futuro eventual, ou seja, distante de uma estabilidade e de uma homogeneidade. Dessa forma, “não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados” (op. cit, p. 113).

No caso das *sitcoms*, essa materialidade repetível é pautada nas imagens, títulos e retomada de filmes e personagens como efeito comparativo. Tudo isso é possível no humor através das técnicas de paródia e efeito de exagero. Este efeito do exagero e da comicidade de *EHC* pode ser observado a partir de duas importantes obras de Mikhail Bakhtin (1993).

Na obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de Rabelais (1993), Bakhtin investiga cinco textos de Rabelais, entre eles Gargantua e Pantagrue, buscando evidenciar a linguagem com ênfase no conceito de carnavalização, bem como nas

reflexões sobre polifonia e dialogismo. Já na obra *Problemas na Poética de Dostoiévsky*, o autor inaugura o conceito de romance polifônico e de carnavalização na literatura a partir da análise inusitada e aprofundada dos escritos de Dostoiévski. Ambas obras propõem, cada qual a sua maneira, a questão do carnaval e da carnavalização, tratando a temática da carnavalização enquanto efeito de ironia e satirização da realidade.

Além dos aspectos alegóricos da festa popular, a carnavalização, para Bakhtin, caracteriza-se como a celebração do riso, do cômico e, nesse sentido, a paródia é o elemento que mais se aproxima da carnavalização, visto que subverte a ordem pré-estabelecida, pelo deboche, pela sátira da realidade. Nesse sentido, a carnavalização está relacionada ao “aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso” (BAKHTIN, 1993, p. 73).

Percebemos assim, que a paródia compreende justamente esse universo de inversão, de deslocamento, de contradição, de dessacralização, próprio da literatura carnalizada. Estes elementos paródicos não são novos na interpretação da obra de Bakhtin. No processo de carnavalização, tal qual analisa Bakhtin, é possível identificar elementos dos ritos carnavalescos que vem da Idade Média e do Renascimento, em que o povo saía às ruas, em procissões, comemorando a liberdade de expressão. Nessas festividades, além do riso, predominava a alegria, a felicidade, expressamente proibidos pela Igreja, porque representavam os sentimentos torpes, pecaminosos, dignos de punição. Outro aspecto constante dos ritos carnavalescos são as situações de desnudamento e de mascaramento, já que o ato de pôr a máscara significa assumir outra personalidade ou esconder-se, assim como o de tirar a máscara significa mostrar-se, exhibir-se.

Bakhtin analisa, segundo os textos de Rabelais, a simbologia do conceito de *Carnaval* para evidenciar a carnavalização e as especificidades da literatura carnalizada. Segundo ele, o carnaval

é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido. (BAKHTIN, 1993, 122-3).

Este mundo invertido cria a atmosfera de que a carnavalização representa o cômico, o riso e, conseqüentemente, a propriedade de criação da paródia. A paródia torna-se elemento chave na subversão de valores estabelecidos socialmente. Através do deboche aos valores

mundano, a carnavalização promove a sátira da realidade do povo. A prática da carnavalização remete ao “aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso” (BAKHTIN, 1993, p. 73). Neste sentido, a paródia representa esse universo de contradição, inversão de valores, de deslocamento, de dessacralização, próprio da literatura carnavalizada.

A caracterização alegórica não se apresenta apenas na caracterização de uma personagem, mas em todos os espaços que envolvem uma condição adversa. Como por exemplo, na sitcom “*Everybody Hates Chris*”, a desorganização do bairro, relegado a uma terra sem leis, entre a violência e as drogas, representa o estado periférico daquele que está à margem dos direitos e do reconhecimento social.



Figura 15 - moradia de Chris.



Figura 16 – Bed-Stuy (distrito onde Chris mora)



Figura 17 - Long Island (distrito onde Raymond mora)



Figura 18 - moradia de Raymond.

Entre as imagens 15, 16, 17 e 18, há uma distância temporal que revela onde e como vivem negros e brancos nas *sitcoms*. A família negra em EHC habita *Bed-Stuy* – distrito “pobre” do *Brooklyn* – caracterizado pela aglomeração de apartamentos e muros tomados pelos grafites²⁴. Em contraponto a família negra, a família de Raymond reside numa casa com extenso jardim em Long Island, distrito “rico” do *Brooklyn*.

²⁴ Sobre a simbologia do grafite, veremos no 3º capítulo.

Se a imagem “representa a realidade”, segundo Achard (1999, p. 27), ela opera também como lugares de memória²⁵, pois ao expressar as duas moradias e seus respectivos distritos, esta discursiviza o lugar social e econômico entre negros e brancos.

Percebemos que nesta discursivação há uma caricaturização do lugar onde mora com a família. Tudo se passa em Bed-Stuy, no Brooklin, bairro predominantemente de famílias negras, onde é concebido pelo personagem-narrador como uma terra sem leis. Neste lugar, as escolas locais são fábricas de marginais, os filhos não tem ou não conhecem os pais, o comércio de objetos roubados do próprio bairro é vendido a no meio da rua, a polícia só faz boletim de ocorrência para as famílias brancas. O autor parodia para denunciar a situação na qual as pessoas negras vivem não só em Bed-Stuy, mas no Brooklyn e em outras partes dos Estados Unidos. Um exemplo é a polícia. Nos episódios, há negligência policial quanto às diligências solicitadas pelos negros. Vejamos a seguinte sequência discursiva²⁶ em que Rochelle liga para a polícia para informar o desaparecimento de seus filhos Chris e Drew:

SD₁: Rochelle: Alô, eu quero informar sobre o desaparecimento de dois meninos.

SD₂: Policial: Eles são Brancos?

SD₃: Rochelle: Não, são negros!

SD₄: Policia: Desculpe, foi engano! (desligando o telefone)

No mesmo momento, outra cena é apresentada mostrando como seria o atendimento se os meninos desaparecidos fossem brancos. Vejamos a sequência discursiva:

SD₅: Rochelle: Alô! Eu quero informar sobre o desaparecimento de dois meninos.

SD₆: Policial: Eles são Brancos?

SD₇: Rochelle: Sim!

SD₈: Rochelle: Já! (Rochelle se surpreende com a rapidez da polícia ao se deslocar e bater a porta)

Há nos dois casos um exagero proposital para enfatizar a denúncia contra a negligência.

A sequência discursiva apresentada acima, aponta uma denúncia do episódio “Todo Mundo Odeia Gretzky” para a relação como a polícia age de diferentes formas de acordo com diferentes etnias. Outros exemplos aparecem quando a casa de Chris é roubada, quando o

²⁵ Termo usado por Pierre Nora (1993) para expressar que a memória está estratificada no lugar, ou seja, as memórias são importantes registros vividos que partem das lembranças e eternizam lugares como referências e cenários para uma constante visita ao passado, trazendo em si, os mais diversos sentimentos documentados e aflorados em narrativas, sonhos e percepções.

²⁶ O termo SD (sequência discursiva) é usado por Freda Indursky para designar uma sequência de diálogos em variados gêneros (notícia, crônica, cartas, memorandos etc.), perpassando e organizando o discurso.

carro tem os pneus roubados ou quando ele é surrado na escola. Em todos estes casos os policiais negligenciam ou pouco dão importância para os fatos relatados.

Esta retratação do Brooklin como marca discursiva de um lugar social onde identifica o protagonista será mostrado através da análise das capas dos DVD da série. Um episódio que representa de forma carnavalizada a relação do protagonista com o lugar onde vive, foi encenado quando ele convidou uma colega da escola para ir ao baile de boas vindas. Para ser “autorizado” levar a garota ao baile, Chris precisou ir a casa dos *Huxtables*, uma casal de negros bem sucedidos. O episódio intitulado “Todo Mundo odeia Baile de Boas Vindas” veremos através de situação na casa dos *Huxtables*²⁷ – inspirada em *The Cosby Show* – a evidência de depreciação do Brooklin como sendo um lugar social marginalizado, além de “vontades de verdades” pensadas a partir da formação profissional. O episódio onde o casal *Huxtables* aparece evidencia um lugar para a memória da sitcom *Cosby Show*, uma vez que serão abordados temas de cunho social.



Figura 19 - Os Huxtables – inspiração em The Cosby Show

A inspeção permitirá a família de Denise, os Huxtables, determinarem se o candidato estará à altura da filha. Para isso, veremos através da seleção de algumas sequências discursivas como este lugar social é depreciado, bem como das pessoas que vivem nele:

SD₉: Senhora Blair: Então, Chris! De onde você é?

SD₁₀: Chris:

Bed-Stuy

SD₁₁: Senhora Blair

Ah, eu já ouvi falar **desse lugar!** Mandeí um jovem de lá para a **cadeia**. Ela tava vendendo **drogas**. **Todos os jovens de lá usam isso.**

SD₁₂: Senhor Clint:

Você é um jovem que usa drogas?

²⁷ Imagem disponível em http://www.tvrage.com/Everybody_Hates_Chris/episodes/693691

SD₁₃: Chris: Não Senhor!
 SD₁₄: Senhora Blair: Me diz uma coisa, Chris! **Você tem uma família?**
 SD₁₅: Chris: Tenho! Uma mãe, um pai, uma irmã, um irmão...
 SD₁₆: Senhor Clint: E este povo todo aí é drogado?
 SD₁₇: Chris: Não Senhor!
 SD₁₈: Senhora Blair: **Em que área do Direito sua mãe atua?**
 SD₁₉: Chris: Ela trabalha num salão de beleza.
 SD₂₀: Senhor Clint: Tá... **E o que é que o seu pai faz?**
 SD₂₁: Chris: Ele tem dois empregos.
 SD₂₂: Senhora Blair: Ah, então ele é **médico e advogado?**
 SD₂₃: Chris: Não... ele dirige um caminhão e trabalha como segurança meio período.
 SD₂₄: Senhor Clint: Ah... sei! (mostrando-se estarecido com a profissão)

Há uma série de marcas discursivas na identidade de Chris que serão avaliados como satisfatórias para a concessão de poder ir para o Baile com Denise. Estes parâmetros de comportamento estão incutidos na sociedade que determina através de valores como certos ou errados, próprios ou impróprios. As antigas famílias não permitiam que suas filhas ou filhos saíssem com qualquer pessoa sem que este não fosse apresentado à família, sem que antes passasse por uma inspeção. O que os *Huxtables* fizeram, ao inspecionar Chris faz parte de uma memória discursiva. Uma memória do cuidado de si. Foucault, a respeito do cuidado de si, diz

[...] é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu assim uma prática social, dando lugar a relações interindividuais [...] (FOUCAULT, 1985, p. 50).

Neste sentido, compreendemos que “o cuidado de si – ou os cuidados que se tem com o cuidado que os outros devem ter consigo mesmos – aparece então como uma intensificação das relações sociais”. Assim, percebemos que os cuidados que o casal *Huxtables* tem com a filha estão diretamente associados ao fato de ter que sair com um estranho. A mãe faz as primeiras evidências que o pretendente pode ser perigoso por duas razões. A primeira diz de respeito ao Brooklyn, que corrobora com a segunda, pois a advogada enviou uma pessoa de lá para cadeia. A presença de Chris na casa do *Huxtables* veio provar que não se deve colocar todas as pessoas no mesmo problema social.

Chris Rock ao colocar em pauta as profissões, satiriza com a sociedade que estabeleceram as profissões citadas como mais valorizadas do que outras. Há então, uma memória discursiva que circula na sociedade que as profissões de médico ou advogado são as

mais valorizadas, tendo em vista que uma é responsável pela cura e tratamentos de enfermos, enquanto a outra no uso das leis. Há uma crítica principalmente à profissão da mãe de Denise. A sociedade está atravessada por “verdades” que coloca a área das ciências jurídicas em evidência sobre as demais pois, numa sociedade onde todos os cidadãos são providos de direitos e deveres, e que as leis são de domínio e conhecimento dos magistrados. São eles, os profissionais “autorizados” porem em prática na sociedade, as leis que são criadas, recriadas ou mudadas pelo legislativo.

As temáticas das drogas, abuso, órfão, cadeia, Bed-Stuy estão no mesmo campo enunciativo. A carga semântica remete à mesma posição de marginalidade ao indivíduo que habita o *Brooklyn*. Ao trazer o episódio dos Huxtables (parodiando *The Cosby Show*), os idealizadores estão reatualizando e resignificando o discurso pró-negritude quando a NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) – entidade de defesa dos direitos dos negros nos Estados Unidos, instituiu parâmetros para combater a desvalorização dos personagens negros em séries.

Quando a advogada Blair Huxtable afirma *que é competente*, ela não só identifica sua posição quanto uma mulher de status, mas contradiz o que diziam sobre os advogados negros segundo o relatório da NAACP. Aqui, ela reafirma não só a identidade de mulher, de mãe ou de advogada, mas reafirma sua negritude realçando uma crítica à posição da mulher nas séries ao longo da primeira metade do século XX. Naquela época, os papéis direcionados aos atores negros eram de submissão.

Ao questionar em qual área do Direito a mãe de Chris atua, Blair, mãe de Denise, institucionaliza não só a formação superior, mas que esta formação superior esteja calcada na formação jurídica. Ela traz consigo ditos sobre as verdades sobre as pessoas da área jurídica.

No terceiro capítulo, veremos como a partir de “A História do Rosto”, de Courtine, a AD, através da memória, apresenta recursos para interpretar as capas das duas *sitcoms*.

THE FINAL SEASON

everybody hates chris



CAPÍTULO III – NOS BASTIDORES DA SITCOM

3. DA IMAGEM DO ROSTO AO ROSTO NA IMAGEM

*Ninguém pode ser escravo de sua identidade:
quando surge uma possibilidade de mudança é
preciso mudar.*

Elliot Gould

Iniciaremos nossas primeiras palavras no terceiro capítulo deste trabalho abrindo espaço para a construção de uma ciência advinda da Idade Média. A ciência da *fisiognomonía* que começara como técnicas de interpretação das expressões faciais, baseadas em manuais de boas posturas e retórica, se transformou ao longo da sociedade num importante instrumento para a compreensão dos indivíduos, uma vez que a personalidade era traduzida pelas expressões do rosto. Se na Idade Média se podia ter essa compreensão da personalidade através da observação e interpretação dos sinais no rosto, na modernidade outras práticas de leitura nos permitem trazer sentidos as mais diferentes formas de materialidade textual ou imagética. Mas como trazer gestos de sentido e estas materialidades?

Para Gregolin (2001, p. 9) o fazer sentido é estabelecido através da “relação de identificação do sujeito com o texto, relação entre sujeitos”. A autora reforça o pensamento enfatizando que o fazer sentido é efeito dos processos discursivos que envolvem os sujeitos com os textos e, ambos, com a História.

Neste sentido, procuramos através da obra *A História do Rosto*, de Courtine, como estes gestos de interpretação aconteciam na Idade Média. Buscando estabelecer uma ponte com Courtine, veremos como a Análise do Discurso busca, pautada na história e na memória, práticas de leitura na identificação de efeitos de paródia e paráfrase nos boxes da *sitcom* *Everybody Hates Chris*, bem como da *sitcom* parodiada *Everybody Loves Raymond*.

Posteriormente às interpretações dos boxes, veremos através do percurso pelo ambiente escolar, já que parte da narrativa acontece dentro da escola, como as relações de poder são instituídas, bem como à crítica ao modelo educacional que se mantém obsoleto em relação a políticas voltadas para o ensino-aprendizagem. Por estarmos tratando de um gênero de comédia, vemos como as séries tem abordado o personagem negro em suas narrativas, uma vez que procuramos através da aplicação de um questionário perceber como esta *sitcom* é lida pelo público na Paraíba. Enfatizamos que fizemos uma pequena amostra a fim de compreendermos como a *sitcom* é identificada. Ressaltamos que estes questionários não constituíam o eixo central da pesquisa.

3.1. A História do Rosto: as expressões do corpo

No terceiro capítulo destacamos através das análises das capas das *sitcoms* *Everybody Loves Raymond* e *Everybody Hates Chris* a demarcação de lugares sociais e da identidade dos personagens. O recurso usado para percebermos tais distinções e diferenças é visto através das considerações de Foucault sobre a materialidade repetível. Compreende-se que esta materialidade que se dá por meio das capas dos boxes das duas *sitcoms*, também se caracteriza como um lugar de memória.

Em sua obra *Papel da Memória*, Pierre Achard afirma

que a imagem quanto operador de uma memória social oferece – ao menos em um campo histórico que vai do século XVII até os nossos dias atuais – uma possibilidade considerável de reservar a força: a imagem representa a realidade, certamente; mas ela pode também conservar a força das relações sociais – e fará então impressão sobre o espectador (1999, p. 27).

A fim de contribuir com as análises do texto imagético apresentado nas capas da série em estudo, buscamos, através das reflexões de Courtine & Haroche (1995) na *Histoire du Visage*, elementos que vislumbrem e complementem na construção da identidade do sujeito da série.

Em *A História do Rosto* (versão traduzida para Portugal), Courtine & Haroche (Op. cit) demonstram através de um percurso histórico que vai da Renascença ao início do século XIX, os modos como o corpo se significa, especialmente, a partir de observações das expressões do rosto.

Durante o período da Idade Média, a expressão do rosto recaía sobre os traços estáticos, apresentando marcas do nascimento. Os autores retratam que esta técnica de se buscar significações através do rosto era possível através dos tratados de fisiognomonia - consistia em técnica de observação dos corpos. Um destes autores foi Marin Cureau de la Chambre que, por volta de 1660, através de sua obra “*L’ Art de connaître les hommes*”, descrevia a fisiognomonia como uma arte na interpretação dos sinais e das linguagens expressadas pelo corpo. Segundo Courtine (2008, p.401), este homem da corte e médico do rei, justifica que

a natureza não deu somente ao ser humano a voz e a língua para serem os intérpretes de seus pensamentos, mas desconfiando de que ele pudesse abusar delas, ainda fez falar sua fisionomia e seus olhos para desmenti-las, quando não fossem fiéis. Numa palavra, a natureza estampou toda a alma do ser humano no exterior e não há nenhuma necessidade de janela para ver os seus movimentos, suas inclinações e seus

hábitos, porque tudo isso *aparece no rosto e nele está escrito em caracteres bem visíveis e bem manifesto*²⁸. (grifos nossos)

Courtine (2008, p. 403) estima que essas artes e essas ciências se baseavam num fundamento antropológico muito antigo. Tais fundamentos que viriam desde os primeiros tratados de divinação mesopotâmica à Idade Média, pouco a pouco representariam a ligação entre o interior e o exterior do ser humano, entre o que percebido no sujeito como superficial e profundo, mostrado e ocultado, visível e invisível, manifesto e latente.

Ressaltemos que, de acordo com Courtine, a arte da fisiognomonia descrita por Cureau ensina que é

possível descobrir os desígnios ocultos, as ações secretas e os autores desconhecidos das ações conhecidas, não havendo assim, dissimulação tão profunda que ela não possa penetrar e da qual não se possa tirar a maior parte dos véus com os quais está coberta (2008, p. 405).

Além desses tratados, outros suportes foram utilizados para manutenção desta ciência, tais como os manuais de retórica e obras sobre a arte da conservação e de cortesia. Através destes “*manuais*” era possível perceber através das expressões dos corpos, que o sujeito “se mostra” ou mesmo “se exprime pelo rosto”. Nesse contexto, a fisionomia do rosto revelava a personalidade do sujeito, significava pela relação entre sujeito, linguagem e rosto. Dentro desta perspectiva, entre os séculos XVI e XVIII, a fisiognomonia buscava compreender a linguagem dos rostos dos homens, a figura que se materializava na expressão do rosto, dentro de uma relação do interior com o exterior do indivíduo. Até então, a perspectiva de observação do rosto se concentrava somente no perfil estático do indivíduo.

A partir do final do século XVIII, a análise proposta pela fisiognomonia passou a não mais se valer da observação quanto aspecto estático do rosto, pois o crescimento das cidades e a explosão demográfica não permitiam realizar a mesma abordagem. A nova perspectiva permitia observar o indivíduo por meio de signos.

Segundo Courtine & Haroche (1988, p.08) esses signos traduziriam as expressões faciais numa denúncia da própria identidade, o que de fato o *indivíduo é, desde então, indissociável da expressão singular de seu rosto, tradução corporal do seu “eu”, a fim de contribuir para o julgamento de um sujeito social.*

Neste sentido, a ciência da fisiognomonia passou a compreender o indivíduo de forma mais seletiva. A nova metodologia consistia em identificar o indivíduo em meio à multidão, através de traços que denunciassem e, possivelmente, determinassem sua classe social. Estes

²⁸ CUREAU DE LA CHAMBRE, M. L’ Art de connaître les hommes. Paris, 1959, p.1

traços físicos individuais eram predeterminados pelas condições sociais e culturais as quais seus corpos se apresentavam. Para Courtine & Haroche (Ibidem, p. 08), o ato de “*expressar-se, calar-se, descobrir-se, mascarar-se*”, revela o quão as expressões do rosto materializam o indivíduo. Há que destacarmos e ressaltarmos dois pontos essencialmente importantes diante desse percurso a partir da “A História do Rosto” para entendermos a imagem do rosto como elemento da construção de identidades.

O primeiro ponto, de acordo com Courtine, é que a arte da fisiognomonia “participa ainda na construção de discriminação e das diferenciações sexuais no campo do olhar”(2008, p. 405). A segunda consideração diz respeito à própria essência do trabalho de Courtine em “A História do Rosto”. Segundo ele, “os olhares que a fisiognomonia lança sobre o corpo constroem, portanto, uma imagem, uma memória, usos do corpo”

Depois da publicação de “A História do Rosto” ao lado de Claudine Haroche, Courtine focalizou seus estudos para as relações entre corpo, discurso, imagem e memória, momento em que sua produção volta-se para a análise dos corpos monstruosos dentro da perspectiva da história do corpo. Segundo ele, o corpo é uma maquinaria que pode ser compreendido através de uma construção histórico-social não só no aspecto da beleza, mas pode ser tomando como doentio, diabólico ou monstruoso.

Nesta perspectiva, buscamos através das capas das séries, não identificar elementos fisionômicos do diabólico ou monstruoso, mas identificar quais elementos da linguagem sincrética explicita fatores sociais. Para isso, focalizamos o rosto do protagonista buscando as marcas que determinam as posições sociais.

A forma de reatualização do enunciado de *Everybody Hates Chris* é feito por meio da paródia em relação ao enunciado de *Everybody Loves Raymond*. Percebemos a presença das famílias como elemento repetível. As faces e os ambientes apresentados nas capas sitcom produzem um efeito de memória associada a status social. O rosto em culminância com o espaço físico denuncia relações sociais.

