**Universidade Federal de Goiás**
**Faculdade de Informação e Comunicação**
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

Ludmila Pereira de Almeida

# *Todo mundo odeia o Chris*: Performatividade e vulnerabilidade dos corpos negros à linguagem midiática

Goiânia
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico**: **[ x ] Dissertação** **[ ] Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Nome completo do autor: Ludmila Pereira de Almeida

Título do trabalho: *Todo mundo odeia o Chris*: Performatividade e vulnerabilidade do corpo negro à linguagem midiática

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento [ x ] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Ludmila Pereira de Almeida

Data: / /

Assinatura do (a) autor (a)

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

**Universidade Federal de Goiás**
**Faculdade de Informação e Comunicação**
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

Ludmila Pereira de Almeida

# *Todo mundo odeia o Chris*: Performatividade e vulnerabilidade dos corpos negros à linguagem midiática

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para o título de Mestra em Comunicação, Cultura e Cidadania.

**Área de Concentração:** Comunicação, Cultura e Cidadania.

**Linha de Pesquisa:** Mídia e Cultura.

**Orientador:** Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Almeida, Ludmila Pereira de
Todo mundo odeia o Chris: Performatividade e vulnerabilidade do corpo negro à linguagem midiática [manuscrito] / Ludmila Pereira de Almeida. - 2017.
CLXXI, 171 f.

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós Graduação em Comunicação, Goiânia, 2017.

1. Performatividade. 2. Corpos negros. 3. Colonialidade do saber/poder. 4. Metapragmática. 5. Mídia. I. Santos, Goiamérico Felício Carneiro dos, orient. II. Título.

CDU 007

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO UFG
Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA 02/2017**

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos quinze dias do mês de março do ano de dois mil e dezessete, a partir das nove horas, na Sala 9 da Faculdade de Informação e Comunicação, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação de Mestrado de LUDMILA PEREIRA DE ALMEIDA, intitulada **"Todo mundo odeia o Chris: performatividade e vulnerabilidade do corpo negro à linguagem midiática"**. A banca examinadora foi composta pelos professores doutores Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (orientador/FIC/UFG), Ângela Teixeira de Moraes (FIC/UFG) e Luciana de Oliveira Dias (PPGIDH/UFG). Após a arguição, os membros da banca se reuniram em sessão secreta para concluir a avaliação e definir o parecer final da dissertação, que foi Aprovada. Por fim, lavrou-se a presente ata, que segue assinada pelo Presidente e pelos demais membros da banca.

Prof. Dr. _____ (Presidente)
Goiamérico Felício Carneiro dos Santos

Profa. Dra. _____
Ângela Teixeira de Moraes

Profa. Dra. _____
Luciana de Oliveira Dias

A todos que de alguma forma acreditaram, confiaram em mim e em minha trajetória...

E a todos que lutam por uma sociedade com mais respeito, justiça e diversidade de saberes, para que toda vida seja vista como importante e que as periferias sejam ouvidas...

## AGRADECIMENTOS

À Deus,

A todos os familiares e amigas/os pela força e compreensão pela ausência.

Ao Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos, pela paciência, pelo profissionalismo e por ter aceitado o desafio de me orientar nesse percurso.

As/Os integrantes do Grupo de Estudos Olhares que me incitaram a pensar sobre outras perspectivas. A todas/os às/os companheiras (os) com quem compartilhei respeito, gratidão, cumplicidade, e momentos de alegrias e tristezas nessa jornada, especialmente, à Karine, Maurício, Sckarleth, Mariana, João, Victor, Dagmar, Aparecida, Auricélia, Juan, Bruna, Jordana, Augusto.

À Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás e a Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, especialmente às/os professoras/es com quem tive a oportunidade de participar das aulas enriquecedoras que contribuíram para meu crescimento não só ao longo do curso de graduação e mestrado, mas para toda à vida.

À Prof.ª Dra. Joana Plaza Pinto, que impulsionou e impulsiona meu percurso acadêmico.

Ao Coletivo Magnífica Mundi – FIC/UFG e ao professor Nilton José dos Reis Rocha, pelo companheirismo, troca de ideias, boas conversas e incentivo constante.

À Prof.ª Dra. Luciana de Oliveira Dias, pela grande contribuição, intervenções e sensibilidade cheia de afetos durante a banca de qualificação e agora com a banca de defesa.

À Prof.ª Dra. Ângela Teixeira de Moraes, pela gentileza em aceitar fazer parte de minha banca de defesa de dissertação, intervenção da qual tenho certeza que irá somar em minha trajetória.

À Prof.ª Dra. Suely Henrique de Aquino Gomes, que teve participação na banca de qualificação e trouxe apontamentos interessantes para a continuidade do trabalho.

A todas/os que torceram ou não por mim.

À CAPES pela concessão da bolsa, que com certeza foi de grande ajuda.

Enfim, à vida e a tudo o que vem com ela...

*Esta é a língua do opressor, no entanto eu preciso dela para falar com você*

bell hooks

*La estructura de las creencias es tan fuerte que permite que algunos tipos de violencia se justifiquen o ni siquiera sean considerados como violencia. Así, vemos que no se habla de asesinados sino de bajas, y que no se menciona la guerra sino la lucha por la libertad*

Judith Butler

*Julius: Então você vai desistir né? Tanta gente tornou possível que você se elegesse o primeiro negro presidente do grêmio e agora você vai desistir?!...*
*Asiático: Eh, e se a gente desistisse os negros jamais chegariam a ser pilotos...*
*Mulher negra: Eu sei que se eu desistisse as panquecas seriam horríveis...*
*Homem negro: Se eu desistisse a farinha de trigo seria chamada de farinha branca...*
*Homem negro: Se eu desistisse o arroz levaria horas para cozinhar...*
*Julius: Chris, eu sei que não acha que ser presidente do grêmio é grande coisa... mas um dia, eu sei que vai ser...*

Julius Rock, pai de Chris, no episódio *Todo mundo odeia promessas*

**SUMÁRIO**

**RESUMO**.....10
**ABSTRACT**.....11
**INTRODUÇÃO**.....12

**1. DIÁLOGOS ENTRE A PRAGMÁTICA-METAPRAGMÁTICA DA LINGUAGEM**

1.1. Intersecções entre linguagem, comunicação e rituais de diferença.....20
1.1.1. Por uma decolonialidade da comunicação e da linguagem: O sul para a leitura crítica de *T.M.O.C*.....31
1.2. Cultura como rede de práticas simbólicas liminares .....36
1.3. O movimento fílmico Blacksploitation e o seriado sitcom .....42
1.4. Tradução/dublagem e a recontextualização/entextualização do texto seriado.....51
1.5. Metapragmática da linguagem e ordens de indexicalidade.....66
1.6. O Narrador *over*: a narrativa e os recursos metapragmáticos em *T.M.O.C*.....74

**2. PERFORMATIVIDADE DOS RITUAIS SOCIAIS DA DIFERENÇA**

2.1. Diáspora negra e racismo como luta transnacional.....84
2.1.1. A violência dos projetos globais nos locais pelas situações de preconceito racial.....95
2.2.Poética e performatividade da narrativa: Dos recursos linguísticos ao efeito social do ato de fala humorístico.....100
2.2.1. O discurso espirituoso do humor e a falha do ato de fala.....108
2.3. A vulnerabilidade do corpo aos rituais de comunicação.....115
2.3.1. Masculinidade negra: o protagonista e a narrativa.....135
2.4. *Todo mundo odeia o Chris* segundo os brasileiros: A violência entre o local-global.....147