A prática discursiva midiática já se legitimou na sociedade e, assim, está autorizada a produzir e a difundir culturas, enunciados postos como verdades, autoconstruiu uma imagem confiável e exerce, através de seu discurso, um poder que produz determinados saberes, “efeitos de poder”, o poder “não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (Foucault, 2007, p. 8). Portanto, faz circular discursos que são autorizados devido aos mecanismos de saber e poder, já que as relações de poder se fazem presentes em todos os lugares e momentos da sociedade,

sendo o poder, então, exercido. No discurso midiático também há uma “ordem do discurso”, que determina quem e como se pode falar, sobre qual assunto, em que momento histórico-social. No nosso corpus, essa ordem exerce o poder de produzir saberes e efeitos de sentido que vão construindo a identidade do personagem negro.

As imagens como enunciados e práticas sócio-discursivas, produzem esses efeitos e, então, constituem identidades para o sujeito negro. Vejamos as capas das duas sitcoms:



Figura 20 - capas que revelam as posições antagônicas

Na relação entre as duas capas há um espaço para uma memória discursiva, pois os enunciados se repetem dando espaço para a ironia. A capa de *Everybody Hates Chris* quebra com uma sequência de outras capas que apresentavam as famílias negras sorrindo ao longo das produções de *sitcoms*.

Com base na estrutura das duas sitcoms, faremos algumas considerações de análise. No layout da capa de *Everybody Loves Raymond* o protagonista Raymond aparece seis vezes na capa do box.



Figura 21 – O protagonista Ray Romano aparece seis vezes no Box da sitcom

Há uma distribuição repetível da família na parte superior do box. Esta imagem em segundo plano mostra Raymond e Debra, a esposa; e o irmão Robert; entre os seus pais, Marie e Frank. A família encontra-se evidenciada no plano mais alto do box revelando a característica de uma família feliz. O enunciado *Loves* corrobora com o semblante facial dos personagens. Compreendemos que o discurso econômico se mostra no layout do Box da série através da presença do taco de golfe. As vontades de verdade do discurso econômico atestam que o golfe é caracterizado no mundo esportivo como um esporte elitizado e praticado por aqueles que gozam de infra estrutura para praticá-lo. O taco de golfe de posse de Raymond o identifica e o coloca dentro de um campo discursivo do poder, do ter condições financeiras para praticar tal esporte. Os títulos dos episódios nos boxes estão atravessados por outros enunciados que ratificam o discurso econômico. Dentre eles aparecem: jóias, presente de casamento, viagem de férias, festa das crianças, cheque, bodas de prata, ópera, concerto, entre outros. O Box de *ELR* apresenta a identidade e o lugar do sujeito branco como aquele não só provido de luxo, sofisticação e dinheiro, mas também o lugar do poder econômico, do bem estar e plenitude. Por outro lado, as materialidades discursivas que atravessam o Box de *Everybody Hates Chris* o identifica e o coloca em um lugar social desassistido pelo poder público. Em *Everybody Hates Chris*, a materialidade repetível nos enunciados de todos os episódios remete ao conceito de paráfrase.

Maingueneau define paráfrase como “uma relação de equivalência entre dois enunciados, um deles podendo ser ou não a reformulação do outro” (2008, p. 366). A paráfrase aparecerá de duas formas. O primeiro remete aos títulos dos episódios em EHC que sempre se equivalem um ao outro, mudando apenas aquilo que vai ser odiado. A segunda aparece no título da versão ELR que foi reformulado e parodiado para dar lugar a EHC.

Compreendemos que esse tipo de técnica permite ao telespectador lembrar repetidamente que o episódio sempre vai apresentar “não como”, mas “porque” o protagonista ou “todo mundo” odeia algo, alguém ou alguma coisa.

O Box destacado na figura 20 (direita) apresenta a terceira temporada, onde Chris e sua família se destacam num plano imagético multicolorido. A imagem cabisbaixa do protagonista dialoga com o título da sitcom. Chris aparece em primeiro plano e os pais e irmão em segundo. Vemos que os pais, Julius e Rochelle, estão visivelmente alterados, apresentando a raiva em seus olhares. O semblante de ódio Rochelle é mais intenso, tendo em vista suas mãos na cintura, os olhos entreabertos e a sobrancelhas empinadas. O pano de fundo caracterizado pelo grafite. Os grafites representam uma forma de linguagem que podem

identificar o lugar social dos personagens da sitcom. Nascido dos movimentos da contracultura das décadas de 1960 e 1970, o grafite carrega, em seu mito de origem, as marcas da rebeldia, da contestação e da transgressão. Estes movimentos objetivavam cobrar direitos humanos para a população negra, até então marginalizada de assistência social nos Estados Unidos. Os marginalizados das grandes metrópoles como Nova Iorque se articulavam para fazer valer suas reivindicações. A partir destes movimentos pró-liberdade e oportunidades, surgiram nomes como *Martin Luther King* e *Malcon X*, além de outros grupos como os Panteras Negras²⁹, que buscavam impor suas propostas de liberdade ao povo negro.

Não só a população negra estava descabida de direitos. Junto a eles, jovens latinos das periferias das grandes metrópoles, como Nova York, encontram no grafite uma forma de expressão e de visibilidade em meio à barbárie urbana das periferias, refletida na falta de emprego e na sedução da criminalidade. Como manifestação artística, o grafite é expressão de uma vida marginal que reivindica um lugar de espaço de denúncia e indignação ao sistema de exclusão.

Ainda como uma das formas de inscrição urbana, o grafite está ligado à contestação política e ideológica e a movimentos de afirmação identitária. Os grafites aparecem nas capas como forma de marcar um lugar de denúncia social, daqueles que buscam através dela, expressar sua indignação com o sistema político e social.

Os estereótipos criados a partir dos grafites revelam que os lugares periféricos das grandes cidades são dotados de agressividade e violência. Nos Estados Unidos, o grafite é usado como uma forma de afirmação das comunidades negra e latina, confinadas em seus respectivos guetos em Nova York, nos bairros do Bronx e do Brooklin, onde o sitcom se passa.

O humor encenado na sitcom marca o lugar de denúncia da marginalização aos cidadãos negros nas épocas de 1960 a 1970, bem como busca identificar, através dos movimentos dos direitos civis, sinais de resistência.

Vejamos outras capas a serem analisadas no *corpus*, assumidas como enunciados e práticas sócio-discursivas produzem seus efeitos de sentido e, então, constituem-se em identidades para o sujeito da série. Na nossa vitrine analítica – suporte capa dos boxes – identificamos elementos linguísticos de um texto sincrético, ora verbal ora não-verbal, que ajudarão na construção dos sentidos dos textos.

²⁹ Black Panthers, movimento antissegregacionista que usava estratégia e violência para reivindicar o lugar do negro na mesma sociedade.

Vejamos o texto sincrético:



Figura 22 - Capas das outras três temporadas da sitcom Everybody Hates Chris

A partir das imagens apresentadas acima, que o protagonista ocupa o lugar central e de destaque na parte frontal do Box, enquanto que sua família aparece sempre em segundo plano. O lugar frontal marca a ordem do repetível e corrobora com o título da sitcom.

O nome da série bem como o ambiente no pano de fundo representam ora o lugar onde mora, ora representa pinturas de cores ascendentes e fortes. Nas capas das quatro temporadas, o protagonista apresenta-se de postura cabisbaixa, olhar temeroso e ombros encolhidos. Se o rosto da idade média, de acordo com “A História do Rosto”, evidenciava traços da vida social das pessoas, aqui ela materializa um discurso do sujeito culpada, reforçando a epopeia dos negros nos Estados Unidos.

Este sujeito do Brooklin marca a identidade dos negros americanos que estão às margens da assistência e desvalidos dos mesmos direitos. Os episódios da sitcom denunciam de forma irônica por meio do narrador-personagem, vontades de verdade sobre os problemas sociais e raciais vivenciados pelos negros. Chris caracteriza-se como o porta-voz dos problemas enfrentados pelos negros.

O título da *sitcom* evoca uma gama de questionamentos que mais se assemelha a uma epopeia. Em “Os Lusíadas” - uma das maiores obras da literatura portuguesa – Camões narra a saga dos navegantes portugueses na busca de novas terras. Na mítica epopeia camoniana o herói não estava representado na pessoa de Vasco da Gama que orientava e conduzia a nau mar à dentro, mas era através dele toda a representação do povo português. Ao contrário da epopeia camoniana, Chris se constitui não como o herói, mas como constituição do negro na sociedade americana. O enunciado “*Todos odeiam o Chris*” vêm atravessado de enunciados,

uma vez que os títulos de todos os episódios fazem o espectador deduzir “o que” ou “quem” vai ser objeto de ódio na narrativa. Toda a narrativa passa em volta do personagem negro, sendo assim, ele representa o modo de vida como as pessoas vivem no Brooklyn, a denúncia das dificuldades que os negros encontram no acesso ao sistema de ensino.

Na epopeia norte-americana, Chris é aquele que representa as pessoas negras que passam dificuldades nos Estados Unidos. Entretanto, a história de Chris que é narrada por um narrador-personagem, aponta por meio da alegoria e paródia, situações que recriam a carnavalização do texto humorístico. Vejamos através da capa a seguir que Chris denuncia o lugar do negro numa escola só de brancos na sociedade americana.

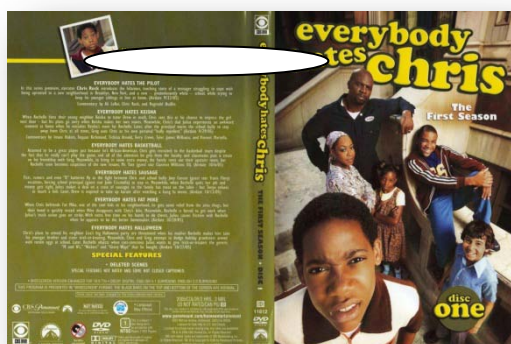


Figura 23 – Capa de estreia da sitcom EHC

O primeiro episódio da 1ª temporada, intitulado “Todo mundo odeia o piloto”, Chris Rock, as informações sobre os episódios no Box descreve como vão ser exibidos seus primeiros momentos no novo bairro, na nova escola e os desafios que terá que enfrentar.

In this series premiere, narrator Chris Rock introduces the hilarious, touching story of a teenager struggling to cope with being uprooted to a new neighborhood in Brooklyn, New York, and a new – predominantly white – school, while trying to keep his younger siblings in line at home³⁰.

Identificamos na capa da primeira temporada (figura 23) a materialidade repetível das outras capas dos sitcoms ao longo da evolução. As famílias aparecem sempre no plano central da foto. O patriarca está sempre sentado e os filhos em volta. O que não acontece em *Everybody Hates Chris* é esta organização. O processo de carnavalização começa desde o desordenamento das letras-título da sitcom as personagens postas de forma separada, como se todos estivessem imaginando o que Chris havia feito de errado. No fundo aparecem os familiares nas calçadas do prédio onde vivem. Diferentemente da fisionomia feliz dos personagens nas capas de outros sitcoms, aqui eles aparecem ironizando o protagonista. O pai está sempre com a mesma roupa, denotando que é uma pessoa que vive para o trabalho, enquanto os demais aparentam estar em situação de conforto. Um personagem que aparece neste primeiro Box é Greg.

³⁰ Tradução nossa: Nesta estreia série, o narrador Chris Rock introduz a história hilária e tocante de uma adolescente lutando para lidar com o desenraizamento de um novo bairro no Brooklyn, Nova York, e uma nova escola e predominantemente de brancos, enquanto tenta manter seus irmãos mais novos na linha em casa.

Greg é um amigo de Chris da *Escola Corleone* e personagem idealizado como *Nerd*. Greg é o personagem branco associado à inteligência, ao sucesso, ao compromisso com o estudo. Sua figura está perpassada pela memória dos grandes cientistas, como Newton. Na abertura da sitcom, ora ele aparece lançando um foguete ora lendo embaixo de uma árvore.



Figura 24 - Greg: o ideal americano

A imagem ao lado do foguete não só denuncia a ausência de astronautas negros no programa espacial americano, mas evidencia a inteligência associado aos meninos brancos. A segunda imagem remete a memória discursiva do cientista Isaac Newton que estudava embaixo de uma árvore quando uma maçã caiu em sua cabeça. Foi através deste feito da que Newton escreveu as leis da gravitação dos corpos no espaço. Greg é uma modelo do ideal americano, ocupando um lugar social e intelectual privilegiado.

A capa do Box da segunda temporada de EHC, o protagonista encontra-se em primeiro plano e a família no segundo perfil. O azul do casaco de Chris se complementa com o azul do *layout* do Box. A posição da família frente à fachada dos apartamentos do Brooklin evidencia o lugar onde vivem. A segunda temporada entre os anos de 1984 e 1985. Durante os primeiros anos da década de 80 emergiram movimentos pro-negritude nos Estados Unidos.

Essa emergência de discursos em prol da negritude emerge das produções não só do cinema quanto das séries televisivas que colocaram o negro em evidência. Os negros começaram a se equiparar às demais etnias em relação dos bens de consumo. Embora a emergência dos discursos dos negros representassem uma nova postura frente às produções da TV, os programas ainda reproduziam e determinavam o lugar social do negro.

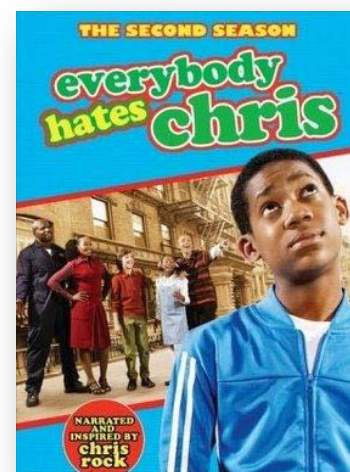


Figura 25 - Figura. Box da segunda temporada

3.2 Chris e relação família e escola

Foucault, ao pensar o sujeito, se dedicou também a perceber que, atrelado à relação deste com a sociedade, vem o poder. Este é um princípio importante para se compreender a governamentalidade.

A governamentalidade não se limita ao Estado, à Igreja, se limita também às grandes instituições como: a família governa, o pedagogo, o coordenador e o professor governam. Governar é, pois, um exercício permanente que pretende entrecruzar de forma homóloga os comportamentos e atitudes de todos. Os mecanismos da governamentalidade não se apoiam mais na lógica da dominação ou escravização do ser, onde o poder era soberano, mas se traduzem em relação de poder em que o ato de governar pressupõe a legitimação do outro, caracterizado pela aceitação do governado e da possibilidade de resistência (Foucault, 1980). Nas palavras de Foucault, mesmo quando

a relação de poder é completamente desequilibrada, quando verdadeiramente se pode dizer que um tem poder sobre outro, um poder só pode se exercer sobre o outro à medida que ainda reste a esse último a possibilidade de se matar, de pular pela janela ou de matar o outro. Isso significa que, nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertem a situação - não haveria de forma alguma relações de poder. (FOUCAULT, 2004, p. 277).

De forma que o *poder* é entendido como uma ação sobre ações possíveis – uma ação sempre escorada em saberes –, a governamentalidade manifesta-se quase como um resultado dessa ação; na medida em que alguém coloca em funcionamento o poder sobre outrem, esse alguém pode governar esse outrem. Pode-se dizer então que, de certa maneira, a governamentalidade é a manifestação “visível”, “material”, do poder.

A concepção de poder na pós-modernidade é tratada de forma menos impactante, traduzindo-se em mecanismos de gerenciamento. Essas técnicas de gerenciamento também nomeadas por Foucault como “tecnologias do eu”³¹ tem o objetivo de ‘gerenciar’ a conduta do sujeito. As tecnologias do eu são definidas por Foucault como aquelas nas quais um indivíduo estabelece uma relação consigo mesmo. “*O sujeito, sua história e sua constituição como objeto para si mesmo, seriam, então, inseparáveis das tecnologias do eu*” (LARROSA, 2000, p.56).

³¹ Sobre tecnologia do eu, ver: Préface à l’Histoire de la Sexualité. In: Dits et écrits (1980-1988) (pp. 578-584) Vol. IV. Paris: Gallimard, 1984.

A base dos mecanismos de tecnologias do ser está pautada na relação poder/saber defendidas por Foucault como:

O poder é essencialmente relação, isto é, o que faz com que o indivíduo, os seres humanos estejam em relação uns com os outros, não simplesmente sobre a forma da comunicação de sentido, não simplesmente pela forma do desejo, mas igualmente sob uma certa forma que lhes permite agir uns sobre os outros, e se preferirem, dando um sentido mais amplo a esta palavra, <governarem-se> uns aos outros. Os pais governam as crianças, a amante governa seu amante, o professor governa, etc. Governamo-nos uns aos outros numa conversa, através de uma série de táticas. (FOUCAULT apud CORACINI, 2008, p. 60).

Rochele, mãe do protagonista, é este governo do lar que usa mecanismos que vão desde o controle disciplinar até os cuidados de si. Vejamos a sequência discursiva onde aparece a determinação da mãe como o governo do lar:

SD₂₅: Rochele: Eu administro essa casa como o governo administra o país: em *déficit*!

Para a mãe de Chris, ter o controle da casa e dos gastos é também cuidar de si e cuidar dos outros. Para os gregos, não é por ter cuidado dos outros que ele é ético. O cuidado de si é ético em si mesmo: porém implica relações complexas com os outros, uma vez que este *ethos* de liberdade é também uma maneira de cuidar dos outros; por isso é importante, para um homem livre que se conduz adequadamente, saber governar sua mulher, seus filhos, sua casa. Nisso também reside a arte de governar.

Como visto no primeiro capítulo sobre a carnavalização dos personagens, há também a personificação carnalizada dos membros da família de Chris. O pai trabalha e coloca o dinheiro em casa, mas é a mãe que administra; o filho mais novo conquista as mulheres mais velhas; a única filha é chantagista para conseguir o que deseja; o protagonista é caracterizado como o pai dos irmãos quando os pais biológicos saem para trabalhar.

Os personagens do bairro e da escola também são personificados: o diretor é um samurai, o mendigo sabe truques e artes marciais, a professora só enxerga estereótipos negativos no protagonista; o garoto Caruso instaura o medo na escola e bate nos outros alunos como o *padrinho* da máfia.

Em relação ao fator educacional, Chris Rock transforma a narrativa da comédia ainda mais carnalizada. O primeiro aspecto fora da ordem é colocar como o único aluno negro neste estabelecimento; segundo, as instituições escolares receberem os nomes de duas máfias italianas para mostrar o controle e o poder disciplinar.

Num processo dialógico, pressupõe-se que os sujeitos busquem construir a imagem através do discurso. Para Amossy

para construir sua imagem, não é necessário que se fale sobre si ou apresente para o outro suas características, suas qualidades ou defeitos, mas lançar pistas acerca desta imagem, mostrando seu estilo, sua visão de mundo, a fim de que o outro construa a imagem daquele que lhe anuncia (2005, p.9).

Através destas pistas, caracterizam serem aquelas que melhor representam sua imagem. Essa estratégia de apresentar uma imagem positiva para o outro é denominada *ethos*. Esta estratégia de se mostrar é usada por Rochelle para mostrar as pessoas do bairro, do salão de beleza ou do supermercado, uma imagem que não condiz com sua realidade.

Exemplificando o fato, no episódio “todo mundo odeia halloween” ela compra 24 dólares em chocolates, pois como ela mesma diz na sequência discursiva:

SD₂₆: É nosso primeiro “dia das bruxas” e eu quero causar uma boa impressão.

A construção da imagem de si para o outro transcorre desde a antiguidade através de Aristóteles, o conceito de retórica, bem como seus mecanismos de persuasão. Dentro dos estudos clássicos, Aristóteles conceituou Retórica “como sendo a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão”. Sendo assim, para o pensador grego, a técnica retórica usada pelo orador constituía-se de meios ou recursos de persuasão para convencer seu público. O orador buscava através da oratória, promover suas verdades.

Para isso, o *ethos* na antiguidade era a maneira de ser e a maneira de se conduzir. Era o modo de ser de uma pessoa e a maneira de se fazer, visível para os outros. O *ethos* de alguém se traduz pelos seus hábitos, por seu porte, por sua maneira de caminhar, pela alma que responde a todos os acontecimentos, etc. (Foucault, 2010, p. 270).

Dentro da perspectiva teórica da AD, a terminologia do *ethos* (em grego ἦθος, indivíduo) está associada à construção da imagem do sujeito por meio do discurso. Esta terminologia é tratada por Maingueneau (2008, p. 220) tanto como a imagem que se busca construir de si para o outro como a construção desta imagem seja permeada pelo poder de influenciar seu alocutário. Nesse sentido, tanto aquele que anuncia quanto aquele que escuta são agentes dentro de um campo discursivo.

É através destas modalidades verbais que o enunciador deve legitimar o seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. Este

dizer não se manifesta apenas por meio de papel ou estatuto, ele se deixa apreender também como uma *voz* e um *corpo*. A mãe do protagonista acredita que a Escola Corleone é uma referência para a educação do filho. A imagem que é construída do Brooklyn, Rochelle acredita que as escolas do bairro só formarão marginais, não sabendo ela que os “marginais” aos quais o filho vai se deparar estão na Corleone. Veremos na figura de Joe Caruso, o estigma da máfia e do poder dentro da Escola Corleone.

É com estas modalidades que veremos como o personagem Joe Caruso impõe não propriamente saber, mas poder na Escola Corleone.

A partir de alguns episódios encenados dentro do ambiente escolar, analisamos como acontecem as relações de poder no âmbito escolar, os meios de controle da disciplina escolar e do controle dos corpos e das punições em relação à indisciplina. Nesta perspectiva, iniciar-se-á o percurso através da relação estabelecida entre a escola com a máfia italiana, dos mecanismos de controle e docilização dos corpos a partir de Vigiar e Punir, bem como das funções desempenhadas pelos agentes responsáveis pelo disciplinamento no âmbito escolar: diretor-samurai, a professora mafiosa.

Na sitcom *Everybody Hates Chris* parte da narrativa acontece no ambiente escolar, mais precisamente em duas escolas: *Corleone e Tattaglia*. A primeira foi cenário da narrativa do sitcom dos anos 1982 a 1984; enquanto a segunda, protagonizou a fase da adolescência do

protagonista entre os anos 1985 e 1987. Ironicamente, os nomes dados às duas instituições escolares também são os nomes de duas famílias da máfia italiana que vieram para América constituir e formar um império da máfia italiana. As duas famílias protagonizam o filme *O Poderoso Chefão*.

O filme *O Poderoso Chefão* (no original “*The Godfather*”) foi lançado pelo cineasta Francis Ford Coppola em 1972, nos Estados Unidos. O filme seria uma adaptação baseado no romance do também italiano, o escritor Mario Puzo.

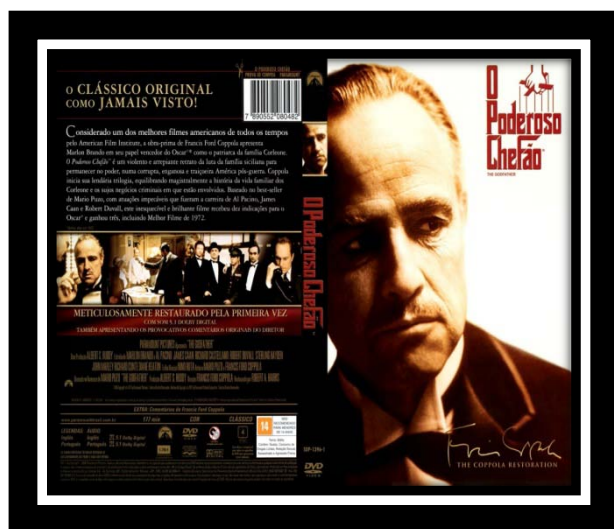


Figura 26 - Capa do Filme "O Poderoso Chefão" com Marlon Brando como o “Padrinho” da máfia nos EUA.

A história conta a saga das famílias Corleone e Tattaglia, ambas de origem siciliana³², região ao sul da Itália. A primeira parte da trilogia apresenta na família Corleone, o “padrinho” Don Vito Corleone, interpretado pelo ator Marlon Brando. O padrinho – assim como é conhecido o patriarca não só da família, mas como grande líder mafioso respeitado entre os outros mafiosos - controla os negócios ilegais da família na cidade de Nova York durante os anos 40 e 50, vivendo em constantes conflitos com outras famílias, a exemplo dos Tattaglias.

Essas duas famílias travam constantes conflitos armados pelo poder de dominar os negócios criminosos com jogos e drogas. Ao contrário dos assassinatos vistos na saga das famílias mafiosas, o poder disciplinar na Escola Corleone é instaurado ora pelos agentes superiores (diretores, supervisores, professores) ora pelos alunos.



Figura 27 - Marlon Brando a saga do Poderoso Chefão



Figura 28 - Joe Caruso e o controle na Escola Corleone

A memória das imagens traz de “O poderoso Chefão” ecos que ressignificam em *Everybody Hates Chris*. Essa ressignificação de Caruso enquanto o Marlon Brando atualiza o papel dos alunos que representam o poder dentro da escola. O personagem que representa *Dom Corleone* na Escola é Joey Caruso. O papel interpretado pelo ator Travis Floyd revela um garoto que exerce o poder sobre os outros no ambiente escolar.

Esse poder é exarcebado através de agressões



Figura 29 - Joe Caruso - O padrinho da Escola Corleone

³² A Ilha da Sicília é famosa pela máfia denominada *Cosa Nostra*. Durante muitos anos esta máfia foi responsável pela morte de muitos agentes ligados à justiça. Um dessas vítimas foi o juiz italiano Giovanni Falconi, morto num atentado na auto estrada Trapani-Palermo, em 1992. O juiz Falconi foi responsável pela criação da operação mãos limpas – operação judicial que colocou dezenas de mafiosos italianos na prisão.

físicas e verbais. Como Dom Corleone, Caruso anda sempre acompanhado por outros aliados, uma paródia aos gangsteres da máfia siciliana que invadiram Nova Iorque. A figura 27, o ator Marlon Brando como patriarca de família Corleone, é parodiada na figura 28, pela presença do antagonista da sitcom, Joe Caruso. O exemplo desta relação imagética parodiada é expresso no episódio “Todo mundo odeia Caruso”. Neste episódio, um garoto de origem oriental agride o antagonista Joe Caruso e a escola perde a referência de ordem, passando a todos brigarem entre si. No diálogo com Greg (G), Chris (C) ratifica a relação entre Caruso e a máfia italiana de “O poderoso Chefão”. Para Chris, Caruso representa uma figura carnavalizada do *Marlon Brando na Escola Corleone*. Ele é responsável inclusive pelo estado de segurança entre os alunos brancos, que brigam entre si. Vejamos pelo diálogo:

SD₂₇: Chris: Depois que Iao bateu no Caruso, bagunçou com a escola inteira.

SD₂₈:Greg: Como assim?

SD₂₉:Chris: A escola é como “*O Poderoso Chefão*”. Tem uma hierarquia e no topo está *Dom Corleone*, no nosso caso, *Dom Caruso*.

A comparação permite identificar não só personagem chefe dentro do controle da indisciplina escolar, mas também mostrar que a ausência desta representação, acarreta desorganização. Em *O Poderoso Chefão*, a figura do padrinho *Dom Corleone* garantia o controle não só dos seus interesses, como jogos e drogas, mas o controle e proteção daqueles que compartilhavam do mesmo ambiente. Sua ausência representava que as outras máfias iriam se digladiar pelo controle do poder. O “padrinho” era a garantia da passividade e grande representatividade. Caruso representa um sujeito de origem ítalo-americana, mas mostra que, mesmo os estrangeiros de origem ariana, tem melhores condições e acesso às escolas que a população negra.

Numa reflexão após o diálogo com Greg, Chris descreve a significância de Caruso dentro da Corleone:

SD₃₀: Chris: “Caruso é o cara mais durão da escola, ninguém desafiava a autoridade dele. Todo mundo odiava o Caruso, mas muita gente tinha inveja dele. Queriam ser como ele, mas eram muito medrosos para fazer alguma coisa. Quando Caruso saiu do caminho, a escola foi tomada.”

O ambiente escolar é resultante de formas de poder, de mecanismos que vigiam, controlam, e estabelecem mecanismos de punição e castigo para os atos de indisciplina. Veremos, com base nos mecanismos de controle disciplinar, como o castigo e a punição se

perpetuam no controle dos corpos no ambiente escolar. Observaremos, outrossim, que o ambiente escolar se constitui como um centro de disciplinamento dos corpos.

Foucault apresenta a partir de *Vigiar e Punir* (1987) duas formas de punição baseadas no poder disciplinar: o suplício e a prisão.

A primeira forma de punição foi utilizada até meados do século XVIII, aplicada a infrações consideradas graves, consistindo em punir com técnicas que pregavam do sofrimento gradual do indivíduo ao seu esquiteamento. Como forma de substituição a esta prática punitiva dolorosa ao corpo, surge a prisão na metade do século XVIII com o objetivo de punir através da disciplina que estava pautada na constante vigilância e no controle dos corpos.

A partir desse momento, vê-se o corpo enquanto uma fonte inesgotável de poder, enquanto máquina, sistema e disciplina. É simultaneamente dócil e frágil, algo possível de manipular e facilmente adestrável, enfim, susceptível de dominação. A disciplina dos séculos XVII e XVIII é diferente de todo o tipo de massificação anteriormente aplicado, foge largamente dos princípios de escravização e de domesticidade das épocas clássicas, é uma utilização do corpo para determinados fins. Ela fabrica corpos dóceis, submissos, altamente especializados e capazes de desempenhar inúmeras funções.

A disciplina aumenta a força em termos econômicos e diminui a resistência que o corpo pode oferecer ao poder. Para isso, o corpo precisa ter sido fonte de utilização econômica e só se torne força útil se, ao mesmo tempo, é produtivo e submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia, pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força sem, no entanto, ser violenta. Pode ser calculada, organizada de forma sutil, não fazer uso de armas nem do terror e, no entanto, continuar a ser disciplina física. Os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade - utilidade são aquilo a que podemos chamar as disciplinas.

Segundo Gregolin (2004, p. 132), estes mecanismos disciplinares que organizam os corpos nas prisões, nos hospícios, nos quartéis, nas empresas, nas escolas, etc, tomam a forma social mais ampla de sua sofisticada e sutil tecnologia de submissão em movimentos, gestos, silêncios que orientam o cotidiano. Para Foucault,

o momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é. Forma-se então, uma política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus

comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças. Ela dissocia o poder do corpo faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 1987, p. 119).

Compreendemos, a partir dessa docilização, que o corpo estabelecerá a disciplina através de dois dispositivos para fazer valer o seu poder e autoridade: a arte das distribuições e a do controle da atividade. Assim, a disciplina que distribui corretamente os indivíduos no espaço, visa a sua submissão, o contacto com os demais indivíduos, a troca de ideias e informações. Para isso, a disciplina às vezes exige a *cerca*, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo. Local protegido da monotonia disciplinar.

Houve o grande encarceramento dos vagabundos e dos miseráveis; houve outros mais discretos, mais insidiosos e eficientes. Na figura 30, vemos como quartéis e escolas eram arquitetadas. Estes lugares podiam assim ser distribuídos:

Colégios: o modelo do convento impõe-se pouco a pouco; o intervalo aparece como o regime de educação senão o mais frequente, pelo menos o mais perfeito.

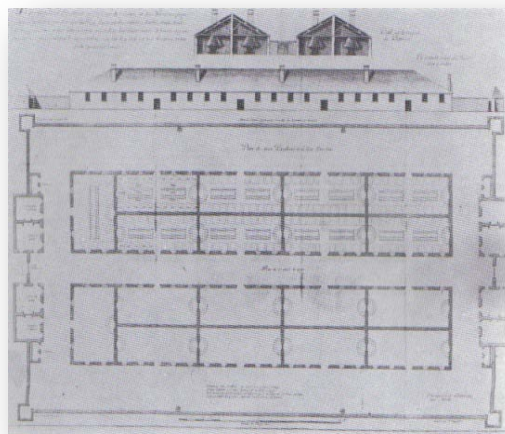


Figura 30 - Plantas representa o modelo da criação de quartéis.

Quartéis: é preciso fixar o exército, essa massa vagabunda; impedir pilhagem e as violências, acalmar os habitantes que suportam mal as tropas de passagem; evitar os conflitos com as autoridades civis; fazer cessar as deserções; controlar as despesas. O conjunto será fechado e cercado por uma muralha de dez pés de altura que rodeará os ditos pavilhões, a trinta pés de distância de todos os lados e isto para manter as tropas em ordem e em disciplina e que o oficial esteja em condições de responder por ela. (Foucault, 1987, p. 122). As figuras 30, 31 e 33 representa a estrutura fechada dos quartéis e das escolas.

Com a revolução industrial, a disciplina atinge também as fábricas, sempre com o objetivo de evitar tumultos, otimiza o espaço para assim garantir maiores níveis de produção. A disciplina organiza o espaço analítico. E ainda aí ela encontra um velho procedimento arquitetural e religioso: a cela dos conventos.

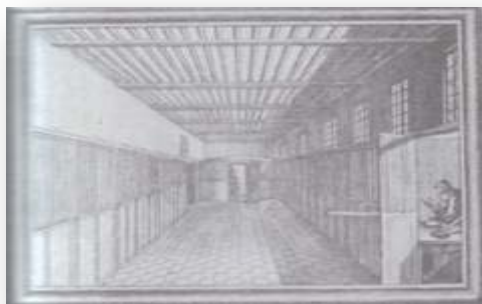


Figura 31 - Colégio de Navarra. Desenhado e gravado por François-Nicolas Martinet, por volta de 1760.



Figura 32 - Colégio Corleone em Everybody Hates Chris

A sitcom faz uma crítica ao sistema de ensino como o sistema panóptico de vigilância e controle dos corpos em lugares pré-estabelecidos. A imagem 32 mostra os corredores da Escola Corleone com as salas distribuídas de acordo com os níveis dos escolares.

Mesmo que os compartimentos que os colégios atribuem se tornem puramente ideais, o espaço das disciplinas é sempre no fundo, celular. Sobre o prisma dos conventos, Foucault aponta que na “solidão necessária do corpo e da alma, dizia um certo ascetismo: eles devem, ao menos por momentos, se defrontar a sós com a tentação e talvez com a severidade de Deus”. (1987, p. 123)

No ambiente escolar os alunos são divididos por turmas que estabelecem a faixa etária como controle divisório.

A regra das localizações funcionais vai fazer com que, pouco a pouco, os espaços que estavam geralmente livres para vários usos, se especializem para satisfazer a necessidade de vigiar e para acabar com comunicações perigosas. Além disso permite também criar espaços úteis.

Na disciplina, os elementos são intercambiáveis, pois cada um se define pelo lugar que ocupa na série, e pela distância que o separa dos outros. A unidade não é portanto nem o território (unidade de dominação), nem o local (unidade de residência), mas a posição na fila: o lugar que alguém ocupa numa classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma coluna, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente. A disciplina, arte de dispor em fila, e de técnica para a transformação dos arranjos. Ela

individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações.

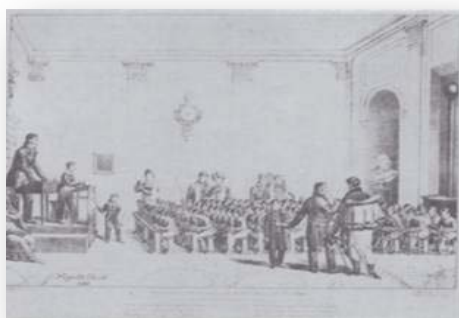


Figura 33 - Distribuição dos alunos no interior da sala



Figura 34 - Distribuição dos alunos em filas na Escola Corleone

Haverá em todas as salas de aula lugares determinados para todos os escolares de todas as classes, de maneira que todos os da mesma classe sejam colocados num mesmo lugar e sempre fixos. Os escolares das lições mais adiantadas serão colocados nos bancos mais próximos da parede e em seguida os outros segundo a ordem das lições avançadas para o meio da sala... Cada um dos alunos terá o seu lugar marcado e nenhum o deixará nem trocará sem a ordem e o consentimento do inspetor das escolas. (Foucault, 1987, p. 126)

Compreendemos que, tanto o sistema de ensino (modelo de educação dos padres jesuítas), quanto dos quartéis, mantêm o controle dos corpos através da vigilância. Na imagem 34, vemos o aspecto tedioso em que o personagem Chris se encontra, justificando-se pela presença dos dois outros alunos, por trás do protagonista, também com o posicionamento da mão no queixo. Esse modelo de norma educacional e tradicional de colocação das carteiras,

demonstra quão distante e desinteressante o processo ensino aprendizagem está entre professor e aluno.

Ao mesmo tempo a disciplina é massificadora e individualizadora. Todos se sujeitam às mesmas obrigações num lugar determinado. Por exemplo, na arte de pôr os homens enfileirados, a disciplina individualiza os corpos. Nos colégios há a conhecida ordenação por fileiras. Nesse conjunto de alinhamentos, cada aluno segundo a



Figura 35 - O programa não ajuda e os alunos se sentem desestimulados.

sua idade, desempenho, comportamento, ora ocupa uma fila, ora outra, ele desloca-se todo o tempo numa série de posições que marcam uma hierarquia.

O corpo cai na categoria de objeto, um objeto constantemente em movimento, sempre a produzir e a trabalhar, até à máxima exaustão, utilizado até os seus últimos limites. Com o passar do tempo a disciplina evoluiu em matéria de otimização. Não prevendo somente o exercício constante do corpo, agora exige uma máxima eficiência por parte dele. A função da disciplina não pode ser confundida com a do suplício. Enquanto este sacrifica e destrói o corpo, a disciplina apropria-se dele com a finalidade de aproveitar ao máximo.

A "*correta disciplina*" é a arte do "*bom adestramento*". Como diz Foucault, o poder disciplinar é um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior "adestrar", ou, sem dúvida, adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. O bom adestramento deve seguir três princípios: ***Vigilância Hierárquica, Sanção Normalizadora e os Exames.***

A primeira permite estabelecer uma espécie de controle nunca visto na humanidade. *Ao vigiar o corpo*, ocorre um nítido processo de total submissão e domínio integral do comportamento. É a idealização de um aparelho disciplinar perfeito, onde todos estariam submetidos à mesma observação. Tal princípio é evidenciado no corpo econômico, ou seja, nas fábricas. O controle de produção totalmente observável praticamente exclui o erro e o ócio, aumentando assim os rendimentos.

Nestes ambientes, o poder disciplinar tem o seu fundamento no rigoroso controle dos corpos. Na escola *Corleone* este controle da vigilância é feito de duas formas: por parte dos membros dotados de poderes institucionais (diretores, supervisores, professores) e por parte dos inspetores (alunos designados pela direção da escola para exercer a vigilância permanente).

No episódio *Todo Mundo Odeia Inspetores* (2ª temporada), Chris se candidata ao posto de inspetor e logo na primeira reunião, a vice-diretora instrui-lhe como aplicar as regras para a vigilância e instituir o controle disciplinar:

SD₃₁:Vice-Diretora: Seu trabalho começa assim que o sinal tocar

SD₃₂:Chris: Eu tenho que manter a ordem e se alguém violar uma norma, eu faço uma anotação.

SD₃₃:Vice-Diretora: A primeira anotação é considerada advertência; a segunda, castigo; a terceira, suspensão.

SD₃₄:Chris: O mais importante: depois que o segundo sinal tocar qualquer aluno no corredor tem que tá com uma permissão.

O toque do sinal supracitado no diálogo indica um dos mais importantes mecanismos no controle dos corpos em relação ao cumprimento de atividades: o horário.

Segundo Foucault (1987, p. 159), no controle de atividades é preciso saber utilizar corretamente o tempo, estabelecendo horários rígidos. O horário estaria sobre o controle de três aspectos de: estabelecer a cesura; obrigar a ocupações determinadas; regulamentar os ciclos de repetição.

Segundo Foucault, as atividades são cercadas o mais possível por ordens a que se tem que responder o mais rapidamente possível, como seguir os horários estabelecidos: *8:45 entrada do monitor; 8:52 chamada; 8:56 entrada das crianças e oração; 9 horas entrada nos bancos; 9:04 primeira lousa; 9:08 ditado; 9:12 segunda lousa...*(Foucault,1987, p. 128). A esse cumprimento rigoroso, o filósofo francês chamou de “quadriculamento do tempo”. Trata-se de construir um tempo integralmente útil, sem desperdícios. Neste sentido, o controle no horário garante a qualidade do tempo empregado, assim como garante o controle ininterrupto destas atividades, através da ação efetiva e pressão dos fiscais, bem como a anulação de atos que possam perturbar ou distrair o andamento integral das atividades escolares.

Em relação ao horário estabelecido pelo sistema escolar pelo não cumprimento rigoroso da chegada à escola, a punição vem por meio da reprovação do aluno. No episódio “Todo mundo odeia supletivo” (4ª temporada), Chris é interrogado pela Diretora que, até então é a Senhorita Morello, sobre a possibilidade de reprovação em virtude do número de vezes que chegou atrasado à escola. Vejamos:

- SD₃₅: Senhorita Morello: Só para lembrar, Chris! Não pode mais chegar atrasado. Os relógios desta escola estão acertados no horário normal. Não foram adiantados.
- SD₃₆:Chris: Que diferença faz se eu me atrasei? Fizemos todas as provas, temos só mais uma semana de aula.
- SD₃₇:Senhorita Morello: Você chegou atrasado 29 vezes este ano, e 30 é o limite. Se atrasar de novo vai repetir de ano, vai ter que repetir o 1º ano.

Pelo que percebemos, o sistema escolar pune com reprovação o descumprimento em relação ao rigoroso controle de chegada na escola. A crítica se mostra pelo narrador personagem ao enfatizar que em alguns casos, o aluno chegou atrasado a apenas 01 minuto. Vejamos na sequencia discursiva entre a Senhorita Morello e Rochele, onde a professora afirma que a pontualidade como fator preponderante no ambiente escolar:

- SD₃₈: Senhorita Morello: Regras são regras (se referindo ao cumprimento do horário)

SD₃₉: Rochelle: Eu não entendo porque não pode abrir uma exceção para ele. Ele não passou em todas as provas, inclusive nas finais!

SD₄₀: Senhorita Morello: Sim, mas não tem nada a ver com ensino. Tem a ver com pontualidade.

A *sitcom* faz uma crítica ao sistema de ensino que prioriza a pontualidade e o cumprimento do horário de chegada à escola do que o aprendizado do aluno. Percebemos no diálogo entre a mãe do protagonista e a Senhorita Morello na sequência didática que o que está em jogo não é a relação de aprendizagem do aluno, mas a presença pontual no ambiente escolar. A denúncia aponta para as instituições que aplicam o controle do horário como mecanismo militar empregado nos quartéis.

Na escola Corleone, não só as instâncias superiores são responsáveis pela vigilância constante dos corpos, mas elas autorizam também outro meio de vigilância: os inspetores. Estes, que representam caricaturalmente a polícia da escola, tem o poder de aplicar anotações pelo não cumprimento da disciplina. Os inspetores estão sempre munidos de braçadeiras e de caderneta de notificação. Os alunos, que mais parecem a polícia da escola, são responsáveis pela fiscalização nos horários e entrada e saída, verificação do comportamento nos corredores, da notificação frente às infrações como: correr pelos corredores, mascar chiclete, usar boné, brigar, jogar papel no chão.

A braçadeira funciona tanto como um símbolo de identificação corporal como elemento que marca o lugar de uma identidade, uma identidade daquele que demonstra convicção, certeza, determinação, etc. As figuras demonstram compleição facial próprio dos sujeitos que exercem o poder. Em outras palavras e atravessadas pela história, este acessório determina aquela que coordena o poder fracionado. Na imagem 36, Chris aparece com a braçadeira de inspetor e ao seu lado outras imagens, atualizam-se com outros acontecimentos discursivos. Nas imagens³³ seguintes, a figura 37 tem-se o polícia civil usando a braçadeira que identifica sua posição dentro da corporação; 38 mostra que no futebol o capitão da equipe usa uma braçadeira como símbolo de liderança; enquanto a 39 mostra que na segunda guerra mundial, quando usada com as iniciais SS, essa indicava os nazistas – imagem de Adolf Hitler, enquanto aqueles que usavam a estrela de David estavam representando os judeus. No contexto da segunda guerra, nos campos de trabalhos forçados, mais conhecidos como

³³ a) A figura de Chris foi retirada do episódio “Todo mundo odeia inspetores”(2ª temporada); b) a imagem 20 está disponível no site: <http://extra.globo.com/casos-de-policia/pm-apresenta-uniforme-arma-dos-integrantes-do-batalhao-de-campanha-432853.html>, acesso em 15/08/2011; c) a imagem 21 está disponível no site: <http://flamengoeternamente.blogspot.com/2010/05/fabio-luciano-o-capitao-que-o-flamengo.html>, acesso em 15/08/2011; d) a imagem 22 está disponível no site: <http://www.grandesmensagens.com.br/frases-de-hitler.html>, acesso em 15/08/2011

campos de concentração, a cor da braçadeira dos judeus determinava quando e quem deveria morrer.