**TODO MUNDO ODEIA CONSIDERAÇÕES FINAIS**.....159
**REFERÊNCIAS**.....164

## RESUMO

O principal objetivo dessa pesquisa é discutir como se configuram as práticas de linguagem e performatividades de comunicação a partir do seriado *sitcom Todo mundo odeia o Chris* (2006). Utilizaremos dos aportes da função metapragmática e dos regimes metadiscursivos (SIGNORINI, 2008) sobre como os processos de diferença social e, consequentemente, de hierarquização de marcadores corporais são legitimados nas práticas comunicativas. Esse processo, articulado a eventos históricos de rituais de atos de fala (AUSTIN, 1998; PEIRANO, 2002; DORNELLES, 2002), produz discursos que efetuam a inteligibilidade dos corpos por indicadores de diferença, tendo em vista que essa é uma construção de base na perpetuação da colonialidade do saber e do poder (QUIJANO, 2005) que molda a leitura do mundo por uma epistemologia que regula e hierarquiza as diferenças. O texto-discurso *Todo Mundo Odeia o Chris*, ao ser traduzido/dublado (MARTINS & AMORIN, 2013) e retomar o traço da diáspora negra (SANSONE, 2003; GILROY, 2001) compulsória reentextualizar, a partir do repertório local-global (MIGNOLO, 2003) do interpretante brasileiro, como a linguagem pode ser usada para perpetuar, arquitetar e ritualizar discursos normalizadores para o controle, endereçamento e interpelação dos corpos (BUTLER, 2003;1997; PINTO, 2002;2013a; 2013b). Tais ações tornam o corpo negro vulnerável a atos de nomeação e violência que o subalternizam historicamente. Por isso, as narrativas midiáticas (SILVERSTONE, 2002), ao fornecerem experiências mediadas sobre o mundo compondo o cenário de significação, possibilitam que *T.M.O.C.* indicie a espiritualidade do humor (BÉRGSON, 2001; SALES JR, 2006) por estratégias poéticas de exercitar a linguagem (BAUMAN & BRIGGS, 2006) e agir contra a ideologia dominante. O corpo negro é um signo ainda segregado e subalternizado em contexto de colonialidade/modernidade/globalização/Estado nas Américas e que constitui uma luta transterritorial que se especifica nos locais ao reproduzir as forças dominantes. Portanto, *T.M.O.C.*, ao trazer uma narrativa que não apenas insere o corpo negro em visibilidade, o faz de forma reflexiva e critica pela ação metapragmática, contradiz a cordialidade, a comunicabilidade cultural e o não dito que direciona a situação brasileira, do interpretante, por uma neurose de si mesmo (GONZALEZ, 1984).



**Palavras-chave:** Performatividade; Corpos negros; Colonialidade do saber/poder; Metapragmática; Mídia.

## ABSTRACT

The main objective of this research is to discuss how to configure the language and communication practices performed in the sitcom *Todo mundo odeia o Chris* (2006). We'll make use of the contributions of the metapragmatic function and metadiscursive schemes (SIGNORINI, 2008) about how the process of social difference and, consequently, of body marker tiers are legitimized communicative practices. This process, articulated to the historical events of ritual acts of speech (AUSTIN, 1998; PEIRANO, 2002; DORNELLES, 2002), produces discourses which effect the intelligibility of the bodies with signs of differentiation, considering that this is a basic construction in the perpetuation of the coloniality of knowledge and power (QUIJANO, 2005) that shapes the way the world is read by an epistemology that regulates and hierarquizes differences. The text-speech *Todo mundo odeia o Chris*, being translated/dubbed (MARTINS & AMORIN, 2013) producing the trace of the compulsory black diaspora (SANSONE, 2003; GILROY, 2001), is reentextualized from the local-global repertoire (MIGNOLO, 2003) of the brazilian translator, like the language can be used to perpetuate, architect and ritualize normalizing discourses for the control, addressing and notification of bodies (BUTLER, 2003; 1997; PINTO, 2002; 2013a; 2013b). Such actions make the black body vulnerable to acts of naming and violence that historically subordinate them. For this reason, the media narratives (SILVERSTONE, 2002), by providing mediated experiences about the world by the writing of the scenario of signification, enable *T.M.O.C* to charge the spirituality of the humor (BERGSON, 2001; SALES JR., 2006) via poetic strategies in the exercise of the language (BAUMAN & BRIGGS, 2006) and act against the dominant ideology. The black body is a sign still segregated and undervalued in the context of coloniality/modernity/globalization/State in the Americas, what constitutes a transterritorial fight that specifies in diferent locations while playing the role of dominant forces. So, when *T.M.O.C* shows a narrative that not only inserts the black body into visibility but do it in a reflexive and critical form with the metapragmatic action, it contradicts the cordiality, the cultural communicability and the not-said that directs the brazilian situation with a neurosis born of itself (GONZALEZ, 1984).



**Keywords:** Performativity; Blacks bodies; Coloniality of knowledge/power; Metapragmatic; Media.

# INTRODUÇÃO

Esta dissertação traz uma interpretação, entre tantas possíveis, sobre como um produto midiático baseado em uma experiência vivida retoma e questiona as nomeações que situam os corpos negros em posições sociais subalternas. A interpretação parte do lugar de fala de uma mulher negra, moradora em periferia e estudante de ensino público em estranhamento com a narrativa familiar do *corpus*. Essa leitura anda perpassa a trajetória da autora pela graduação em licenciatura em língua portuguesa e bacharelado em estudos linguísticos em encontro com a pós-graduação em comunicação. A angulação da pesquisa é de fator empírico e de leitura crítica pelo encontro com uma narrativa escrita e narrada por um negro, com personagens protagonistas negras, referências históricas e personalidades negras que se situam discursivamente entre o tradicional estereótipo e o ato de revidar as cristalizações de representação.

Os marcadores sociais localizam as posições-sujeito que os corpos negros podem ocupar ao serem atrelados a um passado cultural que se torna presente nos usos da palavra e nas práticas discursivas. O corpo, nessa relação comunicativa, de construção histórica de significados, passa de um viés de matéria biológica para se tornar identificado/constituído por signos culturais, tencionando lutas ideológicas e inscrevendo indexicalidades de comportamento. A linguagem constitui performances que são materializadas nesse endereçamento dos corpos ao retomar experiências ritualísticas sociais legitimadas historicamente. Isso porque é pelo/no corpo que a ideia de cultura, "como sistema simbólico" (GEERTZ, 2004, p. 12) se transforma em materialidade e organização social.

Percebemos que o tema da diferença social se encontra sistematizado na sociedade ocidental como forma de organização e de percepção do mundo, instituindo noções padronizadas, de fundamentação euro-anglocêntrica de ser e existir. Essas nomeiam e arquitetam caraterísticas físicas e seu efeito moral que indiciam os corpos a serem "capacitados" para determinados "papéis" em termos hierárquicos. Tanto que pela naturalização dessas ideias, tidas como verdades e ritualizadas como autorizadas, sua perpetuação é projetada pela efetivação da violência, significando os corpos.

Isso é evidente na recorrente visibilidade midiática e nos discursos estruturantes da "representação" que estiliza corpos tidos como brancos em papéis de prestígio social (médicos, jornalistas, patrões, modelos, advogados, ricos, 'bonitos' etc) e corpos negros em papéis tidos como inferiores socialmente (ladrões, domésticas, babás, bandidos,

favelados, analfabeto, pobre, ‘feio’ etc). Esses lugares são efetuados por atos de linguagem que se tornam fatos, isto é, o corpo negro é posicionado como signo subalterno e marcado pela inferioridade.

Nesse sentido, um dos objetivos é discutir como o corpo e seus significados são construídos e indexados. Especificamente, como o corpo negro se articula e se move pelas vulnerabilidades simbólicas e violentas da linguagem, em um percurso textual diaspórico negro, entre categorias de diferença construídas histórica, cultural e midiaticamente. Para a discussão, teremos em mente que os usos da linguagem não são neutros, mas permeados por atos políticos com finalidades específicas ao contexto, trazendo à tona atos de violência ritualizados, principalmente, pela retomada de discursos de percepção tidos como “verdadeiros, belos e morais”.

A base teórica da dissertação passa pela intersecção entre os estudos da linguagem e da comunicação, bem como, estudos culturais, midiáticos, de identidade, humor, rituais sociais e hierarquias da diferença. Retomando autores como Quijano (2005) e Mignolo (2003), que trazem o termo ‘raça’, construído socialmente, como marco para o início da modernidade e da colonialidade ao classificar a humanidade, os corpos e as subjetividades por hierarquias de diferença e padrões de identidade. A partir disso, a noção de práticas simbólicas que constitui a ideia de cultura no ocidente se atrela à trajetória compulsória da diáspora negra e molda a produção de significados recorrendo a “uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras” (GEERTZ, 2004, p. 7).

Dessa forma, o foco é uma leitura crítica de mundo (FREIRE, 2001) que vá além da decodificação da linguagem e que vise uma interpretação de como os significados se movem em palavras e em contexto se referindo ao repertório de escolha do que dizer e como dizer. Traremos isso para possíveis interpretações do *corpus* de nossa pesquisa que se constitui pelo seriado *sitcom Todo mundo odeia o Chris* (2005), transmitido entre 2006 e 2016 no Brasil em versão dublada e em TV aberta pela Rede Record. Concluído, o seriado se popularizou e passou a ser veiculado pelo *Youtube* e por Tv’s on-line. O seriado se baseia na vida do comediante norte americano Chris Julius Rock III e se passa entre 1982 e 1987 nos Estados Unidos, Nova York.

A narrativa, em síntese, é sobre um menino negro, Chris, que vive com sua mãe Rochelle, seu pai Julius, sua irmã Tonya e seu irmão Drew em Bed-Stuy, bairro central do Brooklyn na cidade de Nova York. Considerado um bairro muito perigoso, o que, no seriado, é associado à ideia de praticamente não existirem pessoas brancas morando

neste bairro. A vida de Chris é retratada em vários espaços, como na escola primária Corleone, onde é o único negro da escola, e no ensino médio na Tattaglia, onde é o único negro da sala. Cada episódio retrata uma situação que Chris passa no dia a dia, seja na escola, no trabalho ou na rua na qual características tidas como negras são sempre ligadas a estereótipos e modos de sobrevivência dessa comunidade.

Esse seriado *sitcom* também coloca em cena uma representação paródica do seriado *Todo mundo ama Raymond*, que narra a história de um homem branco que vive com sua família numa grande e confortável casa em Long Island, EUA, e o seu conflito gira em torno da constante visita de seus pais que vivem no outro lado da rua. *Todo mundo odeia o Chris*[2], lançado logo após o término de *Todo mundo ama Raymond*, constitui uma sátira a partir de outra realidade social, transcrevendo o que Segato (2005, p. 10) aponta como sendo "um signo ausente do texto visual geralmente associado ao poder, à autoridade e ao prestígio". Um dos recursos que *T.M.O.C.* utiliza para satirizar é o Narrador *over* juntamente com a narrativa fragmentada em *flashforward* e *feedbacks* (previsões do futuro e imagens do passado) para questionar o lado censurado, violento e preconceituoso das interações sociais, nada inocentes, em situações de hierarquia de diferença.

E como aliar tal narrativa de produção norte-americana por uma interpretação de repertório brasileiro? Toma-se como partida que o texto de *T.M.O.C.* ao ser traduzido e dublado para a inteligibilidade brasileira precisa adequar referências linguísticas e culturais que se associem à interpretação brasileira. A tradução e a dublagem para o português brasileiro não são apenas uma transposição de códigos, mas sim uma reentextualização a partir de uma recontextualização da narrativa, inclusive para que se conquiste o público e que este seja afetado e se identifique com o texto (MARTINS & AMORIN, 2013). Assim, o que importa, então, não é a produção e sim a interpretação, quem interpreta e por quais recursos culturais os sentidos são atribuídos à narrativa.

Além disso, a tradução e a dublagem, entre a produção e a interpretação, são possíveis por serem contextos constituídos por uma epistemologia de opressão de base euro-anglocêntrica, que compartilham, em termos de projetos globais coloniais (MIGNOLO, 2003), a hierarquia social, o sistema capitalista, a ritualização da colonialidade do saber/poder. E, ainda, são contextos formados pela expressiva diáspora negra e a segregação simbólica e física dos corpos que se remetem à negritude. Obviamente, esse projeto global colonial é modificado nos locais, estruturando formas

[2] Referido, a partir de agora, pela sigla *T.M.O.C* por questões de simplicidade.

de opressão específicas que vulnerabilizam pejorativamente os corpos negros e os barram aos direitos e espaços de prestígio. Nesse percurso, o corpo é nomeado e feito em significado, de forma que,

> o corpo [se torna] vulnerável à linguagem, no sentido de que a linguagem, sendo performativa, opera, faz, e, sendo assim o corpo é feito e efeito, sustentado e ameaçado pela linguagem. Os atos de fala operam não somente a produção reguladora e produtiva sobre aquilo que nomeiam, mas também constituem seus contextos possíveis – a sua historicidade condensada (PINTO, 2013a, p. 35).

Nesse meio, o seriado indicia como intersecções entre raça, classe, gênero, intensificam a opressão dos corpos negros por redes institucionais e sociais de poder. Corpo e fala se articulam aqui ao constituírem uma linguagem em contexto marcado por processos de subalternização que incide um ato de vulnerabilidade e violência pelas possibilidades da força da historicidade. Utilizaremos os estudos pragmáticos da linguagem a tendo não só como parte do processo, mas também como sendo o próprio processo de construção de sentidos. Partimos do uso e dos efeitos que a linguagem realiza, e dos fatores extralinguísticos que possibilitam a construção linguística e a indexicalidade de significados, para, então, compreender como as trajetórias textuais e históricas são evocadas ao ritualizar diferenças.

Em vista disso, Austin (1998) traz a noção de atos de fala e sua performatividade como sendo o ato de dizer e fazer, isto é, os enunciados não só descrevem o mundo mas produzem efeitos concretos e simbólicos, constroem realidades. São ações performativas que viabilizam a naturalização de determinadas ideologias na sociedade, e os produtos midiáticos se tornam parte, instrumento e forma de experienciar essas performatividades de mundo. A partir da linha pragmática, utilizamos a noção de regimes metadiscursivos e categorias metapragmáticas na construção de discursos que validam a ideia de linhas abissais (SANTOS, 2007) a partir dos limites impostos e das polaridades como “o certo” e o “errado”, “o bonito” e o “feio”, “o risível” e o “não-risível”, o “negro” e o “branco”, “o civilizado” e o “favelado”.

Isso porque quando falamos usamos a linguagem não apenas para transmitir e receber códigos, porém, ao mesmo tempo estamos também usando a linguagem para falar como ela deve ser usada para que seja comunicável. Isso é a metapragmática, que molda, avalia e enquadra como devemos interpretar e compreender os discursos e os metadiscursos que se chocam nesse processo de significação da linguagem. Desse modo, a pesquisa se converge com as questões da performatividade da linguagem, atos de fala e vulnerabilidade dos corpos à linguagem (AUSTIN, 1998; BUTLER, 1997). A

análise, então, perpassa em torno a esta questão: como o dizer dos produtos midiáticos ritualiza, ou contesta, ideologias exercidas pela linguagem que se tornam fazer, se tornam ação sobre o mundo e se efetuam em corpos?