A imagem 36 se apoia na figura do aluno-inspetor, dialoga com um feixe de outros enunciados que marcam uma materialidade através da história. Através da imagem do inspetor atravessada pelo poder simbólico que a braçadeira impõe, Chris buscará impor respeito e disciplina no âmbito escolar. Sem a braçadeira, Chris é vítima de agressões.



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39

Esse fato denuncia a insegurança e a falta de respeito entre alunos.

No mesmo episódio em que Chris passa a controlar a disciplina nos corredores da Corleone, este dá uma advertência ao amigo Greg que tenta sair sem a permissão. Nas sequências discursivas abaixo, Greg desce as escadas e se dirige à saída quando é abordado pelo inspetor. Vejamos:

- | | | |
|--------------------|--------|---|
| SD ₄₁ : | Chris: | Ei, você! Cadê sua permissão para sair ? |
| SD ₄₂ : | Greg: | Oi, cara! Você chegou a me assustar. |
| SD ₄₃ : | Chris: | Greg, cadê sua permissão de saída? |
| SD ₄₄ : | Greg: | Eu achei engraçado. |
| SD ₄₅ : | Chris: | <i>Eu não tô brincando!</i> |
| SD ₄₆ : | Greg: | Vai me dar uma anotação ? |
| SD ₄₇ : | Chris: | É o meu dever |

Chris busca uma forma de ser respeitado na escola, por isso ele busca usar a força da autoridade para conseguir espaço. Identificamos através do diálogo a interdição da liberação do aluno pela ausência da permissão do professor, assim como da aplicação da primeira advertência sob a condição de controle disciplinar.

Os alunos que recebem a segunda advertência são penalizados e a forma de castigo adotado é o cumprimento de atividade depois do horário normal de aula. O sistema é idêntico

a uma prisão. Veremos o segundo mecanismo de docilização do corpo: a Sanção Normalizadora. A existência de um regime disciplinar já pressupõe um sistema penal, uma micropenalidade para a possível transgressão a qualquer norma. A disciplina atua como um tribunal de consciência, impondo penas leves e severas. Segundo Foucault,

Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micro penalidade do tempo (...), da atividade (...), da maneira de ser (...), dos discursos (...), do corpo (...), da sexualidade (...). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de processos sutis, que vão do castigo físico leve a privações ligeiras e a pequenas humilhações... levando ao extremo, que tudo possa servir para punir a mínima coisa; que cada indivíduo se encontre preso numa universalidade punível - punidora (FOUCAULT, 1987, p. 149).

Assim como as normas estabelecidas no controle disciplinar em relação à obediência e ao comportamento, o segundo sistema de castigo baseia-se no isolamento dos alunos em ambientes fechados como mecanismo de docilização e disciplinamento do corpo. Os alunos punidos pela segunda advertência são colocados numa sala fechada. Ironicamente, na escola do narrador-personagem exagera na figuração do ambiente prisional a colocação da expressão *detention* [detenção], como fazendo relação àqueles que violaram as leis e precisam cumprir a pena em regime fechado:



Figura 40 - Imagens da Sala do Castigo - Chris e Caruso na detenção escolar

Além da detenção, a vice-diretora controla os alunos por meio de vigilância de seus corpos e estabelece as regras na detenção escolar: não pode conversar; não pode comer; não pode dormir. Esta atitude da gestão escolar denuncia a falta de métodos pedagógicos que busquem resolver o problema da indisciplina no âmbito da escola. A falta de métodos pedagógicos adequados para o processo ensino-aprendizagem não é o único problema encontrado no ambiente escolar. A contratação de professores, a conduta do diretor, bem como as brigas entre alunos, são alguns dos problemas encontrados na Escola.

O episódio “Todo mundo odeia a Professora de Literatura” (3ª temporada) apresenta a Senhorita Rivera (imagem 41) – nova professora na Escola Tattaglia.



Figura 4I - A professora de Literatura é originária de Porto Rico

O capítulo com esta professora de Porto Rico nos revela dois pontos importantes: O primeiro diz respeito à falta de responsabilidade do gestor escolar em contratar uma profissional que se encontra de forma clandestina nos Estados Unidos. Este fato aponta para uma escola de qualidade duvidosa, uma vez que quebra o paradigma da escola de “boa qualidade” apontada pela mãe do protagonista. O segundo aspecto diz respeito à relação nacionalidade e estereótipos. A sitcom ao apresentar uma personagem de Porto Rico, evidencia não apenas a nacionalidade de uma personagem, mas traz a superfície outro “não dito” em relação aos estereótipos dos latinos, tal como a imigração. Como clandestina nos Estados Unidos, esta professora rouba o fundo de pensão dos professores e sai em escapada. Para não ser percebida, usa um disfarce para escapar. Revela-se aqui, o estereótipo do latino como ladrão.

A cena da escapada da professora porto-riquenha Rivera dialoga com o filme norte americano *Telma e Louise*³⁴. Esta produção de 1991 dirigida por Ridley Scott apresenta as atrizes Geena Davis como *Thelma* e Susan Sarandon como *Louise*. Louise trabalha num restaurante e tem problemas com o namorado Jimmy, um músico que passa a vida na estrada. Thelma é casada com Darryl, o tipo de homem que gosta de ter a mulher na cozinha. Um dia as duas decidem passar uma final de semana diferente e saem pela estrada. Aquilo que parecia ser uma autêntica “escapadela” entre amigas, torna-se num pesadelo, pois Louise mata um homem que tentou violar Thelma. As duas entram numa fuga a alta velocidade em direção ao México.

³⁴ Fonte da imagem 3: <http://m.mtv.com/news/article.rbml?id=1603882>



Figura 42 – Na primeira imagem a Professora Rivera disfarçada com peruca na escapada da Escola Tattaglia; enquanto na segunda, Louise na escapada para o México em *Telma e Louise* de 1991.

A imagem professora em fuga faz parte de um imaginário coletivo a respeito dos imigrantes que tentam chegar aos Estados Unidos por meio da fronteira com o México, sejam eles mexicanos, porto-riquenhos ou de outras origens latinas. Além do estereótipo personificado na pessoa da porto-riquenha, outros personagens em *Everybody Hates Chris* são disseminados com estereótipos que foram construídos pela memória coletiva.

Os dois povos representados na figura 43³⁵ são abordados na *sitcom* por dois diferentes estereótipos.

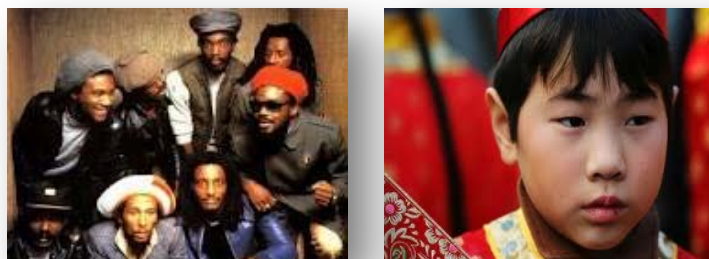


Figura 43 - jamaicanos e orientais: diferentes estereótipos

Os jamaicanos são apresentados como aqueles que não vendem discos, mas drogas. A *sitcom* não parte desta informação de forma aleatória, mas no imaginário coletivo que parte da imagem em que uma das maiores representações musicais da Jamaica, Bob Marley, está quase sempre com um cigarro de maconha. Em relação aos orientais, estes estão sempre associados à inteligência. Há na sociedade oriental, discursos que evidenciam a tradição e o rigor no ensino das ocidentais. No episódio “Todo mundo odeia PSAT³⁶” em que Chris consegue gabaritar a prova e se transferir para as turmas de nível mais avançado, Senhorita Morello enfatiza que se ele “imagina que os brancos são inteligentes, é porque ele ainda não conhece os orientais”. O discurso da professora, além de determinista e excludente revela através de estereótipos que a sociedade oriental é mais inteligente que a ocidental.

³⁵ Fonte das imagens: Google images

³⁶ PSAT é um exame que, de acordo com o resultado das notas, poderão dar acesso ao ensino superior.

As diferentes etnias que constituem o corpo discente da Escola Corleone representam também conflitos em relação à indisciplina por meio de brigas e agressões. .

As consequências das brigas resultavam num outro tipo de mecanismo adotado nos quartéis. Seguindo as regras disciplinares dos quartéis, a punição aplicada aos alunos também seguia determinadas regras estabelecidas pela supervisora, tais como: 1º Não pode conversar, 2º não pode comer, 3º Não pode dormir. Visualizamos através da ilustração da figura 45 abaixo o relógio posto a mesa, a fim de demarcar o tempo de permanência no ambiente de detenção, bem como uma cesta com atividades que eram executadas durante o castigo.



Figura 44 - Brigas e agressões são comuns dentro da Escola Corleone



Figura 45 - Senhorita Millone – vice-diretora da escola aplicando o castigo

O autor denuncia um sistema de ensino que não possui uma proposta pedagógica que incentive, que possibilite aos seus alunos desenvolverem suas habilidades sejam elas na leitura, na escrita, nos esportes. Desse forma, as escolas punem seus alunos com métodos que não ajudam nem contribuem para uma mudança de postura.

Obedecendo ao padrão disciplinar, as carteiras são colocadas em filas e cada aluno é obrigado a fazer atividades. A violação ou descumprimento de uma das regras apresentadas na prisão escolar acarretará em mais tempo de permanência no interior da sala.

Tudo o que foge do padrão estipulado é penalizado, porém diferente do processo penal, a disciplina visa a correção, as punições atuam enquanto exercícios. Toda a conduta é encaixada num grupo classificatório: é boa ou má, está correta ou errada. Segundo Foucault,

A divisão segundo as classificações ou os graus tem um duplo papel: marcar os desvios, hierarquizar as qualidades, as competências e as aptidões; mas também castigar e recompensar... a disciplina recompensa unicamente pelo jogo das promoções que permitem hierarquias e lugares; pune rebaixando e degradando. O próprio sistema de classificação vale como recompensa ou punição (1987, p. 151).

O sistema de castigo visa o enquadramento dos alunos às normas na escola. Uma vez transgredido as normas disciplinares, a penalidade é uma condição lógica para

Tratar-se ao mesmo tempo de tornar penalizáveis as frações mais tênues da conduta, e dar uma função punitiva aos elementos aparentemente indiferentes do aparelho disciplinar: levando o extremo, que tudo possa servir para punir a mínima coisa; que cada um indivíduo se encontre preso numa universalidade punível-punidora (FOUCAULT, 1987, p. 159).

E, por fim, o terceiro mecanismo de docilização: os exames. O exame é o produto final de todas as técnicas disciplinares, reúne a vigilância, a sanção, o controle de tempo, de espaço, enfim, uma forma de classificar, punir e corrigir. Está presente em praticamente todos os regimes disciplinares. Mesmo aqueles que deveriam manter a ordem, são responsáveis por atos que evidenciam banalidade.



Figura 46 - Diretor Palmer e o assédio sexual na escola

No primeiro episódio da sitcom “Todo Mundo Odeia o Chris” além da apresentação da escola Corleone, as primeiras imagens evidenciam que não se tratava de uma escola onde as palavras ordem a respeito andavam juntas. Além da agressão sofrida por Caruso, Chris descobriu que o antigo Diretor, Senhor Palmer (figura 46), havia sido condenado por aliciar alunas.

Ao passo que a narrativa ironiza a figura do Diretor, esta faz crítica a um problema atual que é a falta de segurança, bem como o assédio e a violência sexual dentro das escolas. Além do Diretor Palmer, veremos outros personagens neste espaço escolar, a exemplo da professora Morello e do diretor Edward que representam a falta de planejamento ou compromisso educacional. Ressaltamos ainda, a presença de Joe Caruso como disseminador de ideias racistas.

3.2.1 Relação com o racismo e a discriminação no espaço escolar

No episódio “todo mundo odeia grêmio”, Joe Caruso dá de presente a Chris uma fita VHS por saber que o pai de Chris tinha comprado um beta Max – um vídeo cassete. Os dois

acontecimentos remetem também para duas interpretações. Há uma crítica ao personagem negro que compra um vídeo cassete, já que por volta de 1986 se podia comprar quase de graça nos Estados Unidos, tendo em vista a evolução das mídias digitais. O segundo aspecto diz respeito ao título do filme: “O nascimento de uma nação”. Vejamos nas imagens abaixo:



Figura 47 - Joe Caruso e a KKK



Figura 48 - VHS do filme: O nascimento de uma nação

Caruso dá de presente o filme que representa a perseguição aos negros nos Estados Unidos através da seita intitulada Ku Klux Klan. A oferta evidencia que mesmo em pleno século XX (já que a série representa o período de 1980) ainda há pessoas com ideias de perpetuação à perseguição dos povos negros.

A Ku Klux Klan (ou conhecida como KKK) é a denominação para uma entre as inúmeras organizações racistas dos Estados Unidos que tem como filosofia a pregação da supremacia branca, bem como do protestantismo (padrão conhecido também como WASP) em detrimento a outras religiões.

O nome, cujo registro mais antigo é de 1867, parece derivar da palavra grega kuklos, que significa "círculo", "anel", e da palavra inglesa clan (clã) escrita com k. Devido aos métodos violentos da KKK, há a hipótese de o nome ter-se inspirado no som feito quando se coloca um rifle pronto para atirar. Seus integrantes usavam capuz branco e roupão para esconder a identidade e aterrorizar suas vítimas. A sociedade secreta e racista, Ku-Klux-Klan, era presidida por um “Grande Sacerdote” e, abaixo deste, havia uma rígida hierarquia de cargos. O objetivo desta instituição era impedir a



Figura 49 - Símbolo da KKK

integração social dos negros recém-libertados, como por exemplo, adquirir terras, ter direitos concedidos aos outros cidadãos, como votar. A organização estava localizada na região sul dos Estados Unidos, em estados como Texas e Mississippi.

Em 1872 o grupo foi reconhecido como uma entidade terrorista e foi banida dos Estados Unidos. O segundo grupo que utilizou o mesmo nome foi fundado em 1915. Alguns dizem que foi em função do lançamento do filme “O Nascimento de uma Nação” naquele mesmo ano em Atlanta por William J. Simmons. Este grupo foi criado como uma organização fraternal e lutou pelo domínio dos brancos protestantes sobre os negros, católicos, judeus e asiáticos, assim como outros imigrantes.

Este grupo ficou famoso pelos linchamentos e outras atividades violentas contra seus "inimigos". Chegou a ter 4 milhões de membros na década de 1920, incluindo muitos políticos. A popularidade do grupo caiu durante a Grande Depressão e durante a Segunda Guerra Mundial. Mas a partir deste momento sua doutrina não era unicamente o racismo aos negros, agora se estendia ao nacionalismo e xenofobia (aversão a estrangeiros). O símbolo da nova organização era uma cruz em chamas.

A organização existe até os dias atuais. No cinema, esta organização ficou mais conhecida através do filme *Mississippi em Chamas*³⁷, que foi estreado em 1988. A narrativa

tratou do assassinato de três ativistas, um deles negro, dos direitos humanos no Sul dos Estados Unidos por remanescentes da KKK (KU KLUX KLAN) na década de sessenta. As vítimas eram jovens militantes; o crime chocou o povo e, assim, o governo federal foi obrigado a intervir. O FBI foi convocado para conduzir as investigações. No papel do agente estiveram os atores Willem Dafoe e Gene



Figura 50 - Willem Defoe e Gene Hackman na capa do Filme Mississippi em Chamas

Hackman.

³⁷ <http://www.tvdegraca.com.br/imagens-filme.php?id=8568&titulo=mississippi-em-chamas>

A presentear Chris com a fita, Caruso se subjetiva como adepto aos ideais da seita. Na sitcom o protagonista é constantemente perseguido pelo seu antagonista, como se fosse uma retomada na memória dos negros que fugiam dos seguidores da seita.

3.2.2 Diretor Edward: O Samurai da Educação

Na filosofia oriental, o samurai foi o soldado da aristocracia do Japão entre 1100 a 1867. As principais características eram a grande disciplina, lealdade e sua grande habilidade com a katana (espada). Na filmografia, em especial nas produções norte americana, o samurai é responsável pela continuação das tradições orientais, bem como luta pela proteção de seu povo ou sua família.

Na escola Corleone a personificação do samurai está constituída na pessoa do diretor Edward. A identidade do Diretor Edward será constituída a partir do deslocamento de elementos verbais e não-verbal do filme *The Last Samurai* (O Último Samurai). A produção norte americana lançada em 2003 tinha como protagonista o ator Tom Cruise, interpretando o samurai Nathan Algren. O nome do Diretor Edward parafraseia o nome do diretor do filme, Edward Zwick. A filosofia de trabalho do Diretor quanto autoridade dentro do ambiente escolar está pautada entre o diálogo e o manuseio de espada. Na imagem abaixo, na memória das imagens, a figura do Diretor Edward vai buscar na imagem do samurai de “*The Last Samurai*”³⁸, a materialidade do discurso do guerreiro. A postura do diretor é carnavalizada, uma vez que ele quer manter a disciplina na escola com base na meditação e na filosofia oriental.



Figura 51 - Tom Cruise: O último samurai

Para o Diretor, a defesa da “boa educação”, dos interesses do equilíbrio no ambiente escolar. Nota-se na figura 53, a versão parodiada da figura 52. Nela, o Samurai da Educação na Corleone comicamente e fisicamente obeso e careca.

A ironia na comparação entre as duas imagens é percebida através do ideal de beleza. Uma das qualidades do samurai é a velocidade, sendo assim o efeito provocado pela imagem de diretor Edward vai de desencontro ao padrão de beleza expressado pelo ator Tom Cruise.

No imaginário coletivo, altura e físico são elementos que evidenciam padrões estéticos de beleza. Embora o diretor Edward adote a filosofia oriental da meditação e diálogo como

³⁸ Imagem disponível no site: <http://www.edirjr2.blogger.com.br/> visitada em 15/09/2011.

forma de controle no âmbito escolar, ele não deixa de seguir, rigorosamente, os mecanismos de controle e disciplinamento dos corpos na Corleone.



Figura 52 - Guerreiro Samurai em "The last samurai"



Figura 53 – Imagem parodiada do Diretor Edward na Escola Corleone

No episódio “*Todo Mundo Odeia Inverno*”, veremos dois pontos a serem explorados: o cuidado do pai para como o filho e uma crítica ao sistema educacional. O episódio parodia o filme “*O dia Seguinte*” quando a terra passa por um processo de resfriamento. Julius atravessa a cidade com grande quantidade de neve para buscar o filho na escola. Enquanto isso o Diretor cumpre todos os procedimentos disciplinares. O primeiro mecanismo empregado foi a verificação de presença física através da chamada escolar. A pessoa do protagonista constituía-se do único aluno na escola, mesmo assim ele a fez. O segundo procedimento de disciplinarização no ambiente escolar é o respeito aos símbolos pátrios, representado pela obrigatoriedade em cantar o hino da bandeira. Chris e o Diretor o fizeram. Por fim, o Diretor aplica outro mecanismo de controle disciplinar: exame avaliativo. O protagonista carnavaliza a situação em que se encontra dentro do ambiente escolar, tendo em vista que ele é o único que compareceu à escola e sendo obrigado a cumprir todos os protocolos quanto ao tempo e às atividades obrigatórias.

Ao mesmo tempo, que se percebe que a escola estaria fechada em função da neve, o autor critica os mecanismos do sistema educacional que prioriza não só a presença, mas o cumprimento das atividades escolares. O fato irônico se dá pela aplicação e execução da chamada escolar na ausência dos alunos. Esse procedimento revela o método tradicionalista das escolas que priorizam a presença bem mais que a aprendizagem.

No episódio “*Todos odeiam sistema de parceria*”, verifica-se uma batalha épica entre Chris e Joe Caruso. O efêmero episódio começa com Caruso dando a repetitiva e tradicional surra em Chris. Na secretaria, Chris afirma que Caruso é preconceituoso e intolerante em relação às pessoas negras. É preciso esclarecer que preconceito e intolerância

embora façam parte do mesmo contexto quando se refere à indiferença ao outro, estas possuem formas diferentes de manifestação.

Para Leite (2008, p. 20) *preconceito* é a ideia, a opinião ou sentimento que pode conduzir o indivíduo à *intolerância*, à atitude de não admitir opinião divergente e, por isso, à atitude de reagir com violência ou agressividade a certas situações. Enquanto o preconceito se dá na esfera da opinião divergente, a intolerância se manifesta como um *comportamento*, uma *reação explícita* a uma ideia ou opinião contra a qual se pode objetar.

Apesar dos dois conceitos serem diferentes, pode-se extrair a mesma lição, de que o preconceito não surge exclusivamente de uma dicotomia, pode ser uma rejeição, um “não gostar” sem razão e, pode até mesmo não se manifestar; a intolerância, por sua vez, nasce necessariamente de julgamentos, de contrários, e se manifesta discursivamente, é resultado da crítica e do julgamento de ideias, valores, opiniões e práticas.

Neste sentido, a justificativa encontrada pelo antagonista foi afirmar que não é preconceituoso nem intolerante, pois é admirador de personalidades “negras” como Michel Jordan e Billy Ocean³⁹. O primeiro, espetacular jogador Michael Jordam fez parte do *Dream Team*⁴⁰ – a melhor equipe de basquete no mundo por volta da década de 90 – ganhando todos os títulos e medalhas (mundiais, olimpíadas); e segundo, Billy Ocean como um dos mais nomeados *rei da musica soul*.

Caruso explicita em sua defesa, a identidade dos americanos que apoiam os jogadores não simplesmente porque são negros, mas porque defendem a bandeira do basquete americano. A figura 54 representa os negros que se destacaram como os melhores jogadores de basquete do mundo através do Time dos sonhos americano.