Os rituais de linguagem performativamente produzem posições de sujeito, categorias identitárias e linguísticas, e os atos de fala, as interpelações e seus efeitos pragmáticos incidem em *T.M.O.C.* o significando por signos histórico-culturais que retoma o ato performativo e as performances de sentido possíveis em dados contextos. Butler (1997), a respeito disso, se refere à possibilidade de agência linguística existente na brecha entre o ato de fala e seus efeitos, o que favorece uma resposta crítica ao discurso dominante pela ressignificação do que é dito e a capacidade de falha dos efeitos pelo questionamento.

Isso é realizado em *T.M.O.C.* na promoção de uma ruptura com contextos anteriores, já que é uma narrativa fragmentada reescrita pela memória experiencial vivida do autor, que agora pode tomar o lugar de fala midiática e avaliar os enunciados indiciando, pela entextualização, novos contextos e sentidos para os atos de fala. Para isso, a linguagem do seriado elabora, projeta e antagoniza discursos de diferença que se tornam comunicáveis ao utilizar uma diversidade de instrumentos como o humor, o não-dito, a ironia, paródia, metáforas, como forma de endereçar os corpos. Desse modo, e tendo a tradução e dublagem como caminhos interpretativos, a análise pragmática decorre ao trazer "um estudo sistemático da relação entre signos e seus intérpretes. Trata-se de saber o que fazem os intérpretes-usuários, que atos eles realizam pelo uso de certos signos" (ARMENGAUD, 2006, p. 100).

E, para isso, o contexto se torna inerente ao sentido, não como um pano de fundo que pode ser recortado, mas como um conjunto de relações e concepções de mundo que se tencionam, dialogam em rede e se torna ferramenta para a crítica social. Segundo Blommaert (2008, p. 112) "as concepções de contexto podem ser críticas, [quando] são vistas como condições para a produção do discurso e para a forma de entendê-lo". É um percurso de reflexibilidade sobre a trajetória e o repertório de inteligibilidade do texto-contexto. Com isso, pela visão performativa da linguagem (AUSTIN, 1998; OTTONI, 1998) as categorias de função metapragmática e os regimes metadiscursivos orientam os usos de linguagem em contexto, calibrando correções linguísticas e semânticas conforme os valores culturais interpretativos da sociedade (SIGNORINI, 2008).

A metapragmática regimenta os atos pragmáticos, isto é, "a pragmática projeta, a metapragmática modela" (SILVA, 2014, p. 73). Realizar uma leitura performativa da

metapragmática crítica nos aponta a procurar o significado dos significados, não desvinculando linguagem de sociedade, texto de prática cultural (SILVA, 2014), tradução/dublagem de interpretantes. A ação da metapragmática revela lutas metadiscursivas, conjuntos de discursos e dispositivos epistemológicos, que legitimam as avaliações e correções semânticas/indexicais que direcionam a inteligibilidade dos textos (SIGNORINI, 2008).

O percurso da pesquisa pretende abordar também a seguinte questão: Como *T.M.O.C.* configura práticas de linguagem comunicáveis pela performatividade de ritualizar atos de fala, e a falha deste, pela ação do humor como instrumento crítico? Esse caminho retoma a noção de cultura como rede simbólica compartilhada pela estrutura psíquica de um povo e se encontra nas intersecções das "estruturas de significado socialmente estabelecidas" (GEERTZ, 2004, p. 9) que torna comunicável e inteligível o discurso espirituoso como índice histórico-cultural. Isso constitui o eixo argumentativo para a leitura do *corpus*, a questão racial como um ato e efeito grupal nos corpos negros no ocidente, em que a luta antirracista precisa romper as linhas abissais (SANTOS, 2007) da divisão desigual do poder e se aliar a lutas transacionais contra a opressão e da vulnerabilidade dos corpos à linguagem e a injúria racial.

O principal objetivo é, então, discutir como *Todo mundo odeia o Chris* é configurado pelos efeitos violentos de endereçamento racial, pelas práticas comunicativas humorísticas e de como estas podem ser tidas como questionamento crítico da naturalização da hierarquia de diferença. Como objetivos específicos: Identificar recursos poéticos linguísticos e fílmicos nos processos de produção discursivo-midiáticos pela metapragmática e regimes metadiscursivos críticos; Descrever performativamente a polifonia de vozes resgatadas pela atuação do narrador *over* e de como ele molda a configuração da narrativa pela recontextualização/entextualização; E discutir a vulnerabilidade dos corpos negros à linguagem em *T.M.O.C.* pela escrita da narrativa em formato humorístico a partir dos possíveis efeitos e falhas do ato de fala em contexto interpretativo, local-global euro-anglocêntricos, requeridos pela tradução/dublagem.

Para atingir tais objetivos, a pesquisa propõe uma abordagem qualitativa instrumentada pela análise crítica do discurso e análise fílmica. Se pretende não só intersecionar questões acerca do problema, mas também resgatar fatores que contribuem para a ocorrência e ritualização do evento em contextos de colonialidade, modernidade

e capitalismo. Será trabalhado o seriado dublado em português brasileiro, *Todo mundo odeia o Chris* (2006), produzido em quatro temporadas, com 22 episódios cada.

Especificamente, a análise consistirá, principalmente, em alguns episódios que se tornam mais explícitos os marcadores de diferença pelo humor, as relações de poder em contextos institucionais e a violência da linguagem na segregação dos corpos: *Todo mundo odeia o episódio piloto*[3] (1ª Temporada – Episódio 1), *Todo mundo odeia a prisão*[4] (1ª Temporada - 21º Episódio), *Todo mundo odeia eleições*[5] (2ª Temporada – Episódio 3), *Todo mundo odeia a formatura*[6] (3ª Temporada –Episódio 22), *Todo Mundo Odeia o Baile da Nona Série*[7] (3ª Temporada – Episódio 20), *Todo mundo odeia o baile*[8] (4ª Temporada - Episódio 3).

A metodologia qualitativa é entendida nessa pesquisa como uma forma de investigação que se concentra no processo e articulação de significação dos efeitos possíveis pela leitura da narrativa e, consequentemente, da produção de ideologias e interpretações dos discursos familiares ao contexto brasileiro. Desse modo, "ao estudar o discurso e a estrutura social, esse movimento do discurso através dos contextos parece ser uma empreitada crítica crucial, uma vez que contém importantes aspectos de poder" (BLOMMAERT, 2008, p. 110).

A interpretação qualitativa contribuirá para traçarmos uma trajetória dos textos, contextos como recursos e a história dos dados discursivos de forma que teremos o discurso "como um objeto social [de] características linguísticas [...] condicionadas e determinadas por circunstâncias que vão muito além do que podem perceber o falante ou o usuário" (BLOMMAERT, 2008, p. 113). Segundo Minayo (2007), a estratégia qualitativa possibilita uma análise na qual a linguagem, os símbolos, as relações sociais e comunicativas não podem ser tidas de forma separada, mas sim de maneira dialógica, na qual tanto constituem a realidade quanto fazem parte dela.

A análise crítica do discurso a partir dos estudos pragmáticos dos usos da linguagem e de como esses usos se tornam coerentes culturalmente visa contribuir para como o interpretante indexa sentidos e práticas de violência pela palavra. É um estudo que procura não a verdade da realidade, mas o seu funcionamento. Um dos precursores desse pensamento pragmático foi Pierce, que formula a tríade em que o signo, o objeto

[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S7nxrich7qc. Acessado em: 4 de março de 2017.
[4] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jn1Z4PuPZxA. Acessado em: 4 de março de 2017.
[5] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C52CMRfVMdc. Acessado em: 4 de março de 2017.
[6] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e-PfqKrlMEw. Acessado em: 4 de março de 2017.
[7] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mnB-mITQftw. Acessado em: 4 de março de 2017.
[8] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2BQ-kzfY-Ms. Acessado em: 4 de março de 2017.

(índice) e o interpretante formam um sistema semiótico do qual procura destacar "[...] a necessidade de se teorizar a linguagem levando-se em conta o que sempre foi lembrado na linguística, ou seja, o sinal, mas também aquilo a que este sinal remete e, principalmente, a quem ele significa" (PINTO, 2000, p. 51).

O *corpus*, ao ser um seriado fílmico, escreve a linguagem audiovisual como composição da estrutura interpretativa do conteúdo discursivo e de experiência com o seriado de estilo *sitcom*. Para Penafria (2009, p. 1) "analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme" e para a autora não existe uma metodologia universalmente aceita para se proceder a análise de filmes. Isso, porém, depende do tipo de análise que se pretende, a analise interpretativa do humor pelas performances identitárias das personagens e do Narrador *over* será a realizada nessa dissertação. Relacionando, então, estrutura e composição poética da linguagem entre o microcontexto e o macrocontexto em que a narrativa é interpretada.

Ainda de acordo com Penafria (2009) consideraremos o *corpus* como um texto ao qual daremos importância à composição das mensagens, à efetuação social e à possibilidade de concretizar experiências via linguagem midiática. Recursos técnicos como o Narrador *over*, os jogos de câmera, os *flashbacks* e *flashforward*, cortes temporais entre o passado, presente e o futuro, sobreposição de cenas e outros são cruciais para a narrativa ser passível de inteligibilidade, afetação humorista, ditos e não-ditos e tradução ou dublagem em contextos semelhantes. Considerando, portanto, que "a principal fonte do poder da mídia advém do poder da linguagem. [...] a linguagem é uma poderosa arma. Mexendo na linguagem consegue-se interferir no mundo" (RAJAGOPALAN, 2000, p. 100).

# DIÁLOGOS ENTRE A PRAGMÁTICA-METAPRAGMÁTICA DA LINGUAGEM

## 1.1. Intersecções entre linguagem, comunicação e rituais de diferença

Nossa abordagem pretende o diálogo empírico, epistemológico e teórico entre os estudos da linguagem e os da comunicação, e de como esses traçam a materialidade cultural por rituais sociais. Partimos da concepção de linguagem não apenas como uma materialização do mundo ou sua descrição, mas como possibilidade de criar realidades e significá-las pela interação. Nesse processo, a comunicação torna-se a ação que constrói os sentidos no qual a indexicalidade de dados signos linguísticos remete a modos específicos de como uma sociedade interage.

A produção de sentidos, então, não depende apenas da transmissão de informações entre locutor e interlocutor, mas das tensões discursivas provindas de epistemologias construídas em percepções históricas, culturais e sociais do que vem a ser o outro. Interpretar o outro, sua cultura, passa pelos estudos da linguagem ao ser esta tanto ferramenta quanto produto da produção de sentidos no mundo, no qual o processo comunicativo revela as configurações e os efeitos de linguagem.

O campo da linguagem ao ser efetuado a partir de um contexto de lastro colonial passa a se comportar, pelo uso da força dominante, conforme as estratégias de diferenciação social impulsionadas pelo contexto. De forma que até variedades linguísticas se tornam partituras para a discriminação social, um caminho considerado lógico, em termos coloniais, para se exercer a hierarquia das diferenças. A ação da linguagem move os significados e os indexam em realidades, em estilos de corpos e de discursos normativos. Discursos aqui entendidos como organizações enunciativas historicamente específicas da linguagem (BUTLER, 2003).

Somos construídos e construímos o outro pelos discursos sociais, e é pela linguagem que também nos materializamos, seja por meio de textos verbais, imagéticos, sonoros, visuais, audiovisuais, gestuais e até pelo silêncio. O contexto de produção de comunicação, as trocas simbólicas, são normatizadas em ideologias que estruturam a doutrinação das práticas sociais que levam à diferenciação dos corpos e seus rituais de diferença. Dessa forma, quando a ideologia dominante se comporta como natural, passa a ser repetida em várias situações por noções “corretas” de comportamento, tidas como verdades que se agregam à cultura. E a mídia é parte importante dessa atmosfera, que a

todo instante representa, nas novelas, propagandas, filmes, telejornais, tipos ideais de sujeitos considerados estilos corporais e comportamentais válidos.

Silverstone (2002) aponta que a mídia contribui diretamente com o exercício do poder ao tornar o mundo inteligível por certos caminhos e não outros. Butler (1997, p. 1-2), ao dizer que somos formados na/da linguagem, afirma também sermos "seres que requerem a linguagem para existir" e que nesse processo nos tornamos vulneráveis ao poder constitutivo da linguagem. É um poder que "nos *insulta* desde o princípio" (*idem*), mesmo antes de nascer a linguagem nos endereça no mundo. Recebemos nomes, além do nome próprio, o nome de gênero, de 'raça', de classe, nacionalidade. Já experimentando, mesmo ainda não tendo consciência explicita da linguagem, a incisão da existência na vida social pela "primeira injúria linguística que se aprende" (*idem*), a nomeação. São injúrias que se legitimam por rituais sociais, por um sistema cultural de comunicação simbólica constituído de sequências ordenadas, padronizadas de palavras, atos e possíveis impactos, em geral, expressos por múltiplos meios (PEIRANO, 2002).

Nesse sentido, Silverstone (2002) diz que a sociedade é construída em fluxo e cada um de nós também se movimenta nos espaços a que é exposto, sejam os midiáticos, na realidade vivida ou na imaginação. Os produtos midiáticos possibilitam esses movimentos, essa comunicação, no espaço e no tempo pela teia de experiências que é resgatada. Assim, ao cruzarmos campos de conhecimento como a comunicação e a linguagem, outras questões serão possíveis para ampliar a compreensão da 'sociedade global-local' e de seus impactos junto ao poder midiático.

Assim, os campos, ao se conversarem, contribuem um com o outro para olhares múltiplos que culminam numa interpretação que não deixa de fora o aspecto da vida e do confronto das diferenças. Por isso, a discussão será interpelada pela "dimensão simbólica da ação social" (GEERTZ, 2004, p. 21) em que colocaremos "à disposição as respostas que outros deram" (*idem*), trazendo um movimento performatizado pela/na cultura. O produto midiático *T.M.O.C.* ao ser lido não apenas como um produto de entretenimento, mas como um índice das ações sociais, impulsiona a análise, que perpassará esta dissertação, para discutir como são performatizados corpo e raça, e outras categorias interseccionais, em contexto organizado por hierarquias e de como as ações podem ser significadas pelo repertório do interpretante desse meio.

As redes de significados possíveis tornam os corpos "alternativamente sustentado e ameaçado por modos de endereçamento" (BUTLER, 1997, p. 5). Com isso, a visão dos estudos de linguagem a partir da pragmática contribui para observarmos as

diversas significações que a palavra pode assumir conforme as configurações do contexto. Esses signos remetem a algo linguisticamente materializado e as escolhas compulsivas não são imparciais e sim atrelados a uma experiência de uso cultural, a um arcabouço de símbolos em evidência que trilham uma forma de se ler os "gestos culturais".