Na verdade, as personalidades “negras” que Caruso diz admirar são aquelas que se destacam, internacionalmente, na música ou no

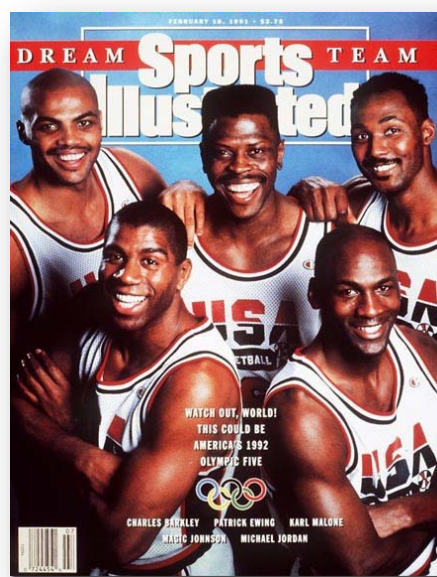


Figura 54 - Equipe de basquete dos EUA

³⁹ **Billy Ocean** (nascido como **Leslie Sebastian Charles** em 21 de Janeiro de 1950) é um cantor nascido em Trinidad e Tobago que migrou para Inglaterra para se dedicar à música a partir da década de 1970. Figura retirada do site: <http://eil.com/shop/moreinfo.asp?catalogid=460025>

⁴⁰ Equipe norte americana que ganhou o apelido de “*Time dos Sonhos*” (tradução literal de Dream Team) por ter uma equipe de basquete invencível para a época. Ilustrado <http://www.aaymca.com/1992-dream-team-aaymca-dot-com-20100827/1992-dream-team-i4-us-team/>

esporte, embora ele não tenha noção das dificuldades e preconceitos que tiveram que enfrentar e superar. No momento em que o antagonista afirma não ser racista, percebemos que ele assume o “racismo cordial” ou assimilacionista. Para Sales Junior (2009, p. 29), essa estratégia é usada por aqueles que assumem ter amigos ou parentes negros ou simplesmente serem simpatizantes. Para ele, essa auto afirmação pró-negritude não impede a exclusão cultural, política e econômica. Como não impedirá a intolerância entre os dois na escola Corleone. Pensando nisso, o diretor Edwards criará um sistema de parceria. O objetivo do diretor é averiguar e atestar a incapacidade de Chris frente ao aluno branco. Este sistema consiste em colocar duas pessoas como parceiras, em que uma dependerá da outra para sair, chegar, tomar decisões. Então, sabendo que Caruso é preconceituoso e intolerante ao protagonista negro Chris, o diretor colocará os dois como parceiros num passeio didático que a turma fará a um museu. O diretor recorreu às lembranças do filme “*Acorrentados*”.

Ao perguntar a Chris se ele tem conhecimento do conteúdo do filme, o diretor revela seu lado preconceituoso na seguinte sequência discursiva:

SD₄₈: É uma história de dois homens: um branco e um negro. – O primeiro é instruído; o outro, ... (*silêncio*).

O diretor expressa que a possibilidade e condição de sobrevivência do homem negro depende da inteligência do homem branco, mostrando assim, o discurso da inferioridade de etnia.

De acordo com o contexto sócio-histórico-ideológico, da situação de conflito entre Chris e Caruso, as condições de produção do discurso do diretor voltam-se para a caracterização da inferioridade do negro. No seu discurso, o *não dito* revela a ausência de inteligência do negro. O diretor assume uma posição discursiva de acordo com o meio em que está situado, daquele que tem autonomia não só porque conhece o histórico do filme, mas pela posição produtor de verdades.

O filme – imagem 55 – a que o diretor da escola faz referência pôde ser traduzido como “*Acorrentados*” ou “*Destino unidos*” (*The Defiant Ones* – título original do filme). Este suspense de 1958 concorreu a 9 indicações ao Oscar, chegando a ganhar em duas, foi dirigido pelo cineasta Stanley Kramer⁴¹. Nos papéis principais os destaques estavam por conta

⁴¹ Outros filmes dirigidos por ele: Julgamento em Nuremberg(1961), O Vento Será Tua Herança(1960), Adivinhe Quem Vem Para Jantar (1967), A Hora Final(1959), A Nau dos Insensatos(1965), Deu a Louca no Mundo (1963). <http://melhoresfilmes.com.br/diretores/stanley-kramer>

de Tony Curtis⁴², interpretando John 'Joker' Jackson e Sidney Poitier vivendo o personagem Noah Cullen. Joker e Noah são dois prisioneiros que conseguem fugir depois que o ônibus que os transportam para o presídio sofre um acidente. Ocorre que eles estão acorrentados um ao outro. Trata-se de dois homens, um branco (Joker) e outro negro (Noah), que se odeiam. Ao mesmo tempo em que ambos tentam lidar com suas "diferenças", precisam contar um com o outro para poder escapar dos policiais que os perseguem.

No filme, os policiais que procuram os dois fugitivos acreditam que eles não vão conseguir chegar muito longe, tendo em vista que ambos não se toleram.

Eles passam por situações de risco, mas precisam a todo o momento recorrer à colaboração do outro.

Na sitcom, o diretor faz com que os dois percam o ônibus de volta para escola, a fim de vigiá-los e verificar como ambos se comportam no sistema de parceria estabelecido. Em ambas narrativas, os sujeitos caucasianos determinam que soluções tomar, por se acharem mais inteligentes que o seu parceiro. O fator inteligência determina sua posição no discurso pela busca de solução. Essa posição que esse indivíduo está ocupando é que o constituirão enquanto “sujeito discursivo”.

A AD apresentará a noção de sujeito como “sujeito discursivo ou ideológico”, tendo em vista que o sujeito é pensado enquanto “posição” que ele ocupa para dizer o que diz. Caruso determina o que deve ser feito. Primeiro, porque ele é também o governo disciplinar da escola; segundo, ele se baseia em produções cinematográficas norte-americanas para tomar decisões onde os brancos determinavam aos negros o que fazer numa situação de emergência.

Percebemos uma denúncia de que quem tem a primeira palavra nas produções de Hollywood em que havia a relação inter-racial, foi sempre um personagem de etnia branca.

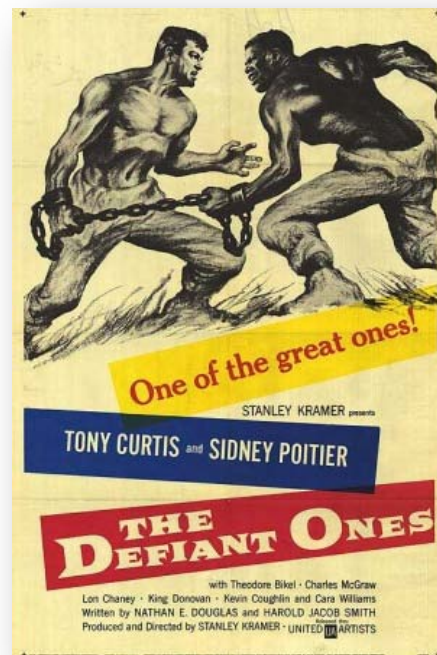


Figura 55 - capa do original de Acorrentados

⁴² **Tony Curtis** (1925-2010) morreu na noite de 29 de setembro aos 85 anos de idade de uma parada cardíaca em sua casa em Las Vegas. Os anos 50 foram os mais populares de sua carreira, quando participou de filmes como “*Embriaguez do Sucesso*”, onde contracenou com Burt Lancaster, “*Acorrentados*”, que lhe rendeu uma indicação ao Oscar, e “*O Homem que Odiava as Mulheres*”. Entre seus trabalhos mais lembrados estão o épico “*Spartacus*” e a famosa comédia “*Quanto Mais Quente Melhor*”, onde contracenou com Marilyn Monroe e Jack Lemmon. Retirado do site: <http://cinemagia.wordpress.com/2010/09/30/tony-curtis-1925-2010/>, acesso em 21/04/2011.

Em “*Acorrentados*”, Noah e Joker conseguem se livrar das correntes com ajuda de uma moradora do campo. Os dois decidem continuar fugindo, mas são pegos pela polícia. O fato é que os dois fugitivos se tornam amigos ao fim da caçada. O diretor Edwards julgava que os dois alunos ainda poderiam ser amigos através do sistema de parceria.

Vemos que a *sitcom* (imagem 56 abaixo) é apresentada de forma carnavalizada a relação entre brancos e negros.



Figura 56 - *Acorrentados* e *EHC*: relação de dependência

3.2.3 A professora Morello: Oriunda de terras racistas

Na *sitcom*, Senhorita Morello é interpretada pela atriz Jacqueline Mazarella. Ela é responsável por boa parte dos discursos que dissemina estereótipos contra o protagonista. A



Figura 57 - Senhorita Morello e o protagonista Chris

professora Morello sente compaixão por Chris por achar que ele não tem condições econômicas para se manter, achar que em função disso, Chris tem muitos irmãos, que sua família passa necessidades, que sua mãe usa drogas e não conhece os vários pais de Chris e dos irmãos, etc. A parte disso, ela também aparenta ser uma verdadeira aficcionada por estereótipos sobre negros

(muitas vezes, referentes ao próprio Chris).

Vejamos algumas sequências discursivas em que a professora Morello dissemina suas opiniões sobre o aluno negro:

SD₄₉: “Chris, você pode ser **negro**, mas não é à prova de fogo”

SD₅₀: “Chris, de que **tribo** você veio?”

DS₅₁ “Infelizmente acho que o Chris é um filho da **droga**, a mãe dele tem alucinações. O cérebro foi afetado por anos de uso de **drogas e excesso de vinho** barato. Ela está mesmo convencida de que tem um marido que trabalha em dois empregos, e de que eles tem uma casa no **gueto**! Não acredite em nada do que ela disser!”

SD₅₂ “Chris fiquei sabendo que você tem **pai, Legal**”

SD₅₃ “Chris, eu estou muito decepcionada com você! Eu sei que **nicotina, torresmo e bebidas fortes** são **vícios dos negros**! Mas por que infectar o Greg?”

SD₅₄ “Chris. Vocês **negros** têm uma capacidade incrível de **dissimular**. Vai ser ótimo ter um **negro** representante na peça!”

SD₅₅ “Malvo, com educação apropriada você poderia fazer tantas coisas! Você poderia ser **lixeiro, motorista** do carro do lixo, recolher o lixo do carro do lixo, uma lista infinita.”

SD₅₆ “**O povo** do Chris tem o costume de acordar com o canto do galo para ir trabalhar no campo”.

SD₅₇ “Não é educado o senhor **jogar sua macumba** contra **brancos**. (para Julius)”

SD₅₈ “Precisa superar sua mentalidade de **favelado**”.

SD₅₉ “Uma **favela** psicológica”

SD₆₀ “É difícil para mim porque eu **não tenho 19 ou 20 irmãos** como você”

DS₆₁ “você vai ser pai solteiro já que você entende deste assunto com a criação que teve”... “se pelo menos sua mãe soubesse o nome (pai) dele”... “são todos iguais por dentro” (se referindo ao ovo).

SD₆₂ “É **anemia fusiforme, raquitismo ou gripe suína**?” (perguntando sobre os motivos da doença coma família de Chris)

(Quando Greg está dormindo na sala da aula a Srta Morello pergunta o que aconteceu)

SD₆₃ Chris: - É que ele dormiu lá em casa...

SD₆₄ Srta Morello – “Ai meu deus! Ele está **bêbado**?!”

(Chris vai para a escola com o carro do pai:)

SD₆₅ Greg – “Nossa, você veio com o **carro** do seu pai?! Legal!”

SD₆₆ Caruso – “Você veio com a **banheira** do seu pai? Legal.”

SD₆₇ Srta Morello: - “Chris, soube que você tem um **pai**! Legal!”

SD₆₈ “Seus amigos **atletas e dançarinos**”.

Segundo Pereira (2001, p. 116), há um deslocamento dos negros para a condição de coisa. As frases enunciadas pela professora mostram a exarcebação de violência aos negros, reduzindo-os à condição de um ser que vive às margens (favela, gueto), desprovido de paternidade (não sabe quem é o pai), e desassistido de programas de assistência social (fome) e médica (doenças). É o negro sendo construído pela identidade dos sistemas culturais dominantes da mídia.

Se pensarmos pela ótica cultural de Hall (2006, p. 13), a construção das identidades ocorre por um processo de identificação em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. A Senhorita Morello é interpelada pela cultura da dominação branca ao longo da história americana. Ao enunciar que

O povo do Chris tem o histórico de acordar com o canto do galo para ir trabalhar nos campos (SD₅₆) ela resgata através de uma memória discursiva a história dos colonos negros que eram forçados aos trabalhos no campo bem antes do sol nascer.

Na sua obra *O problema do racismo nos Estados Unidos*, Josephine Pacheco mostra como chegaram e como viviam os negros que desembarcaram como escravos nos Estados Unidos por volta de 1619. A autora relata que além dos trabalhos nas colônias, eles “não podiam congrega-se em grandes números, em virtude do perigo de insurreições, nem viajar sem salvo-conduto, e estavam sujeitos aos castigos impostos pelos caprichos dos senhores” (1983, p. 38).

Esta extensão dos debates sobre o regime escravista das colônias nos Estados da Virginia e Maryland foi ressaltada por John Hope e Alfred Moss na obra *Da escravidão à liberdade: A história do negro americano*⁴³. Os autores ressaltam que, além de “não serem reconhecidos como cristãos, a mão de obra negra era precisamente daquilo que a Virginia necessitava para acelerar o desmatamento e o cultivo de safras maiores e melhores de fumo” (1989, p. 67). Assim como os senhores donos das colônias colocavam os negros nas condições de serviçais e submissos, ou seja, produto de mão de obra, a professora expõe em seus comentários sobre os negros um padrão reducionista dentro das relações entre os seres humanos. Ainda segundo Pereira (2001, p. 124), os deslocamentos nos quais coloca o negro como desprovido de qualquer assistência, não se nutre somente no aspecto biológico oriundo da noção de raça, tampouco de um modelo socioeconômico que torna “negros” todos os pobres. A discriminação é gerada por meio de formulações ideológicas, ou seja, ocorre como a construção de sentidos para aquilo que se entende como “raça” e aquilo que se entende como “pobre, portanto negro”. É através das nações de raça e do modelo socioeconômico que permite a formulação de comentários discriminatórios. Ao colocar Chris dentro do espaço gueto ou favela, a professora demarca o espaço separatista entre os alunos negros e brancos.

As sequências discursivas denunciam uma multiplicidade de aspectos sobre a negritude. Na sequência 57, a professora faz uma associação da macumba com ao personagem negro, uma vez que sua formação discursiva compreende que os africanos cultuam esse tipo de manifestação. Nas sequências 58 e 59, há uma retomada na memória do lugar social quando a família de Chris morava nos conjuntos habitacionais. Corroborando com a sequência anterior, o fato de Chris ter muitos irmãos, segundo a professora, se caracteriza pela falta de educação ou de planejamento familiar a qual as famílias que habitam os

⁴³ Título original da obra: *From Slaves to Freedom, a History of Negro Americans*, 1989.

conjuntos residências desconhecem. Nas sequências 55 e 68, a posição-sujeito da professora atribui que os negros só podem se destacar como atletas ou dançarinos. Percebemos na *sitcom*, constantes dizeres dentro do ambiente escolar em que o fracasso escolar ou a ausência de estudo leva as pessoas a conseguirem trabalhos menos valorizados. Para Indursky, “trata-se ainda da retomada de saberes já-ditos em outro discurso, em outro lugar e cujo eco ressoa no discurso do sujeito” (2011, p. 69). A construção do discurso da professora revela a posição sujeito autorizada a dizer que sem uma faculdade as pessoas estão submetidas aos subempregos.

No imaginário coletivo, os lugares sociais dos negros (gueto, tribo, campo, favela) estão associados à exclusão do modelo; Profissões: lixeiro, motorista, dançarino, jogador; Vícios: nicotina, bebidas fortes, vinhos baratos; Hábitos alimentares: bacon, torresmo; Etnias: branca, negra. Sobre os negros que ocupam estes lugares e as suas condições sócio-históricas: negros discriminados.

O próximo ponto será relevante para percebermos que, assim como a disseminação da submissão ou ausência de personagens negros nas sitcoms, eles aparecem nessas produções nos e em outras produções nos Estados Unidos e no Brasil.

3.3 Racismo: contexto nos Estados Unidos e Brasil

Na obra *Humor Afro-Americano: as melhores comédias negras da escravidão a hoje*⁴⁴, Mel Watkins faz um percurso com depoimentos de atores negros afro-americanos sobre obras e situações em que os negros protagonizam em séries e no cinema norte americano. Entre eles, podemos encontrar Trickster Tales, Ralph Ellison, Redd Foxx, Martin Lawrence, Flip Wilson, bem como o protagonista da sitcom pesquisada, Chris Rock.

Na introdução de sua obra, Watkins (2002) evidencia que o humor produzido pelos negros tem seu cunho cômico baseado e perpassado pela história que vem desde o período escravatura e colonização. Segundo ele,

The animal stories, rhymes, work song, riddle, plantation saying, jokes, and tall tales or lies that emerged from slaves shanties formed the basis of America's black comic tradition. The satiric thrust of slave humor, which frequently denounced bondage and ridiculed slave masters, generally went unnoticed at the outset since, of

⁴⁴ Título original : African American Humor: The Best Black Comedy from Slavery to Today. (Mel Watkins), Mel.Lawrence Hill Books: Chicago, 2002.

necessity, it was either masked or delivered in tongue-in-cheek fashion⁴⁵.

Neste percurso, buscaremos as conexões entre o surgimento dos mais importantes personagens e estereótipos sobre o negro nas séries televisivas nos Estados Unidos. Veremos através dos personagens, que o modelo de cinema de Hollywood e das produções voltado para o entretenimento televisivo repercutirá anos depois no modelo brasileiro na produção de séries e novelas.

Segundo Araújo (2000, p. 44), Brasil e Estados Unidos são as duas maiores sociedades multiculturais das Américas. Estes dois países foram responsáveis, apesar das fortes diferenças estruturais e de colonização, pelas marcantes desigualdades socioculturais em decorrência das diferenças sociais. Estas diferenças resultaram em um passado escravocrata comum. Vejamos inicialmente como esta construção se deu nos Estados Unidos.

Uma dessas desigualdades, segundo Araújo (Op. cit. p.47) apresenta-se através do estereótipo do “mulato trágico”, personagem dividido entre duas etnias. Segundo os idealizadores no cinema americano, este personagem caracterizava a miscigenação que dera origem na sociedade escravista. O crítico Clyde Taylor, em entrevista concedida a Joel Zito Araújo em dezembro de 1994, explica como se apresentava o estereótipo do “mulato trágico”. Ele

é uma pessoa que está presa entre dois mundos: não é branco, nem é negro. E nos Estados Unidos não há preocupação com a gradação. Não há um quarto de tal raça, ou a metade disto ou aquilo. Os mulatos tem sido percebido como pessoas que tem um pouco de sangue branco e de sangue negro, e destes dois sangues lutam entre si. Por isso a pessoa está dividida, frustrada e infeliz e também torna as outras pessoas infelizes. No estereótipo, o negro completo sabe o seu lugar e a que aspirar, não vai aspirar às boas da civilização branca. Mas no estereótipo do mulato trágico ele aspira às coisas que os brancos tem e por isso tenta ser o que não é. Então, a mulher mulata pode ser, por exemplo, amante de um homem branco rico, mas ela gostaria de ser mais do que isso, o que vai lhe causar tristeza. Esse mulato trágico tá sempre dividido.

No depoimento de Taylor, enquanto o lugar do negro é interditado em sua totalidade, tornando-o incapaz de ocupar outros lugares ou funções; o mulato trágico busca ter aquilo “que é” só de propriedade do homem branco. Essa aparição de tal personagem se deu em 1912, no filme *The Bedt*. Os filmes estreados na época apresentavam os personagens negros como simpáticos e agradáveis, porém ainda como vítimas de uma divisão racial herdada. A fuga encontrada para que ocorresse a miscigenação seria através do casamento inter-racial ou

⁴⁵ Tradução nossa: As histórias de animais, rimas, canção de trabalho, enigma, dizendo plantação, piadas e autos contos ou mentiras que surgiram a partir de barracos escravos formaram a base da tradição cômica do negro na América. O impulso satírico de humor escravo, que frequentemente denunciava ser ridicularizados pelos senhores de escravos, em geral passaram despercebidos no início, pois, da necessidade, ou era mascarado ou entregues pela língua.

da ocultação de sua origem negra, a fim de participar do “mundo dos brancos”. Grande parte destes papéis, que constituíam o mulato trágico, eram constituídos por mulheres. Dentre elas, destacavam-se Nina Mae, MacKinney, Freddy Washington, Dorothy Dandridge e Lena Horne. O estereótipo do mulato trágico começou a cair a partir das ações dos Movimentos dos Direitos Civis, iniciado simbolicamente em 1954. O estopim deste movimento aconteceu quando Rosa Parks, com apoio do pastor e líder político negro Martin Luther King, se recusou a dar seu assento para um homem branco em um ônibus na cidade de Montgomery, no Alabama, em dezembro de 1955. Mostramos no percurso pela história e evolução das sitcoms (evidenciado nas páginas XX) que séries com *Amos ‘n Amos* e *Beulah Show*, inicialmente produzidas para o rádio por volta de 1920 e depois adaptadas para a televisão, reproduziam os estereótipos disseminados pela ideologia do mulato trágico. Através dos Movimentos pelos Direitos Civis na década de 1960, o perfil dos personagens negros ganhava uma nova imagem.

As jornadas lideradas por Martin Luther King e outros militantes dos movimentos pelos direitos civis e, que passaram a dominar as notícias dos telejornais norte-americanos nos anos 60, lentamente começava a proporcionar a mudança da imagem do personagem negro. Entrava em cena o programa *Nat King Cole Show*, um espetáculo musical e de variedades que trazia na personalidade do cantor Nat King Cole a elegância e a simpatia que passariam a fazer parte do repertório dos bares frequentados pela maioria branca. Este programa musical teve como característica a ruptura e quebra do paradigma daqueles que apontavam que os negros não tinham cultura ou estariam representados como cidadãos de segunda classe. O programa resistiu fortemente aos comentários reducionistas, mas por falta de patrocínio teve que ser retirado do ar. O primeiro capítulo de *Everybody Hates Chris* traz uma imagem que recupera a memória da luta pelos direitos civis. Esta imagem recupera a dificuldade que os negros tinham para garantir o direito de acesso à escola. A memória das imagens mostra através da perseguição que com tanques e cães, bem como a imobilização por meio dos jatos d’água que os negros não tinham acesso à escola.

Vejamos nas imagens abaixo:



Figura 58 – Imagem de EHC mostrando as Lutas pelos direitos civis: jatos d'água, tanques e cães perseguindo os negros

Os discursos sempre voltam reproduzindo sentidos. A utilização das imagens por meio da sitcom recupera a memória de luta e resistência pela população negra. Na ocasião, Chris reflete sobre o seu primeiro dia na escola.

Ele ressalva que a agressão que sofrera no primeiro dia, não era tão grave quanto às perseguições que o pai sofreu na época dos direitos civis. O narrador-personagem denuncia por meio da imagem do protagonista tomando dois ônibus, um só de gente branca e outro só de gente negra, a dificuldade que era para os negros terem acesso à educação no início dos anos 80.