Desde o final do século XIX com Saussure, a linguística vem se firmando como ciência da linguagem, a língua e sua estrutura se tornou o centro de discussão, porém, esses estudos se limitavam apenas a análises de usos ideais de língua, ressaltando o sistema e separando língua do componente fala. Já os estudos linguísticos de linha pragmática abordam não só a língua em si, mas também o extralinguístico, procurando explicitar o funcionamento da linguagem e o uso que os falantes fazem com a língua/fala. Os estudos pragmáticos surgem da convergência problemática do uso linguístico, que parte dos estudos filosóficos em relação à linguagem e aos significados.

O primeiro a usar a palavra *pragmatics* (pragmática) foi o filósofo americano Charles S. Peirce, que divulgou a ideia de tríade pragmática em que o signo, o objeto e o interpretante formam um sistema semiótico que destaca "[...] a necessidade de se teorizar a linguagem levando-se em conta o que sempre foi lembrado na linguística, ou seja, o sinal, mas também aquilo a que este sinal remete e, principalmente, a quem ele significa" (PINTO, 2000, p. 51). O signo só pode ser denominado enquanto tal quando se une a um objeto, uma referência, de acordo com seu interpretante, o sujeito, com sua experiência de mundo, que dita a função-ação do objeto o transformando em signo e o indexicando a uma significação. À vista disso, o filósofo Wittgenstein (2000, p. 43) afirma que os significados das palavras não estão em si mesmas ou no que elas possam se referir, mas estão em seus usos, no como, para quê elas funcionam e quem as usa.

Ludwig Wittgenstein foi um dos filósofos que contribuíram para os estudos pragmáticos ao promover uma virada linguística no século XX. O filósofo, ao se deparar com determinados problemas filosóficos, percebeu que os significados das palavras a depender das ocasiões eram limitados, ambíguos e não expressavam claramente um conceito ou um pensamento. O filósofo propôs, então, estudar o funcionamento da linguagem e suas possíveis atividades antes de estabelecer modelos lógicos de pensamento, para, enfim, tentar compreender como os significados eram selecionados e adquiriam sentidos pelos sujeitos.

Assim, a vinculação entre o significado e o uso da linguagem nos leva à observação de três condições: a primeira diz respeito ao modo como as palavras são

utilizadas, as regras de uso; a segunda se relaciona ao contexto em que se empregam as palavras, formando os jogos de linguagem; e a terceira se atenta para as funções que as palavras e seus usos devem desempenhar, culminando nas formas de vida (WITTGENSTEIN, 2000). Isso ocorre porque a linguagem é uma prática social e segue regras negociadas e modificadas socialmente de acordo com a situação, ou melhor, com os jogos de linguagem.

Em 1953 com a obra póstuma *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, uma nova visão a respeito da linguagem é evidenciada, na qual o exercício da linguagem se dirige a realizar algo pelo ato comunicativo, em que a mesma palavra pode ser exposta a diversos significados. Portanto,

> são esses diferentes contextos de uso, com seus objetivos específicos, que Wittgenstein caracteriza como jogos de linguagem. Essa noção visa dar conta de que as expressões linguísticas são sempre utilizadas em um contexto de interação entre falante e ouvinte, que as empregam com um objetivo determinado. A linguagem é sempre comunicação, e a determinação do significado de uma palavra ou expressão depende da interpretação do objetivo de seu uso nesses contextos... (MARCONDES, 2006, p. 221).

Essa analogia entre o funcionamento dos jogos e os usos da linguagem se estabelece pelas regras e o conhecimento delas pelos sujeitos/jogadores. Como uma peça de xadrez só adquire importância dentro do tabuleiro, também os significados dos signos linguísticos só funcionam mediante a validação do grupo. E, ainda, linguisticamente as regras gramaticais compõe o processo de inteligibilidade do jogo. Articulando tanto a gramática superficial, o conjunto de normas para a construção dita correta de frases, quanto a gramática profunda, o conjunto de regras ideológicas que constitui a finalidade de determinado jogo de linguagem (WITTGENSTEIN, 2000).

Além disso, as regras de uso da linguagem são aprendidas pelos jogadores sem precisar ser verbalizadas ou ser totalmente conhecidas (WITTGENSTEIN, 2000), sendo relacionadas e corrigidas pelo encontro com o outro e pelo desenrolar de interesses. Marcondes (2006) também afirma que as regras são tanto convencionais como legitimadoras, pois apontam ideologias sociais e regularizam dadas práticas do que pode ou não dentro do jogo. Este se modifica conforme as posições sociais dos sujeitos em relação aos outros e ao contexto, considerando aspectos políticos, econômicos, culturais e históricos que enquadram a construção desses das atividades de linguagem.

O autor também critica os essencialismos de sentido que se apegam aos jogos pelo uso recorrente, gerando pressupostos e mal-entendidos. Tal crítica retoma a afirmação dos diferentes exercícios em que uma mesma palavra está disposta e a

descoberta de características semelhantes e de parentescos a que as palavras estão atreladas. Os jogos de linguagem, por serem múltiplos e variados, só tem em comum certas semelhanças de família. Wittgenstein (2000) aponta que essas se constituem numa rede com várias fibras, em que o percurso semiótico está ligado a uma teia de possibilidades, cruzando as diferentes semelhanças, assim como as que existem entre os membros de uma família.

Além disso, as atividades de linguagem são diversas tanto no interior de suas relações quanto entre diferentes jogos e essa articulação se faz presente na mobilidade dos signos. Por isso, "[...] cada interpretação, juntamente com o interpretado, paira no ar; ela pode servir de apoio a este. As interpretações não determinam sozinhas as significações" (§ 198), mas possibilitam as condições de exercício da linguagem dentro de um *continuum* social (PINTO, 2013b). E a falta de inteligibilidade e o não conhecimento das regras do jogo de linguagem pode limitar dados sujeitos em sua vida semiótica social ao serem subalternizados como não pertencentes ao jogo.

Os jogos de linguagem são regidos por jogos de performances de sujeitos, trazendo à tona também outros jogos que não são revelados na enunciação, mas que estruturam e direcionam as relações e as produções de compreensão do outro. Isso tendo performance como articulações de identidade que "dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. [...] são 'comportamentos restaurados', 'comportamentos duas vezes experienciados', ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam", a partir de comportamentos coerentes aos jogos (SCHECHNER, 2006, p. 29). Utilizando disso, o contexto e os sujeitos arranjam como as regras devem funcionar e como mobilizar os significados em formas de vida requeridas pela situação comunicativa (WITTGENSTEIN, 2000).

Essas formas de vida são construídas pelas funções atribuídas aos sujeitos, para os signos e para aos jogos, reiterando ordens sociais e atividades de linguagem para materializar ideologias e exercer poder. As possibilidades eventuais de jogos de linguagem são infinitas dentro da finitude conhecida da linguagem. Wittgenstein (2000, p. 19) aponta algumas formas de vida/atividade aonde esses jogos podem ser percebidos como: "comandar, e agir segundo comandos; Descrever um objeto conforme a aparência ou conforme medidas; Produzir um objeto segundo uma descrição (desenho); Relatar um acontecimento; Inventar uma história; Ler; Representar teatro; Traduzir uma língua para outra...". Em *T.M.O.C.*, Chris transita por vários espaços que se organizam por conjuntos e atividades de jogos de linguagem diversos, como na escola, em que ele

deve realizar atividades educativas, se ‘comportar como negro’, conversar com seu melhor amigo, falar com outras pessoas que o odeiam, ser marcado por várias ofensas não ditas e ditas.