As lutas pelos direitos civis trouxeram frutos na busca de uma autonomia dos negros na TV. Anos mais tarde, série como *Spy*, traziam uma dupla inter-racial no combate ao crime organizado. Foi uma estratégia de homogeneizar brancos e negros num mesmo nível de reconhecimento. Outras sitcoms como *The Bill Cosby Show*, *The Jeffersons* e *Good Times* também ganharam reconhecimento.

Por volta dos anos 80, depois de décadas de tentativa de flexibilizar a igualdade de oportunidades de programas inter-raciais, *Cosby Show* volta com uma proposta inovadora para elevar índices de audiência. Com o crescimento da classe média negra em 84, *Cosby Show* entra em cena pela primeira vez trazendo uma família que representaria esse novo público de classe média.

Segundo Araújo (Op. cit. p. 56) por influência do sucesso de *The Cosby Show*, na década de 80, aumentou o número de programas nas tevês comerciais que traziam atores negros em papel de destaque, saltando de 31 programas, velados ao ar na década de 70, para

41, nos anos 80. Ressaltamos que nem tudo foi promissor para personagens negros nas tevês norte-americanas desde os movimentos dos direitos civis. O legado de ano de submissão foi a cristalização dos estereótipos.

No capítulo intitulado *The Television Ghetto*⁴⁶ (A Televisão Gueto), Natriece (2009, p. 33) mostra que os programas de televisão que tinham afro-americanos como personagens, eram retratados como violentos, perigosos e em gangues. Ela ressalva que a criação de uma televisão voltada para o público negro foi além de uma promotora do modo de vida dos negros, uma disseminadora de estereótipos. Vejamos como Natriece justifica:

BET (Black Entertainment Television) was born in 1991 and was designed to show African Americans are more than what was being portrayed on American television during Prime-Time hours, but in return, the station not only helped emphasize the stereotypes, but then centralized the shows onto one television network. The birth of an African American Television Network would have been welcomed and today is, but at the time, allowed for viewers to not only centralize the stereotypes by showing the network also had examples of how African Americans "are". The unfortunate finding being, the stereotypes were coming from people who directly opposed the views in the first place⁴⁷ (Idem, p. 33).

Percebemos, nas palavras da autora Bryant Natriece, que os negros tiveram ao longo da criação da sitcom nos Estados Unidos tido um perfil marginalizado pelos seus idealizadores.

Everybody Hates Chris no momento em que carnavaliza as situações do negro na sociedade americana, satiriza os espaços que são determinados para os “brancos”. Das sitcoms com personagens negros destinados ao público branco até mesmo com objetivo de incentivar a sociedade estigmatizar os estereótipos da televisão para esta mesma sociedade, Natriece (2009, p. 33) mostra-se preocupada porque

African Americans have played a major role in the development of American sitcoms. Sitcoms have been around for years, dating as far back as 1946 when many of the connotations were skewed towards a Caucasian audience. Sitcoms are used for our amusement and sheer entertainment purposes. What happens when our entertainment turns into real-life society? Sitcom stereotypes have been taken from

⁴⁶ Bryant Natriece. *African American Television Sitcom Stereotypes & Society*. VDM Verlag Dr. Müller: Germany, 2009.

⁴⁷ Tradução nossa: A BET (Televisão Negra de Entretenimento) nasceu em 1991 e foi projetada para mostrar que afro-americanos são mais do que aquilo que estava sendo retratado na televisão americana durante o horário nobre, pelo contrário, ajudou a emissora a ressaltar os estereótipos, que mais tarde centralizaram como programas em uma rede de televisão. O nascimento de uma Rede de Televisão Afro-americano teria sido bem recebida e é hoje, mas na época, permitiu os espectadores não só centralizar os estereótipos, mostrando a rede também tinha exemplos de como Afro-americanos "são". A constatação de infelizes estereótipos formam chegando as de pessoas que tinham pontos de vistas contrários, em primeiro lugar.

the television and placed into society. Society will view certain ethnicities based on what they see on television⁴⁸.

Para concluir o pensamento de Natriece (2009), ela cita outro exemplo que diz respeito às imagens do negro associada à violência que aconteceram durante a passagem do furacão Katrina. Vejamos:

Hurricane Katrina provides a different outlook on African Americans in the Southern part of the United States. Millions of American people struggling to survive in a dire situation, but the media chose to show the black males on television who were "looting" stores to survive. African American is considered a common thief in cases in ghettos in America(2009, p. 34)⁴⁹.

A autora aponta que a mídia não “deixou” o foco que era mostrar milhões de pessoas tentando sobreviver da catástrofe, mas um “homem negro” saqueando uma loja para sobreviver. As imagens das vítimas “honestas” em desespero foram momentaneamente apagadas ou silenciadas e deslocadas para o sujeito “negro” que “também” tentava sobreviver. Esta imagem chegou até o sul dos Estados Unidos como sendo mais importante que a própria tormenta que deixara milhares de pessoas desabrigadas. A mídia cria uma “falsa” ideologia de que o sujeito negro é desprovido de caráter e não dignos de confiança. É através dos estereótipos que a mídia vem criando sobre o sujeito negro que Natriece conclui afirmando: “One would like to believe the stereotypes from the 1970's have changed, but in reality they have taken on metamorphosis to fit present day society⁵⁰”.

É com esse sentimento que Natriece acredita que os estereótipos produzidos desde a época de 70 como as sitcoms, envolvendo famílias negras, continuem, nos dias atuais, uma forma disfarçada ou como expressou “metamorfoseada” de discriminação ao sujeito negro.

O propósito encontrado pela mãe para enviar o filho para um colégio de “branco” é uma garantia de que o protagonista terá uma boa educação. Vejamos o diálogo:

SD₆₉ : Rochelle: Nossa, meu Deus! O que houve?
SD₇₀ : Chris: Mãe, eu não volto para *aquela escola*!
SD₇₁ : Rochelle: Tudo bem, espere aí, o que houve?

⁴⁸ Tradução nossa: Afro-americanos têm desempenhado um papel importante no desenvolvimento de comédias de situação americanas. Sitcoms têm sido por anos, mesmo antes de 1946 quando muitas das conotações foram desviada para uma audiência dos brancos. Sitcoms são usados para nossa diversão e puro entretenimento. O que acontece quando o nosso entretenimento se transforma em vida real da sociedade? Os estereótipos das sitcoms foram tomadas a partir da televisão e colocado na sociedade. A sociedade verá determinadas etnias com base no que eles veem na televisão.

⁴⁹ Tradução nossa: O furacão Katrina fornece uma perspectiva diferente sobre afro-americanos a parte sulista dos Estados Unidos. Milhões de pessoas norte-americanos lutam para sobreviver em uma difícil situação, mas a mídia escolheu para mostrar a homens negros na televisão que foram "saquear" lojas para sobreviver. Afro-africano é considerado um ladrão comum em guetos nos Estados Unidos.

⁵⁰ Tradução nossa: “gostaria de acreditar os estereótipos da década de 1970 mudaram, mas na realidade eles assumiram a metamorfose para se adequar sociedade atual”.

- SD₇₂ : Chris: Eu odeio a Corleone, não me adapto, ninguém gosta de mim. Estou cansado e todo dia tiram sarro da minha cara.
- SD₇₃ : Rochelle: *Mas não deixe que isso te impeça de receber uma boa educação*, não te mandamos pra lá para ser popular, filho!
- SD₇₄ : Chris: Disso não há duvidas! Mãe, lá eu só to aprendendo a tomar uma bifa⁵¹. Por que eu não posso ir na Lamond Sanford? Fica a poucas quadras daqui.
- SD₇₅ : Rochelle: Não! Não vai a uma escola aqui no pedaço. Lembra da menina esfaqueada no ano passado na escola secundária Marla Gibbs! A Sanford só tem delinqüente juvenil e futuros presidiários.
- SD₇₆ : Chris: Mas, mãe!
- SD₇₇ : Rochelle: Mais nada Chris.
- SD₇₈ : Rochelle: *Eu sei que não gosta de ir a Corleone, mas nem tudo são flores na vida*. Entendeu? – Agora, vá tomar um banho e se trocar!

Segundo Natriece (2009, p. 40), na sitcom *Everybody Hates Chris*,

which is still actively running on air⁵² has run right back into the old thoughts that African Americans must go outside of their neighborhoods to get a quality education in the world. The thought that minority schools do not have enough money to educate the students properly still exists. Even today sitcoms show that the African American is still considered inferior to other races in the United States, based on education, income and fundamental needs⁵³.

Percebemos que os estereótipos do sujeito negro na sitcom nos Estados Unidos são descritos por meio da literatura apresentada desmistificando ora a imagem do negro como “ladrão”, ora como aquele que é desprovido sem direito a uma boa educação.

Através das considerações em *African American Television Sitcom Stereotypes & Society*, Natriece descreve os efeitos da participação dos negros nas sitcoms para a sociedade americana. Desde os papéis atribuídos na década de 60 aos estabelecidos no final dos anos 90.

Se por um lado a construção de um modelo norte-americano de cinema e televisão passou por redimensionamento e exclusão do personagem negro, o modelo brasileiro protagonizou também um sistema excludente ao personagem negro. Do modelo norte-americano, veremos como a evolução dos meios de comunicação no Brasil está relacionada à participação do negro na televisão.

⁵¹ Gíria que não aparece no Aurélio, mas que pode ser interpretada como surra. Segundo o Dicionário Aurélio, a expressão surra denota: Ação ou efeito de surrar, de espancar. p. 694

⁵² Quando o livro de Bryant Natriece foi produzido em 1990, a sitcom *Everybody Hates Chris* ainda estava em exibição.

⁵³ Tradução nossa: que ainda está funcionando ativamente no ar foi executado de volta para velhos pensamentos que afro-americanos devem sair de seus bairros para obter uma educação de qualidade no mundo. O pensamento de que ainda hoje as escolas da minoria não tem dinheiro suficiente para educar adequadamente os alunos. Ainda hoje as comédias de situação mostram que o Afro-americano ainda é considerado inferior ao de outras raças nos Estados Unidos, com base nas necessidades de renda, educação fundamental.

Com o crescimento dos meios de comunicação vieram também seus objetivos de divulgar notícias, vincular publicidade, entretenimento e educação. Os últimos 20 anos foram responsáveis pela ampliação dos meios de transmissão, através do desenvolvimento de novas tecnologias, como a fibra óptica e satélites.

De acordo com Adesky (2005, p. 88) “a mídia tem o papel tão negligenciável na produção de identidades, na medida que é o vetor de informações e de imagens que podem ser valorizadas ou marginalizadas segundo seus interesses em jogo”. Esses jogos publicitários mostram a disparidade entre grupos étnicos na programação televisiva.

Assim como no modelo americano, Adesky (Op. cit., p. 89) destaca que no “contexto da televisão brasileira, novelas e séries televisivas como produto acompanhado continuamente pelas famílias, os negros são quase invisíveis”. Salvo raras exceções, eles não existem como protagonista na vida real. Fora das novelas e séries televisivas específicas sobre personagens negros, este aparecem em relação aos personagens brancos em papéis secundários. A imagem do negro aparece ora por meio do ser exótico ora por imagens que o coloca na função de motorista ou delinquente.

Os argumentos das emissoras para justificar a ausência de personagens negros estão pautados em duas hipóteses: a primeira, defendida pelas emissoras, é a dificuldade de encontrar atores negros de talento para interpretar papéis nas novelas; a segunda, atribui uma quase obrigatoriedade de estabelecer aos negros somente papéis de segundo plano (motorista, doméstica, polícia, bandido), na medida em que estes papéis refletem as posições subalternas que os negros desempenham na sociedade.

Dessa forma, vemos que as mídias desempenham, através de seus meios de entretenimentos como novelas e minisséries, a cristalização de personagens negros em papéis subalternos e estereotipados. Esta figura estereotipada já fora destacada na obra *Cultura negra e ideologia do decalque*⁵⁴, onde relatos como a da atriz Zezé Motta confirmam a ideologia do negro como produto. Ela destaca que, para mudar a tendência de ser ter sempre a mesma participação do negro marginalizado, era necessário que se tivesse mais representação negra como roteirista. A partir dessa maior participação na elaboração, produção e apresentação de novelas e séries poderia, de alguma forma, desconstruir as imagens submissas dos negros que se cristalizaram na sociedade. Algumas imagens do âmbito individual como da Tia Nastácia, de Monteiro Lobato, perpassam para o a cristalização no coletivo social como a negra da cozinha. Refletindo sobre a perspectiva ora da identidade ora da imagem que a mídia produz

⁵⁴ Marco Aurélio Luz, Rio de Janeiro, Achiamé, 1983, pp. 65 – 89.

sobre o sujeito negro em séries na TV, buscamos através da aplicação de um questionário sócio-interpretativo perceber a leitura que expectadores paraibanos fazem da *sitcom* em estudo.

Este questionário foi aplicado a estudantes na Paraíba com o objetivo de identificarmos como a *sitcom* é compreendida aqui no que se refere à imagem do negro enquanto sujeito, personagem, relação com a família, relação com a escola. Procuramos averiguar se os entrevistados percebem a *sitcom* como uma denúncia, se percebem que este tipo de produção dissemina estereótipos raciais, bem como se percebem que é uma produção irônica e exagerada para mostrar a condição de vida do negro nos Estados Unidos.

As respostas dos questionários serviram para compreendermos como esta série humorística, que passa em um canal aberto na televisão brasileira, é percebido entre os telespectadores. Como o foco de nossa pesquisa não era ter um universo vasto de respostas, fizemos uma amostragem com estudantes de diferentes níveis de escolaridade para percebermos como as ações dos personagens da *sitcom* são interpretada pelos espectadores entrevistados.

3.4 Aplicação de um questionário interpretativo da *sitcom*

Como subsídio para entendermos como a *sitcom* é lida entre o público paraibano, apresentaremos uma mostra através de um questionário aplicado a um público heterogêneo a fim de verificarmos qual é a compreensão deste público no que diz respeito aos personagens, temáticas abordadas na *sitcom*, bem como aspectos referentes à etnia.

É importante ressaltarmos que a *sitcom* *Everybody Hates Chris* é exibida através da Rede Record no Brasil, tendo assim seu conteúdo aberto para os mais diferenciados telespectadores.

O questionário constituído de 05 perguntas foi aplicado entre os dias 28 de novembro e 05 de dezembro de 2011 a seis pessoas de três níveis de escolaridades diferentes: Pós-Graduação, Graduação e Ensino Médio. Foram aplicados 03 (três) numa pós-graduação, 01 (um) na graduação e 02 (dois) no ensino médio de uma escola pública. Um dos pontos que inicialmente foi verificado é que todos assistiram pelo menos uma vez ao *sitcom* em questão.

Vejamos as perguntas:

Questionário sobre a sitcom Everybody Hates Chris
<ol style="list-style-type: none">1. <i>Quem é o personagem Chris?</i>2. <i>Há alguma(s) temática(s) que você destacaria nos episódios da sitcom? Por meio de que situação ou palavras você a(s) percebe(m)? Se, possível, exemplifique</i>3. <i>Você vê diferença entre brancos e negros na série? De que maneira?</i>4. <i>Como você vê a relação de Chris com os pais (Julius e Rochelle) e os irmãos (Drew e Tonya)?</i>5. <i>Como você vê a presença dele nas escolas (Corleone e Tattaglia)?</i>

Vejamos as respostas:

Quando perguntados sobre o personagem Chris, obtivemos as seguintes respostas:

*SD₇₉ “Chris é um garoto **negro** que mora no **Brooklyn**, em Nova York, e vive dilemas ligados a sua cor. Dilemas enfrentados na sua família, no seu bairro e na sua escola” (Estudante de pós-graduação)*

*SD₈₀ “Chris é um adolescente **negro** que vive em sua família no bairro do **Brooklyn** e enfrenta muitos problemas na escola. (Estudante de pós-graduação)*

*SD₈₁ “Um estudante **negro** norte-americano que mora num **bairro decadente** e estuda numa escola para brancos”. (Estudante de graduação)*

*SD₈₂ “É um **negro** que vive num **bairro pobre** e com muita violência” (Estudante do Ensino Médio)*

*SD₈₃ “um menino **negro** que mora num **bairro marginalizado e perigoso**. (Estudante do Ensino Médio)*

Verificamos nas respostas que todos destacam a figura do protagonista como aquela de cor “*negra*” como sendo a característica central do personagem. As sequências discursivas mostram que os entrevistados compreendem o Brooklyn como um bairro de negro ou marginalizado. Compreendemos que está na memória coletiva dos entrevistados a associação do Brooklyn com um a cor de seus habitantes.

Outro aspecto é o lugar social onde vive, ora demarcado como um lugar problema, pobre e decadente. Este lugar supracitado em todas as respostas, cristaliza a relação identitária dos personagens negros ao Brooklyn. Há uma memória coletiva através de filmes e séries que materializa a posição do negro associada à moradia nos bairros como Harley e Brooklin.

Vejamos o que os questionários respondem quando perguntados sobre que temática poderia ser encontrada na sitcom:

*SD₈₄ “O **racismo**, as **relações de poder**, as **relações de familiares**. As situações dentro da escola, no bairro, até entre os negros as relações de poder são colocadas. O **racismo** está presente dentro de todas as relações. Podemos citar como exemplo a **professora branca** e seus **comentários racistas**” (Estudante de pós-graduação)*

*SD₈₅ “Há sim! Objetivamente o tema do **racismo** gira em torno do personagem **negro** e de sua família, como no restaurante, na relação com a polícia. (Estudante de pós-graduação)*

*SD₈₆ “A **discriminação racial** de forma cômica e exagerada, seja através do dialogo de Chris com os outros personagens, seja por meio da fala do próprio narrador-personagem. (Estudante de pós-graduação)*

*SD₈₇ Acredito que o **racismo** é colocado em todo momento na narrativa, embora ache que o **narrador exagera**. Os dizeres da **professora** marcam estereótipos das pessoas negras (música, esporte, personagens). (Estudante de graduação)*

*SD₈₈ “O **racismo** é muito forte. A **professora** discrimina o menino negro em todos os episódios”. (Estudante do Ensino Médio)*

*SD₈₉ “O **racismo** e a condição do **negro** nos Estados Unidos” (Estudante do Ensino Médio)*

Verificamos, na primeira sequência discursiva, que o entrevistado até identifica a relação de poder ora dentro da escola ora dentro nas relações familiares. Na mesma sequência, ele não percebe que os comentários da professora são caricaturados.

As sequências discursivas 86 e 87 apontam para um amadurecimento do entrevistado, uma vez que ele evidencia dois pontos discutidos nos capítulos anteriores: o texto humorístico e a carnavalização como exagero da natureza do riso. Outro fato ainda observável na resposta do aluno de pós-graduação (SD86) foi o reconhecimento da pessoa do narrador-personagem Chris Rock.

Nas duas sequências 88 e 89, os dois estudantes do ensino médio apontam também o racismo como tema central. O segundo estudante do ensino médio (SD89) destaca que a sitcom associa o racismo a condição do negro na sociedade americana. Vimos por meio do percurso do cinema norte-americano que muitos estereótipos foram criando em relação ao personagem negro.

As respostas dos entrevistados denunciam que eles observaram a sitcom somente sob a ótica da temática racista. Os entrevistados das sequências 86 e 87 não percebem o exagero como uma forma de denunciar a situação do negro na sociedade americana. Em todos os

casos, os entrevistados não percebem que é uma forma de denúncia, onde os negros usam de elementos da carnavalização para evidenciar os problemas sociais.

Quando perguntados sobre a possibilidade de visualizar diferenças entre brancos e negros na sitcom, tivemos as seguintes respostas:

*SD₉₀: “Na sitcom brancos e negros são colocados de modo **estereotipados**, pois as relações são **exageradas** e os conflitos raciais são naturalizados” (Estudante da Pós-graduação)*

*DS₉₁: “A sitcom mostra uma **ironia** fina voltada contra o garoto Chris (e toda sua família). Verdadeiramente que toda a família é colocada numa situação parecida, isso constrói situações mais divertidas”. (Estudante da Pós-graduação)*

SD₉₂ “Sim, pois os brancos podem realizar atos que os negros não podiam, entre eles o direito de “esculachar” o negro. (Estudante da Pós-graduação)

*SD₉₃ “Há uma separação de coisa que os negros não tem acesso em relação aos brancos. Por exemplo, a **escola**, segurança no bairro” (Estudante de graduação)*

*SD₉₄ “O **negro** é sempre **desfavorecido**, pois não pode freqüentar uma boa escola no bairro do Brooklyn” (Estudante do Ensino Médio)*

*SD₉₅ “Os negros não tem acesso a uma **boa escola**, pois mostra um **negro** dentro de uma escola só de alunos brancos”. (Estudante do Ensino Médio)*

Percebemos na sequência discursiva dos dois primeiros estudantes de pós-graduação a evidência de um humor que coloca o branco e o negro dentro deste contexto de ironia, embora ambos não tenham percebido que esta ironia denota uma denúncia social. A escola é colocada como um dos fatores que demonstra a disparidade de acesso entre brancos e negros. As sequências 93 e 94 mostram a associação da boa escola e da segurança atribuída aos personagens brancos.

Na sitcom, há uma denúncia social que os entrevistados não perceberam: primeiro, a de que as escolas do Brooklyn não são boas por não ter a devida assistência; segundo, a ausência de alunos negros em escolas de maioria branca se dá pela falta de políticas públicas de direitos igualitários. Ressalta-se que os estabelecimentos de ensino, tanto Corleone como Tattaglia, se constituem em escolas de indisciplina entre alunos, métodos pedagógicos ultrapassados, métodos punitivos obsoletos, professores descomprometidos.

O fato de evidenciar que o Brooklyn não possui uma escola de boa qualidade⁵⁵, os entrevistados evidenciam que a sitcom coloca a “educação de qualidade” para os alunos brancos. Percebemos que as respostas além de superficiais, todos os entrevistados só percebem a sitcom como uma promotora de humor.

Perguntados sobre a relação entre o protagonista com os pais e irmãos, obtivemos as seguintes respostas:

*SD₉₆ “Cordial, embora haja muitas cobranças, como se Chris fosse **responsável** por coisas que os pais não pudessem fazer como, por exemplo, **cuidar dos irmãos**” (Estudante da Pós-graduação)*

*SD₉₇ “O garoto negro tem relação rica com os pais. Raramente surgem situações de conforto. Ele tem uma relação de **cuidar dos irmãos**, embora a irmã sempre o ameace com chantagem que contar para os pais o que ele fizer de errado” (Estudante da Pós-graduação)*

*SD₉₈ “Representa a relação tradicional da família norte-americana com uma estrutura de poder bem demarcada: os pais mandam e os filhos obedecem. Chris é diferenciado dos irmãos, pois é cobrado por ser o mais velho e por ter que **tomar conta dos irmãos** na ausência dos pais. (Estudante da Pós-graduação)*

*SD₉₉ “Chris é sempre gritado pela mãe e criticado pelo pai, às vezes, por não **tomar conta** dos irmãos menores. Enquanto Chris só arruma confusão seus irmãos se dão bem por serem menores e fazerem **chantagem** para conseguir o que querem” (Estudante de graduação)*

*SD₁₀₀ “A mãe e o pai de Chris jogam a responsabilidade do **cuidado com os irmãos** pelo fato de ser **mais velho**, embora ele sempre saia perdendo com a **malandragem** dos irmãos”. (Estudante do Ensino Médio)*

*SD₁₀₁ “Chris **cuida** mais dos irmãos do que o pai além do mais tem que aturar a irmã que sempre denuncia aos pais para colocar em **apuros**. Ele não consegue entender porque o irmão mais velho se dar melhor que ele no amor”. (Estudante do Ensino Médio)*

Identificamos nas respostas acima a presença de um cuidado de si que o pai desloca para o filho mais velho. Chris tem o papel preponderante no cuidado com os irmãos. Essa responsabilidade foi dada ao protagonista porque na *sitcom* o narrador-personagem carnavaliza as famílias do Brooklyn como aquelas onde os filhos não conhecem seus pais, apontando que apenas 04 famílias conhecem suas paternidades. O autor denuncia a falta de assistência familiar e educacional para com os habitantes do Brooklyn. A constante imagem

⁵⁵ Rochele, mãe do protagonista, evidencia no episódio “Todo mundo odeia Corleone” que as escolas do Brooklyn são “fabricas de marginais”, uma crítica a falta de estrutura governamental e educacional ao lugar onde mora.

de uma criança negra cuidando dos mais novos reforça o estereótipo das famílias desestruturadas. Outro fato observado em quase todas as respostas trata-se dos irmãos persistirem em colocá-lo em apuros, ora fazendo chantagem ora por meio de denúncia para prejudicá-lo.

Uma última pergunta buscou saber como os entrevistados compreendiam a relação do protagonista dentro das Escolas Corleone e Tattaglia. Vejamos as respostas:

*SD₁₀₂ “Ele (Chris) é **hostilizado** por seus colegas e professores, porém tem um grande colega branco, Greg, que é rejeitado por ser nerd, havendo um processo de identificação da amizade através da **rejeição**”. (Estudante da Pós-Graduação)*

*SD₁₀₃ “Ele é alvo de **hostilidades** por parte de alunos e professores”. (Estudante da Pós-Graduação)*

*SD₁₀₄ “O protagonista sofre **preconceito** nas duas escolas, pois a professora que discrimina na primeira continua na segunda como diretora. Ele só tem um amigo branco, aquele que divide a **exclusão** e as **surras** na escola”. (Estudante da Pós-Graduação)*

*SD₁₀₅ “Chris é **ridicularizado** pela professora que diz que sua família usa drogas. Ele sempre está **apanhando** do Caruso na escola, além de ter sua amizade **rejeitada** por todos os alunos brancos, menos Greg”. (Estudante da Graduação)*

*SD₁₀₆ “Ele sofre **preconceito** dos colegas e da professora. Ele é **resistente**! (Estudante do Ensino Médio)*

*SD₁₀₇ “Em todos os episódios da escola ele sempre é vítima ora de **racismo** pela professora ora pela **agressão** de Caruso. Acho que ele **resiste** porque sempre fala em Martin Luther King”.*

Nesta última pergunta, verificamos em sua maioria a identificação da palavra ora racismo ora preconceito, embora a encontramos também com a expressão hostilidade. As expressões que pertencem ao mesmo campo semântico como rejeição e exclusão demonstram que os entrevistados reconhecem esse elemento como consequência da presença de apenas um aluno negro numa escola quase totalitária branca. Observamos que nas duas últimas respostas dos estudantes do ensino médio a presença da expressão resistência. Ressaltamos que a lembrança do nome do líder político negro Martin Luther King reforça o ideal de resistência do único aluno negro.

Na narrativa de alguns episódios há referência a líderes políticos como Martin Luther King e Nelson Mandela. Ambos foram responsáveis por movimentos históricos de luta contra

a opressão da população negra. O primeiro, na luta pelos direitos iguais a todos nos Estados Unidos, enquanto Mandela é símbolo do regime contra Apartheid na África do Sul.

Esta resistência de Chris vai ao encontro à filosofia da epopeia camoniana, onde aqui Chris representa a resistência do povo negro ecoado pelo grito de liberdade e direitos iguais pregados por *Luther King*. Segundo Foucault

se é verdade que no centro das relações de poder, e como condição permanente de sua existência, há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há uma relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta (FOUCAULT, 1995, p. 248).

As forças encontradas por Chris no ato da resistência são exemplificadas pela figura paterna que sempre usa o bordão “*e se (personagem na história) tivesse desistido?*” para que o filho tenha como exemplo os grandes líderes ou personalidades negras que lutaram contra um regime de opressão e conseguiram reconhecimento pela sociedade americana e mundial.

Para Foucault o poder não é supremo, mas algo que transita ora ocupando posição de subordinado ora de subordinante mesmo quando esta relação de poder seja bastante desequilibrada,

mesmo quando a relação de poder é completamente desequilibrada, quando verdadeiramente se pode dizer que um tem poder sobre outro, um poder só pode se exercer sobre o outro à medida que ainda reste a esse último a possibilidade de se matar, de pular pela janela ou de matar o outro. Isso significa que, nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertem a situação - não haveria de forma alguma relações de poder (FOUCAULT, 2004, p. 277).

Só existe relação de poder, quando há alguma possibilidade de resistência por quem não está no comando em oposição a quem o detém. O sujeito Chris que supostamente é o sujeito “dominado” na escola, parte do princípio dos ensinamentos de seu pai e, assim, em consonância com outros líderes negros ao longo da história, desenvolve estratégias de resistência ao poder do outro como forma de não desistência. Neste sentido sobre o poder, Foucault evidencia que

as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e completa: e é porque há a possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência (2006, p.232).

Personagens pelos quais o pai se refere compõem a comunidade de atores Afro-americanos mencionados na sitcom *Everybody Hates Chris*. É importante ressaltar que todos

os nomes citados abaixo, evidenciam os negros que resistiram aos problemas enfrentados pela população negra americana, mas conseguiram ao reconhecimento por seus talentos.

Comediante: Richard Pryor, Nipsey Russell

Cinema: Danny Glover (A cor púrpura), Sidney Poitier, Mister T,

Apresentadora de programa de TV: Oprah Winfrey, Bill Cosby

Cantores: Lionel Ritchie, Michael Jackson, James Brown, Patty Labelle, Fats Boys, Billy Ocean, Jackson Five,

Esporte: Michael Jordan.

Lider Políticos: Martin Luther King, Nelson Mandela

Lutadores: Mohammed Ali

Por meio dos artistas negros supracitados, Chris Rock faz uso de seus nomes durante a sitcom não só como forma de identificação deste com a cultura negra, mas como forma de evidenciar aqueles que passaram por um longo processo de dificuldades ora para afirmação de sua negritude ora pela luta para garantia de direitos comuns a toda a sociedade.

Os nomes supracitados acima e discursivizados pelos personagens no entorno da sitcom, não revelam apenas sujeitos que fazem e fizeram parte da história de luta e opressão nos Estados Unidos, eles ressignificam nos dizeres dos personagens trazendo lugares de memória.

Para Indusrky (2011, p. 70) os efeitos de memória têm a ver uma prática de repetição e com a retomada de um já-dito. Em sintonia com a autora, concebemos que os sentidos são rememorados, atualizados, resignificados, justamente, neste ponto de encontro em que o enunciado se inscreve na estrutura do discurso do sujeito.

Repetir, para a AD, não significa necessariamente repetir palavra por palavra algum dizer, embora frequentemente este tipo de repetição também ocorra. Mas a repetição também pode levar a um deslizamento, a uma resignificação, a uma quebra do regime de regularização dos sentidos.

O uso e repetição dos nomes de personalidades negras na sitcom “Everybody Hates Chris” não acontece de forma aleatória. Todos eles, de Luther King a Barack Obama, foram protagonistas de momentos na história que remetem as dificuldades em solo americano.

Ao enunciar “Eu tenho um sonho”, o protagonista Chris não traz somente o desejo que Luther King tinha em ver uma nação livre de preconceito, mas também este dizer ressignifica

nas suas palavras como um grito de protesto, de denúncia de um sujeito que vive na pós-modernidade.

Afirmção esta que é proposta a partir da carnavalização. O idealizador da *sitcom*, o protagonista-personagem Chris Rock, carnaliza as relações étnicas na *sitcom* para denunciar e reafirmar o lugar do sujeito negro. Percebemos que o protagonista é um sujeito justo, honesto, educado. Através das entrevistas, percebemos que os espectadores entrevistados não conseguiram identificar na *sitcom* a carnavalização como estratégia de denúncia social. As entrevistas foram importantes para percebermos que um programa humorístico que aborda temas de origem étnica, temas de ordem escolar, ou situações de família – alvo principal das narrativas em *sitcoms* – podem ser interpretadas de forma não aprofundada quando tais elementos de denúncia e crítica não são percebidos pelos telespectadores. Estes são os perigos no que se refere Foucault. Assim como as pessoas entrevistadas que perceberam somente a essência os efeitos do texto cômico, outra enéssima quantidade de pessoas podem ficar restritas ao mesmo tipo de interpretação.



4. TODO MUNDO ODEIA CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O Amor é a única força capaz de transformar um inimigo num amigo."

Martin Luther King

Através do enunciado sugerido *Todo Mundo odeia considerações finais* pretendemos explicitar que não se pode chegar a concluir uma pesquisa. Esta que diz e rediz o que já foi dito antes, abre possibilidade e horizontes para muitos outros questionamentos.

As primeiras informações abordadas na pesquisa se voltaram para a construção dos dispositivos teóricos tendo como arcabouço a Análise do Discurso de linha francesa. A abordagem sobre identidades e estereótipos foi importante para pensar no sujeito que foi constituído dentro as sitcoms. Nosso olhar, em especial, se direcionou para um sujeito negro, já que este encabeçou o eixo norteador da pesquisa. O sujeito Chris Rock é narrador-personagem da *sitcom* que narra a sua infância com a família durante os anos 1980 no Brooklyn, Nova Iorque. Antes de compreendermos as vontades de verdade as quais este tipo de narrativa promove, vimos através de fontes de escritores americanos, a conceituação, diferenciação e tipos de *sitcom*. Através da obra *Teaching TV Sitcom*, James Baker discute os passos do desenvolvimento do *sitcom* tendo em vista os diálogos, personagens característicos e estudo de caso. Ao descrever a estrutura narrativa das sitcoms, Baker adverte os espectadores a respeito do conteúdo, uma vez que a forma como a comédia é abordada está mergulhada na estereotipação de gênero, bem como voltada à discriminação. A partir destas informações, estabelecemos a relação de paródia que a *sitcom* *Everybody Hates Chris* possui com outra sitcom *Everybody Loves Raymond*. Antes de evidenciarmos os conceitos de materialidade repetível, paródia e carnavalização entre as duas sitcoms, fizemos um percurso histórico pela evolução do gênero a fim de compreendermos como são constituídos os lugares sociais atribuídos dos personagens negros.

O percurso pela história da participação do negro na televisão norte-americana foi essencial para compreender que, desde as primeiras participações, os personagens negros contracenavam em papéis submissos (motoristas, empregada doméstica, camponesa), bem como as *sitcoms* disseminavam estereótipos sobre comportamentos, linguagem e cultura.

Constatamos que, após os anos 50, algumas sitcoms que abordavam a família negra em ascensão, sofriam críticas por simularem narrativa que não mostravam de fato a realidade dos sujeitos negros. Durante anos, os discursos e a memória de papéis subalternos atribuídos ao negro, criaram imagem cristalizada sobre estes, espaço de memória como condição do

funcionamento discursivo. Fernandes (2007, p. 59-60) ressalva que os discursos “expressam uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos”.

Posto isso, a memória social é reconstruída na enunciação, o que faz com que todo e qualquer discurso produzido torne-se objeto de retomada. Ou seja, é repetição, mas é também transformação; o discurso traz em si saberes já conhecidos, reconhecíveis e um sentido novo que se altera a cada enunciação nova, em razão da historicidade que afeta todo dizer. Há, portanto, uma junção do velho (o já dito) e o novo (o ainda a dizer).

No caso das *sitcoms*, percebemos que desde as primeiras *sitcoms* os lugares sociais aos quais os sujeitos negros foram inscritos, em sua maioria papéis submissos, partem dos já-ditos que ecoam desde o processo de colonização, em que eles eram responsáveis pelos trabalhos rurais e domésticos. A literatura durante décadas promoveu a cristalização da memória da mulher negra na cozinha ou como ama de leite das crianças dos senhores de engenho.

A partir dos anos 1980, começam a surgir *sitcoms* onde os negros são evidenciados como famílias de classe média na sociedade americana. Esta estratégia dos idealizadores das *sitcoms* partiu do crescente índice de audiência aos programas voltados para o público negro. Com a crescente demanda da economia consumista dos negros, cresceram também a demanda das *sitcoms* voltadas para esse público. A *sitcom* “Everybody Hates Chris” é uma paródia da *sitcom* Everybody Loves Raymond que passou nove anos em exibição (de 1996 a 2005).

Uma vez perceptível à paródia entre as *sitcoms* “Everybody Loves Raymond” e “Everybody Hates Chris”, identificamos como a materialidade repetível transitou entre os enunciados das duas *sitcoms*, compreendendo, dessa forma, como essa materialidade evidencia a construção de lugares sociais. Através de análise de enunciados, identificamos elementos da carnavalização não só dos títulos das *sitcoms*, como também nas sequências discursivas que denunciam à falta de assistência a comunidade negra que habita o Brooklyn. A análise da capa do Box de ambas *sitcoms* foi feita a partir das reflexões da História do Rosto, de Courtine e Haroche, onde através do texto imagético identificamos que a mídia estabelece lugares sociais a partir dos elementos da história e memória que compõem o enunciado e a distribuição gráfica do *layout*. Para Gregolin (2001, p.10), “inserido na história e na memória, cada texto nasce de um permanente diálogo com outros textos”. O diálogo que o enunciado e os personagens das duas *sitcoms* promovem na capa do Box, evidencia que estes revelam que a paródia entre elas se realiza por meio da repetição. Percebemos que as imagens, os discursos funcionam como operadores de memória, onde estes por meio da paródia, expressam e disseminam identidades.

Após essas breves considerações, podemos ressaltar que cada discurso imagético ora nas capas da sitcom ora dos discursos constroem determinada identidade para o sujeito negro. Percebemos, através da nossa análise, que a imagem do sujeito negro caricaturalizada pelo cômico, está associada à marginalidade, à categoria de desassistido pela assistência governamental. As imagens das capas, além de contribuírem para a construção dessa identidade do protagonista das sitcoms, também se colocam como um “operador de memória social no seio de nossa cultura”, isso porque, “a memória social estaria inteiramente e naturalmente presente nos arquivos das mídias” (Achard, 1999, p. 8); comprovando, dessa forma, a importância do papel da imagem na contemporaneidade e na produção dos efeitos de sentido, tanto em práticas discursivas midiáticas, quanto não midiáticas.

Outro ambiente narrado na sitcom foi o ambiente escolar. Identificamos que existe uma hierarquização que compreende várias relações de poder: o diretor em relação ao vice-diretor, o supervisor em relação ao professor, o professor em relação ao aluno. O narrador personagem parodia a relação de controle disciplinar aos ditames do controle da máfia instaurado em *O poderoso Chefão*, a partir da análise dos episódios compreendidos dentro do ambiente escolar.

O uso da obra *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault, foi necessária para visualizarmos não só os mecanismos de controle dos corpos em presídios, quartéis ou escolas, mas para compreendermos que estes mecanismos aparecem como uma crítica aos métodos pedagógicos adotados no âmbito escolar de *Everybody Hates Chris*. Identificamos que estes métodos não funcionam, uma vez que prioriza o horário em vez da aprendizagem; o confinamento dentro de salas após o horário escolar como método repressor de indisciplina; os programas escolas tem que ser seguidos rigorosamente, mesmo que estes não estejam atingindo os objetivos educacionais; a contratação irresponsável e sem critérios de professores; brigas e agressões entre alunos.

No percurso pela historiografia do cinema e produção de comédia norte-americana, encontramos vários indícios da atribuição de papéis ora secundários ora ausente nas produções que, em grande parte, servia como entretenimento para o público denominado “branco”. Baseado em obras como *Humor Afro-Americano: as melhores comédias negras da escravidão até hoje*, vimos através dos relatos de Mel Watkins depoimentos de atores negros afro-americanos sobre obras e situações em que os negros protagonizam em séries e no cinema norte americano.

Nas produções, o negro teve ao longo da evolução das primeiras séries por volta de 1920, a exemplo de *Amos n' Andy*, os primeiros indícios da ausência de personagens negros no rádio. Embora os personagens das narrativas fossem identificados como negros, o que acontecia era a negação da identidade negra, pois os personagens eram brancos. Dos anos 50 aos anos 80, muitos dos personagens negros eram representados em papéis secundários.

Identificamos, através da visão de Natriece Bryant, que os negros ao longo da criação da sitcom nos Estados Unidos, tem tido um perfil marginalizado pelos seus idealizadores. O mesmo acontece com a sitcom *Everybody Hates Chris*, no momento em que carnavaliza com as situações do negro na sociedade americana, satiriza também a posição e os espaços que são determinados para os “brancos”. Natriece (2009) mostra que as sitcoms com personagens negros tem como objetivo incentivar a sociedade, a estigmatizar e estereotipar através da televisão. Ressaltamos nas palavras de Natriece que a televisão tem sido promotora de estereótipos que denigrem a imagem do negro na sociedade americana.

Através da aplicação de um questionário sócio-informativo buscamos uma amostra de como telespectadores paraibanos leem aspectos, ora de identificação do personagem e da família, bairro e escola, ora de aspectos do que sua participação na narrativa pode evidenciar quanto identidade negra.

As respostas analisadas através da aplicação do questionário com cinco perguntas que versavam sobre o personagem, a relação com a família, bem como do ambiente escolar, serviram para compreendermos se a proposta de denúncia social esboçada pela *sitcom* era percebida entre os telespectadores entrevistados. Ressaltamos que o questionário foi aplicado a um público resumido, uma vez que o resultado destas entrevistas não se constituía como eixo norteado da pesquisa. As respostas dos questionários foram importantes para percebermos os perigos de uma interpretação “única”, uma vez que os entrevistados não perceberam a *sitcom* como denúncia social, mas como entretenimento e humor. Apontaremos alguns pontos relevantes na constituição desta pesquisa.

Primeiro, trata-se da constituição de uma importante referência literária sobre a temática *sitcom*, uma vez que, ao iniciarmos a revisão literária sobre o tema, apenas a obra intitulada SITCOM, de Fernanda Furquim, fazia parte da bibliografia nacional. Todas as publicações sobre o gênero SITCOM estão em literatura estrangeira. Nossa pesquisa coletou através de outras fontes - ainda não publicadas no Brasil - as características, tipos, proposta de produção e exemplificação histórico-fotográficas das sitcoms ao longo do século XX.

Segundo, percebermos que o espaço educacional apresentado na sitcom como sendo de “boa qualidade”, não é verdade. Num estabelecimento onde a maioria é constituída de etnia branca, identificamos agressões entre alunos, métodos pedagógicos desatualizados e ineficientes, irresponsabilidade na contratação de professores. As ações que ocorrem no âmbito escolar revelam uma crítica ao sistema de ensino norte-americano que, mesmo negligenciando oportunidade de que todos frequentem “boas escolas”, estas se constituem por meio de atraso.

Terceiro, as respostas dos questionários revelam o quão preocupante é o perigo de uma interpretação “única” das narrativas. Isso mostra que os discursos e as imagens que são disseminadas neste tipo de gênero, podem estar sendo interpretadas por meio de uma cristalização de dizeres que estão no imaginário coletivo onde há uma inferiorização de gênero e/ou etnia.

Ressaltamos que, embora o Brooklyn seja apresentado como um bairro desestruturado por falta de assistência educacional e política dos representantes, Chris e a família representam a ordem, os cuidados com os filhos e irmãos, o compromisso com a educação, com o respeito, com as responsabilidades, em suma, a família que enfrenta todas as dificuldades sem “se submeterem” a marginalidade da lei.

Dessa forma, esta pesquisa pode contribuir para o aperfeiçoamento de outras pesquisas que tenham a perspectiva do estudo de *sitcoms* como programas que abordem a relação étnica como tema central, a disseminação dos estereótipos, bem como a possibilidade de trabalhar com um grupo maior e heterogêneo de espectadores deste gênero cômico (escolas públicas e privadas, faixas etárias diferentes).

Esta pesquisa abre entre outras coisas, possibilidades de exploração, quer seja das imagens quer sejam dos enunciados e discurso que evidenciam e identificam o sujeito negro. O modelo de comédia de situação abre possibilidade de se compreender as situações, entre etnias, culturas e estereótipos.



5. TODO MUNDO ODEIA REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARD, Pierre et alli. **Papel da Memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

ADESKY, Jacques d'. **Pluralismo Étnico e Multi-culturalismo: racismo e anti-racismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

ANDRÉ, M. da C. **O ser negro – construção de subjetividades em afro-descendentes**. Brasília: LGE Editora, 2008.

AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: _____. **Imagem de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, p. 9-16, 2005.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2000.

BAKER, James. **Teaching TV Sitcom**. British Film Institute: London, 2003.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ UnB, 1993.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/ Zygmunt Bauman**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BIRDWELL, S. Negação e falta de representação: “tv negra” no Brasil e nos Estados Unidos In: VINÍCIUS RODRIGUES VIEIRA & JACQUELYN JOHNSON. **Retratos e Espelhos: Raça e Etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos**. São Paulo: FEA/USP, 2009.

BOBBIO, Norberto. **Razões da tolerância**. 2. ed. São Paulo: Rompendo a cultura do Português, 2003.

BORGES, Edson et alli. **Racismo, preconceito e intolerância**. São Paulo: Atual, 2002.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. 2ª Ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

BRYANT, Natriece. **African American Television Sitcom Stereotypes & Society**. VDM Verlag Dr. Müller: Germany, 2009.