Isso funciona dentro de regras de utilização da linguagem que indiciam os sujeitos, quem são, com quem e de quem estão falando, de forma que o sujeito Chris é ressignificado conforme a intenção dos falantes e os jogos em ação. O bairro onde Chris mora também é caracterizado por diversos jogos de linguagem como a relação multicultural entre os porto-riquenhos, asiáticos, afro-americanos e americanos, além de grupos como os mendigos, gangues, grupos de teatro e hip hop que se organizam por jogos diferentes ao caracterizar os participantes.

Conforme Marcondes (2006) em relação ao desenvolvimento dos estudos pragmáticos e da filosofia da linguagem, podemos vislumbrar duas perspectivas, que não se excluem: a primeira é a contextualista, que tem o contexto como fator central para a formação dos significados; a segunda, mais conhecida pelos estudiosos, é a concepção de linguagem como ação. A primeira é a usada por Wittgenstein e a segunda é atribuída por outro filósofo da linguagem, John L. Austin, que estudou os enunciados performativos ao analisar a linguagem ordinária e as várias possibilidades de se fazer sentido. Esses autores se relacionam e se completam para a análise ao observarmos como os usos linguísticos constroem jogos de linguagem e o que eles efetuam com/nos sujeitos e com/na sociedade. Para discutir sobre os efeitos da linguagem, Austin (1998) desenvolve a teoria dos Atos de Fala focando nas ações que os enunciados podem produzir.

Os atos de fala se dividem em três níveis de ação linguística que ocorrem simultaneamente: atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários. O primeiro é “o lugar em que se dá a significação”, por regras da língua, sons, gestos, entonação (OTTONI, 1998, p. 35); o segundo é “o ato de realização através de um enunciado”, a força de legitimidade para tal enunciado (*idem*); e o terceiro é “o ato que produz efeito sobre o interlocutor”, são os efeitos do ato no corpo e na sociedade (*idem).* Quando, por exemplo, dizemos que alguém é ‘negro’ não apenas descrevemos uma característica, estamos, ao mesmo tempo, usando a gramaticalidade de uma língua e certa prosódia, atribuindo e repetindo força simbólica histórica à palavra ‘negro’. Além de me situar na enunciação como o corpo que fala e que marca o outro corpo com uma nomeação que nos situa no contexto social e político de leitura.

Mediante isso, para separar os tipos de enunciados que praticam ação no mundo dos que só descrevem, Austin (1998) os divide em constativos e performativos. Os constativos são afirmações que descrevem algo no mundo e podem ser classificados como verdadeiros ou falsos. Por exemplo, 'Chris levou um soco de Caruso': essa afirmação será verdadeira se ela estiver de acordo com os fatos do mundo e será falsa se não estiver de acordo com esses fatos. Os enunciados performativos realizam ações que são classificadas em felizes, quando a ação é realizada conforme o prometido e intencionado, ou infelizes, quando a ação não se realiza. As infelicidades, segundo Ottoni (1998), são divididas em nulidade ou sem efeito, em que o enunciador não possui autoridade para efetuar tal ato; abuso da fórmula ou falta de sinceridade, quando se realiza o ato de fala sem a intenção de que a ação se realize; e a quebra de compromisso, quando o dizer não estabelece atitudes para que a ação se complete.

Um índice da infelicidade do ato de fala se encontra no episódio *Todo mundo odeia o baile* (4ª Temporada - Episódio 3) quando Chris é apresentado pela Srta. Morello a outra estudante, Denise, que veio de um colégio particular e de uma família rica, para irem juntos ao baile. Denise diz que é preciso Chris ir à casa dela para ver se seus pais irão gostar dele e permitir a ida ao baile, então o narrador *over* diz: "Pra mim tá na moral, porque todo mundo sabe que todo mundo me ama". No contexto do seriado esse ato de fala é infeliz, não pode ser realizado por um abuso da fórmula, por uma falta de sinceridade, inclusive pelo nome do seriado que indica que todos odeiam o Chris. E ainda, esse ato de fala ao ser dito pelo narrador *over*, que está em posição de fala por transitar em todos os espaços da narrativa, principalmente, o inconsciente e o da intenção, direciona as interpretações performativas de Chris e de outros personagens.

J. L. Austin em seus estudos, no entanto, percebe que os enunciados constativos também são performativos e, então quebra, a dicotomia constativo-performativo, considerando o constativo como um performativo mascarado, já que "por detrás de cada afirmação há um performativo não explicitado" (OTTONI, 2002, p. 129). Com isso, Austin (1998) passa a tratar o performativo de maneira predicativa, colocando em vigor uma nova concepção de linguagem como sendo a performativa. *Performative* é uma palavra derivada do verbo *perform*, é um verbo usual em inglês para ação (PINTO, 2013a). Assim, "as afirmações agora não só dizem sobre o mundo como fazem algo no mundo. Não descrevem a ação, praticam-na" (OTTONI, 1998, p. 37). Desse modo, sujeito e objeto se fundem ao produzir discursos, palavras e posições sociais no processo de significar o mundo.

Quando enunciamos, produzimos efeitos e os enunciados performativos constroem visões de mundo no momento mesmo de sua ação. Segundo Ottoni (1998, p. 36), o enunciado se torna "o próprio ato de realização da fala-ação". Isso também aponta para como se performam as identidades e de como elas "devem" funcionar em cada contexto ao serem mobilizadas por atos performativos. E para dar as condições de performatividade de um enunciado, Austin identifica um enunciado com um "sujeito falante para que possa praticar uma ação" (OTTONI, 1998, p. 37), esse sujeito ao enunciar e estabelecer interação, mediante sua posição social, gera dados efeitos sobre seu interlocutor proporcionando a formação de significados que se atentam à comunicação.

Portanto, Austin (1990, *apud* PINTO, 2000, p. 57) "concebe a linguagem como uma atividade construída pelos/as interlocutores/as, ou seja, é impossível discutir linguagem sem considerar o ato de linguagem, o ato de estar falando em si". Corpo e fala interagem no processo enunciativo e se tornam intrínsecos aos efeitos. A posição de quem fala ritualiza percepções de mundo e discursos, e pode ser percebido no episódio *Todo mundo odeia funerais*[9] (1ª Temporada - Episódio 17) quando a professora Srta. Morello pede para o Chris falar o que estava conversando com o Greg durante a prova.

> **Srta. Morello:** Chris, porque não levanta e conta ao resto da sala o que estava conversando com o Gregori.
> **Chris:** O meu avô morreu.
> **Srta. Morello:** Chris, não tem graça, o que você vai fazer quando seu avô morrer de verdade? Você não pode sair por aí matando sua família só porque não estudou pra prova. Quem é o próximo? Seu pai, sua mãe? Porque não mata a irmã ou o irmão? ...
> **Greg:** Ele disse a verdade...
> **Srta. Morello:** [sem graça] Ah... ah Chris...
> **Chris:** Peraí, acredita nele?
> **Srta. Morello:** É claro...
> **Chris:** E não em mim?
> **Srta. Morello:** Chris seu avô morreu mesmo! Pode dizer o que quiser... o que está fazendo aqui? Me traga a sua prova, não se preocupe com a nota. Está dispensado...