CORACINI, Maria José R. F. Juventude em risco e governamentalidade: a questão do silenciamento e da identidade. In: NAVARRO, Pedro (org.). **Os discursos nos domínios da linguagem e da história**. São Carlos: Claraluz, p. 59 – 70, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques & HAROCHE, Claudine. **A História do Rosto**. Tradução de Ana Moura. Lisboa, Portugal: Teorema Editora, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George & COBAIN, Alain (org) **A História do Corpo: Da renascença às Luzes**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2ª. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, Michel **História da Sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

_____. O Sujeito e o Poder. In: RABINOW, P. & DREYFUS, H. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (p 231-249), 1995.

_____. Pouvoirs et stratégies. In: _____. **Dits et écrits**. Paris: Quarto/Gallimard, p. 418-428, 2001.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In.: **Ética, sexualidade e política**. Trad.: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **Microfísica do Poder**. Tradução Roberto Machado. 24 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. **Arqueologia do Saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A Ordem do Discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2008b.

_____. **Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade e Política**. – organização e seleção dos textos Manoel Barros da Motta, tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa - 2º ed. – Rio de Janeiro: Floresce Universitária, 2010.

FRANKLIN, Jonh Hope & MOOS, Alfred A. **Da escravidão à liberdade: a história do negro norte-americano**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

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

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise (org.). **Filigranas do discurso: as vozes da história**. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial - UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

_____. Análise do Discurso: o sentido e suas movências. In: _____ et alli (orgs) **Análise do Discurso: entornos do sentido**. Araraquara: UNESP, FCL. p. 09 -33, 2001.

- _____. **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo.** São Carlos: Clara Luz, 2003.
- _____. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos & duelos.** São Carlos: Clara Luz, 2004.
- GRIN, Monica. (2001) **O desafio multiculturalista no Brasil: a economia política das percepções raciais.** Tese de doutorado em ciência política apresentada ao Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.
- HERNANDES, L. M. G. L. **A África na sala de aula – visita à história contemporânea.** São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** São Paulo: Vertice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 8 ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- INDURSKY, Freda. **Discurso, língua e memória: Luta-estrutura e acontecimento.** Organon, v. 17, no. 35: 101-122, 2003.
- _____ et al. **Memória e História na/da Análise do Discurso.** Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.
- LARROSA, J. “Tecnologias do eu e educação”. In: SILVA, T. T. (org.) **O sujeito da educação: estudos foucaultianos.** Petrópolis Vozes, 2000.
- LE GOFF, Jaques. **História e Memória.** Tradução Bernardo Leitão [et al.] 5 ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.
- LEITE, Marli Quadros. **O mundo da linguagem.** 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. (2008) **Preconceito e intolerância na linguagem.** São Paulo: Contexto, 2008.
- LITTLETON, Darryl. **Black Comedians on Black Comedy.** Applause Theatre & Cinema Books: New York, 2006.
- MACHADO, Irene. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, Beth (org) **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade.** Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique & CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de Análise do Discurso.** Coordenação de tradução Fabiana Komesu. 2º ed, 2º reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.
- MILANEZ, N. Mídia e História: deslocamentos do corpo, do sexo e da memória. In: SANTOS, J. C. & FERNANDES, C.A.(org.). **Análise do Discurso: objetos literários e midiáticos.** Goiânia: Trilhas Urbanas, 2006.

MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (Org). **Fórmulas Discursivas**. São Paulo: Contexto, 2011.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude – Usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

MUSSALIM, Fernanda & BENTES, Anna Cristina (orgs). **Introdução à Linguística**. 6ª Ed., São Paulo: Cortez, 2009.

NATRIECE, Bryant. **African American Television Sitcom Stereotypes & Society**. VDM Verlag Dr. Müller: Germany, 2009.

NORA, Pierre. Entre Memória e História. In: **Projeto História** – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Depto. de História da PUC-SP: São Paulo, SP, 1993.

PACHECO, Josephine Fennel. **O problema do racismo nos Estados Unidos**; traduzido por Armando Correia Pacheco. Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, 1983.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução Eni Orlandi et al. Campinas: EDUNICAMP, 1988.

_____. Análise automática do discurso in GADET, F e HAK, T (orgs.), **Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. Papel da Memória. In: **Papel da Memória**. ACHARD, Pierre (org.) Tradução José Horta Nunes. Campinas/SP: Pontes, 1999.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 3 ed. Campinas/SP: Pontes, 2002.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Ardis da Imagem**: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira. Belo Horizonte: Mazza Edições/Editora PUCMinas, 2001.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análise linguísticas de piadas**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.

_____. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

SALES JUNIOR, Ronaldo Laurentino. **Raça e Justiça**: o mito da democracia racial e o racismo institucional no fluxo da justiça. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. Série Princípios. 7º ed. 5ª impressão, São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, G. A. dos. **A invenção do “ser negro”**: um percurso das idéias que naturalizam a inferioridade dos negros. São Paulo: EDUC/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a Educação**. Coleção Pensadores & Educação. 2. ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VIEIRA, Vinícius Rodrigues & JOHNSON, Jacquelyn. **Retratos e Espelhos: Raça e Etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos**. São Paulo: FEA/USP, 2009.

WATKINS, Mel. **African American Humor: The Best Black Comedy from Slavery to Today**. Lawrence Hill Books: Chicargo, 2002.

WIEVIORKA, Michel. **Racismo, uma introdução**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Dicionários:

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário Aurélio**. 2ª Ed. 2ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

LANDAU, Sidney I. **Cambridge Dictionary of American English**. Cambridge University Press, 2000.

MARQUES, A.; DRAPER, D. **Dicionário inglês português/português inglês**. 15. ed. São Paulo: Ática, 560 pags., 1996.

RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário de Comunicação**. 2º Ed. revisada e atualizada – Rio de Janeiro: Elsevier – 11º reimpressão, 2001.

Fontes da Internet:

http://mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/stafford_sitcoms/stafford_sitcoms.pdf

http://www.bfi.org.uk/education/teaching/tfms/downloads/sample/bfi_tfms_tvssitcom_sample.pdf

ANEXOS

TABELA I - Materialidade repetível dos 88 episódios distribuídos nas 4 temporadas da série:

TEMPORADA	EPI.	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO (TRADUÇÃO)
PRIMEIRA	1.	Everybody Hates the Pilot	Todo Mundo Odeia o Chris
	2.	Everybody Hates Keisha	Todo Mundo Odeia Kisha
	3.	Everybody Hates Basketball	Todo Mundo Odeia Basquetebol
	4.	Everybody Hates Sausage	Todo Mundo Odeia Lingüiça
	5.	Everybody Hates Fat Mike	Todo Mundo Odeia Mikão
	6.	Everybody Hates Halloween	Todo Mundo Odeia Halloween
	7.	Everybody Hates the Babysitter	Todo Mundo Odeia Babá
	8.	Everybody Hates the Laundromat	Todo Mundo Odeia Lavanderia
	9.	Everybody Hates Food Stamps	Todo Mundo Odeia Comida de Tickets
	10.	Everybody Hates Greg	Todo Mundo Odeia Greg
	11.	Everybody Hates Christmas	Todo Mundo Odeia Natal
	12.	Everybody Hates a Part-Time Job	Todo Mundo Odeia Emprego Temporário
	13.	Everybody Hates Picture Day	Todo Mundo Odeia Tirar Foto
	14.	Everybody Hates Valentine's Day	Todo Mundo Odeia Dia dos Namorados
	15.	Everybody Hates the Lottery	Todo Mundo Odeia Loteria
	16.	Everybody Hates the Gout	Todo Mundo Odeia Gota
	17.	Everybody Hates Funerals	Todo Mundo Odeia Funerais
	18.	Everybody Hates Corleone	Todo Mundo Odeia Corleone
	19.	Everybody Hates Drew	Todo Mundo Odeia Drew
	20.	Everybody Hates Playboy	Todo Mundo Odeia Playboy
	21.	Everybody Hates Jail	Todo Mundo Odeia a Prisão
	22.	Everybody Hates Father's Day	Todo Mundo Odeia Dia dos Pais
SEGUNDA	23.	Everybody Hates Rejection	Todo Mundo Odeia Rejeição
	24.	Everybody Hates the Class President	Todo Mundo Odeia Presidente do Grêmio
	25.	Everybody Hates Elections	Todo Mundo Odeia Eleições
	26.	Everybody Hates a Liar	Todo Mundo Odeia o Mentiroso
	27.	Everybody Hates Malvo	Todo Mundo Odeia Malvo
	28.	Everybody Hates the Buddy System	Todo Mundo Odeia Sistema de Parceiragem
	29.	Everybody Hates Promises	Todo Mundo Odeia Promessas
	30.	Everybody Hates Thanksgiving	Todo Mundo Odeia o Feriado
	31.	Everybody Hates Superstition	Todo Mundo Odeia Superstição
	32.	Everybody Hates Kris	Todo Mundo Odeia Papai Noel
	33.	Everybody Hates Eggs	Todo Mundo Odeia Ovos
	34.	Everybody Hates Hall Monitors	Todo Mundo Odeia os Inspetores
	35.	Everybody Hates Snow Day	Todo Mundo Odeia o Inverno
	36.	Everybody Hates the Substitute	Todo Mundo Odeia o Substituto
	37.	Everybody Hates Cutting School	Todo Mundo Odeia Matar Aula
	38.	Everybody Hates Chain Snatching	Todo Mundo Odeia Roubar Correntes
	39.	Everybody Hates DJs	Todo Mundo Odeia DJ's
	40.	Everybody Hates Baseball	Todo Mundo Odeia Beisebol
	41.	Everybody Hates Gambling	Todo Mundo Odeia Apostar
	42.	Everybody Hates Dirty Jokes	Todo Mundo Odeia Piadas Sujas
	43.	Everybody Hates Math	Todo Mundo Odeia Matemática
	44.	Everybody Hates The Last Day	Todo Mundo Odeia Último Dia

TERCEIRA	45.	Everybody Hates the Guidance Counselor	Todo Mundo Odeia o Orientador
	46.	Everybody Hates Caruso	Todo Mundo Odeia Caruso
	47.	Everybody Hates Driving	Todo Mundo Odeia Dirigir
	48.	Everybody Hates Blackie	Todo Mundo Odeia o Cachorro
	49.	Everybody Hates the Bachelor Pad	Todo Mundo Odeia Casa de Solteiro
	50.	Everybody Hates Bed-Stuy	Todo Mundo Odeia Bed-Stuy
	51.	Everybody Hates Houseguests	Todo Mundo Odeia Hóspedes
	52.	Everybody Hates Minimum Wage	Todo Mundo Odeia Salário Mínimo
	53.	Everybody Hates the New Kid	Todo Mundo Odeia o Novato
	54.	Everybody Hates Kwanzaa	Todo Mundo Odeia Kwanzaa
	55.	Everybody Hates the Port Authority	Todo Mundo Odeia a Rodoviária
	56.	Everybody Hates Bad Boys	Todo Mundo Odeia Bad Boys
	57.	Everybody Hates the First Kiss	Todo Mundo Odeia o Primeiro Beijo
	58.	Everybody Hates Easter	Todo Mundo Odeia a Páscoa
	59.	Everybody Hates Gretzky	Todo Mundo Odeia Gretzky
	60.	Everybody Hates the BFD	Todo Mundo Odeia DFN*
	61.	Everybody Hates Ex-Cons	Todo Mundo Odeia Ex-Presidiários
	62.	Everybody Hates Earth Day	Todo Mundo Odeia o Dia da Terra
	63.	Everybody Hates Being Cool	Todo Mundo Odeia Ser Descolado
	64.	Everybody Hates the Ninth-Grade Dance	Todo Mundo Odeia Baile da Nona Série
QUARTA	65.	Everybody Hates Mother's Day	Todo Mundo Odeia Dia das Mães
	66.	Everybody Hates Graduation	Todo Mundo Odeia a Formatura
	67.	Everybody Hates Tattaglia	Todo Mundo Odeia Tattaglia
	68.	Everybody Hates Cake	Todo Mundo Odeia Bolo
	69.	Everybody Hates Homecoming	Todo Mundo Odeia Baile de Boas Vindas
	70.	Everybody Hates the English Teacher	Todo Mundo Odeia a Profa. de Literatura**
	71.	Everybody Hates My Man	Todo Mundo Odeia Meu Brother
	72.	Everybody Hates Doc's	Todo Mundo Odeia Doc's
	73.	Everybody Hates Snitches	Todo Mundo Odeia X-9***
	74.	Everybody Hates Big Bird	Todo Mundo Odeia Garotas Magras e Altas
	75.	Everybody Hates James	Todo Mundo Odeia o James
	76.	Everybody Hates New Year's Eve	Todo Mundo Odeia Véspera de Ano Novo
	77.	Everybody Hates Mr. Levine	Todo Mundo Odeia Senhor Lavine
	78.	Everybody Hates Varsity Jackets	Todo Mundo Odeia Lutadores Fracassados
	79.	Everybody Hates Fake IDs	Todo Mundo Odeia Identidades Falsas
	80.	Everybody Hates PSATs	Todo Mundo Odeia Exames para Faculdade
	81.	Everybody Hates Boxing	Todo Mundo Odeia Boxe
	82.	Everybody Hates Lasagna	Todo Mundo Odeia Lasanha
	83.	Everybody Hates Spring Break	Todo Mundo Odeia a Semana da Primavera
	84.	Everybody Hates the Car	Todo Mundo Odeia Carro
	85.	Everybody Hates Back Talk	Todo Mundo Odeia Lavar a Louça
	86.	Everybody Hates Tasha	Todo Mundo Odeia Tasha
	87.	Everybody Hates Bomb Threats	Todo Mundo Odeia Ameaças de Bomba
	88.	Everybody Hates G.E.D.	Todo Mundo Odeia Supletivo

Observações:

*No episódio 60º a sigla DFN significa: Diretor de Funerais Negros (estágio promovido pelo agente funerário Sr. Omar. (BFD é o nome de uma banda de rap);

** O título em inglês deveria ser Everybody Hates Litterature Teacher, já que o episódio trata da professora de literatura;

*** X-9: aquele de dedura o outro;

TABELA II – Imagens⁵⁶ de personalidades negras citadas na sitcom EHC



Oprah Winfrey



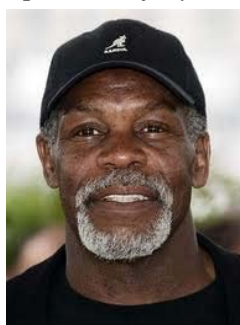
Bill Cosby



Richard Pryor



Nipsey Russell



Danny Glover



Sidney Poitier



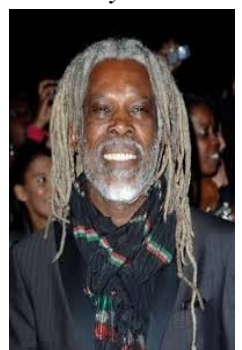
Lionel Richie



James Brown



Patti LaBelle



Billy Ocean



Michael Jordan



Martin Luther King



Fat Boys



Mister T

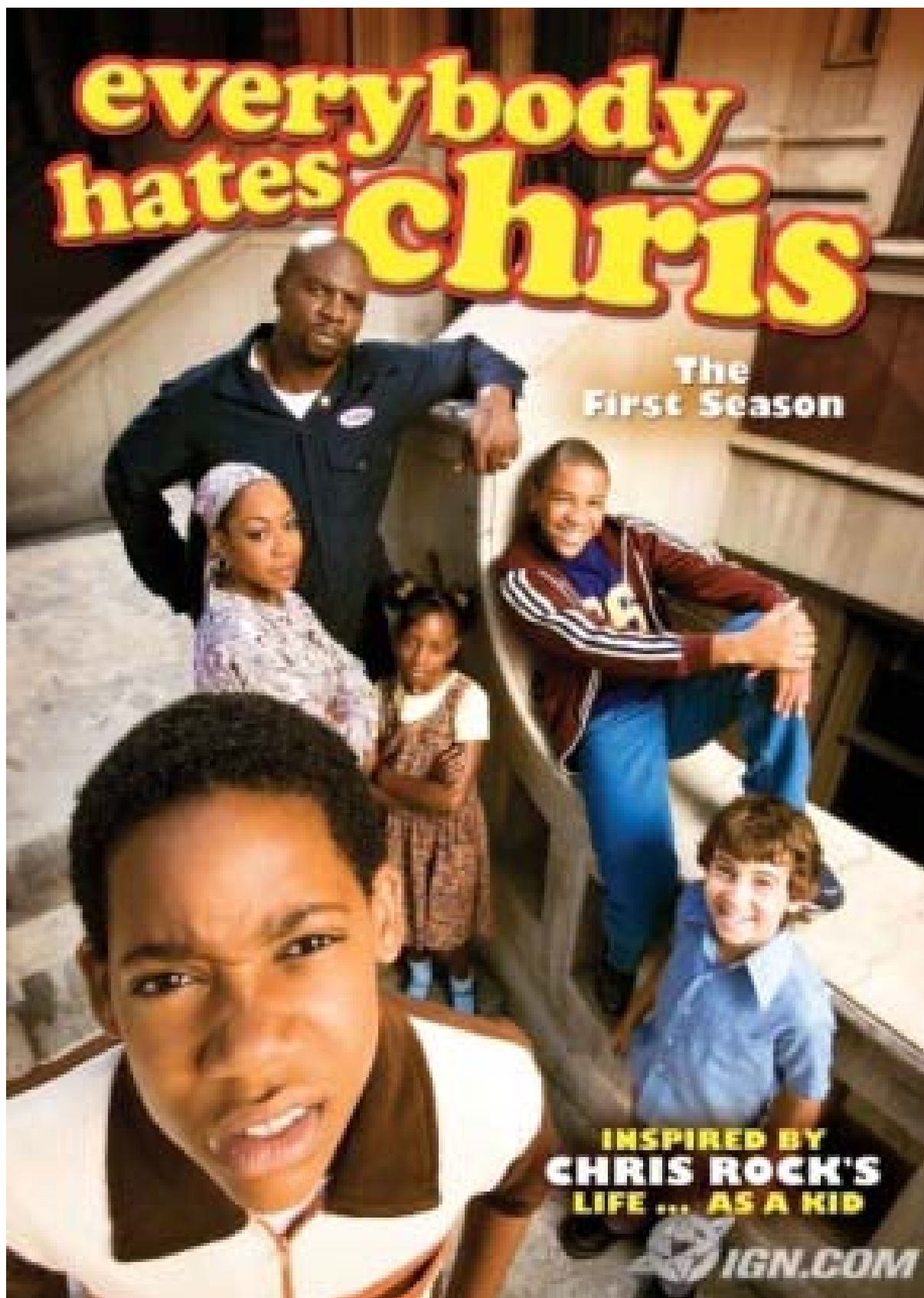


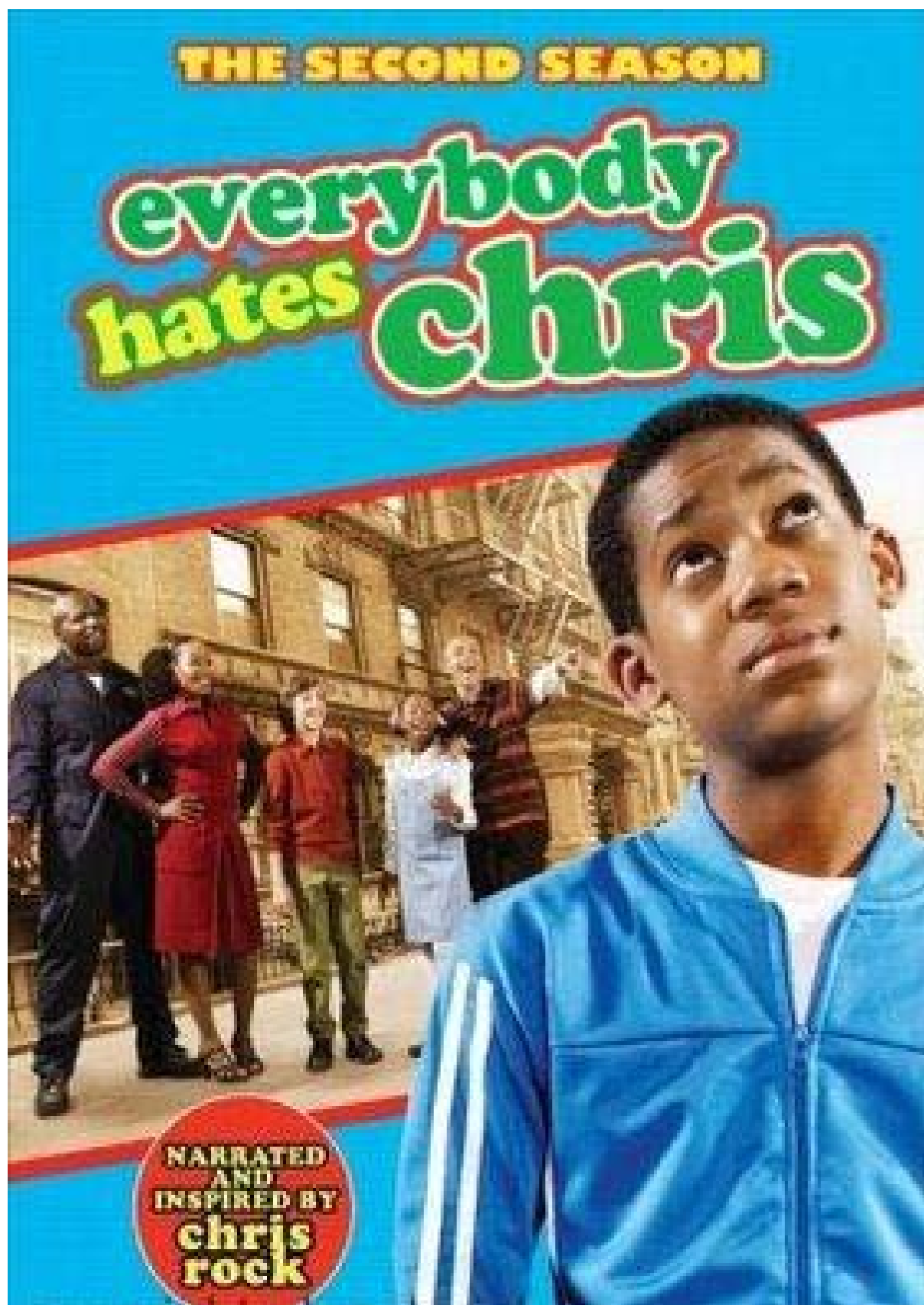
Michael Jackson



Nelson Mandela

⁵⁶ Fonte: Google imagem.





CAPA III - LAYOUT DO BOX DA TERCEIRA TEMPORADA