As posições sociais dos sujeitos determinam como será a interpretação, essa relação é condicionada pelo contexto segregacionista do Colégio Tattaglia e do olhar prefigurado da professora, que aponta Chris como não confiável e Greg como confiável. Por isso, quando Chris, que é negro, fala do ocorrido é considerado mentiroso pela Srta. Morello, atribuindo outro efeito ao ato de fala de Chris e remetendo o ato à força ilocucionária das repetições performativas históricas que associam os corpos negros às

[9] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sWEVIkkmybE&t=323s. Acessado em: 4 de março de 2017.

práticas tidas como “ilícitas” e de “sabotagem”. Todavia, não são as palavras que fazem com que a diferença seja fator chave para a credibilidade de quem fala, mas sim qual corpo que fala. Dessa forma, Greg, que é branco descendente de italianos, se torna portador de fala “verdadeira” e, portanto, é quem pode validar ou não o discurso de Chris.

A ação da linguagem só produz efeitos diversos porque há diversas vozes se cruzando, disputando espaço para se inserir ou modificar os jogos de linguagem a partir dos repertórios dos sujeitos em interação. A comunicação entre os sujeitos e suas experiências de mundo e com o mundo possibilitam escolhas e ressignificações de signos para caracterizar, inclusive moralmente, dados sujeitos. “O ser humano é resultado dos processos de interação simbólicos desenvolvidos pela sociedade, e a própria sociedade é um produto da comunicação” (TEMER & NERY, 2009, p. 38). Com a comunicação materializamos e reorganizamos as formas de afetação da linguagem, as trocas simbólicas, a convencionalização dos significados, os acordos sociais e sua dinâmica ritual. Temos, então, o seguinte pressuposto:

> Qualquer tentativa de descrição da comunicação que exclua aspectos sociais é considerada inócua e ineficiente para a pesquisa pragmática. A linguagem não é, portanto, meio neutro de transmitir ideias, mas sim constitutiva da realidade social. Não sendo a “realidade social” um conceito abstrato, mas o conjunto de atos repetidos dentro de um sistema regulador, a linguagem é sua parte presente e legitimadora, e deve ser sempre tratada nesses termos. (PINTO, 2000, p. 63)

O que nos move para outro conceito, do qual já apontamos, de importância para a análise de linguagem e comunicação pragmática: o contexto. É nele que está ritualizada a historicização dos enunciados, possibilitando uma análise em rede de como se estruturam as interações sociais locais-globais. Nisso, “as histórias têm um “conteúdo” particular que se relaciona (e se indexa) a um momento social, político e histórico particular” (BLOMMAERT, 2008, p. 112). E o contexto não é apenas um pano de fundo, mas é o universo simbólico que possibilita a existência de cada signo e de seu significado, é onde o signo é atualizado e compreendido, ou não, pela sociedade. É no/pelo contexto que as vozes sociais se dispersam e são tidas como evidentes ou silenciadas, em que as hierarquias e arquiteturas de visibilidade se tornam escalares mediante a ordem social.

Ainda segundo Blommaert (2008, p. 112) “as concepções de contexto podem ser críticas, [quando] são vistas como condições para a produção do discurso e para a forma de entendê-lo”. Pois é agregando a compreensão de como tal discurso se formou e o porquê dele estar sendo dito em determinado momento que podemos articular sua

construção e olhá-lo pela sua trajetória de formação. O que nos ajuda a perceber como a visão hegemônica, que se repete não da mesma forma, é tida como verdadeira, mostra pontos de vista e composições de realidades e ideologias apagadas. Como é o caso da discriminação da diferença e a vigilância da norma, que torna válida características associadas ao padrão e marginaliza outras. O que extermina vidas consideradas não agenciáveis em sujeitos de direitos (SPIVAK, 2010), por não estarem dentro de categorias de "aceitação e de verdade" socialmente coerentes e plenamente humanas (PINTO, 2013b).

Um sistema social que é ritualizado por um percurso de colonialidade, metadiscursos sobre modernidade e sobre o que é o outro a partir de uma entropia da epistemologia dominante euro-anglocêntricos. São articulações de poder político/ econômico que sustentam ideologias a respeito de como as línguas devem funcionar gramaticalmente e atuar no endereçamento da realidade. Mobilizando capitais simbólicos, aliados também ao capital linguístico, como o meio de indicar e interferir no mundo. Desse modo, os atos de fala são organizados pelo imperialismo epistêmico que se dissemina em termos locais e globais configurando os signos.

Os atos de linguagem são marcados por categorias históricas e rituais de ideologia de poder. Segundo Ottoni (1998), o uso da linguagem e suas condições de exercício caracterizam os valores e o percurso das performances. Esses, ao serem formados por comportamentos restaurados e ritualizados a partir da repetição da vida cotidiana se tornam atuações, como papéis ensinados e adequados à situação. É um processo de identidade e alteridade marcado pela performance e pela performatividade da linguagem, conceitos que agem em conjunto, pelo ato de dizer/fazer a partir das expectativas e capacidades das redes de significado.

> Como Cameron (1997) argumenta, ao entender a linguagem como performance (e, com Butler, como performativa) não devemos considerar que falamos/escrevemos A, B ou C porque somos X, Y ou Z. Ao invés disso, devemos focar nossa atenção nas dinâmicas sócio-histórico-discursivas que fazem com que ao falarmos/escrevermos X, Y ou Z sejamos percebidos/as como A, B ou C; ou seja, os recursos linguísticos (e identitários) são produtos de processos históricos, políticos, filosóficos e culturais específicos e sua utilização nos insere nessas dinâmicas (BORBA, 2014, p. 460).

Borba (2014) ainda diz que performatividade torna a performance possível, validando, potencializando, regulando, limitando o sucesso da performance. Mesmo tendo que ser tratadas como intrínsecas no ato de fala, o autor indica que seus processos se diferenciam, de forma que a performatividade "chama nossa atenção para os códigos

de significação que subjazem determinadas performances, e com isso, desafia a percepção do senso comum de que nosso comportamento [performances] [...] é a simples expressão de nossos eus essenciais (Cameron & Kulick, 2003:150)" (BORBA, 2014, p. 450). Por esse motivo, "entender gênero, sexo, sexualidade, raça, desejo como performativos não é meramente afirmar que eles são uma performance (num sentido estritamente teatral), mas sim que eles são produzidos na/pela/durante a performance sem uma essência que lhes serve de motivação" (BORBA, 2014, p. 450).

Assim sendo, as construções de identidade não se situam apenas às práticas corporais, mas às trajetórias históricas-culturais-linguísticas dessas práticas arranjadas em uma rede complexa de regulações, vigilâncias, punições que ao mesmo tempo fornece recursos para a própria contestação (BORBA, 2014). Uma rede sustentada por atos linguísticos validados por hierarquias sociais de poder/saber, de epistemologia autorizada e naturalizada. Então, diferentes organizações de performatividades/performances indicam diferentes formas de conceber a diferença (PEIRANO, 2006), diferentes maneiras de usar a linguagem para caracterizar e violentar os corpos.

> **Caruso:** Te pego na saída Neguinho.
> **Narrador *over*:** Éh... Naquele dia ele me chamou de neguinho e se safô, mas tempos depois ele foi a um show de hip hop e quase foi pisoteado até a morte.
> **(***Todo mundo odeia o episódio piloto* – 1ª Temporada – Episódio 1)

As fissuras da comunicação e os paradoxos das ressignificações se organizam de acordo com o elo ritualístico cultural, dessa forma, "o performativo é uma comunicação [...] comunicar através de um enunciado performativo é comunicar uma força por impulsão de uma marca" (OTTONI, p. 52, 1998 *apud* DERRIDA, 1972, p. 362-363). Essa marca é tanto linguística, o termo "neguinho", quanto incidida por convenção social, "os corpos negros", podendo se fortalecer ou ser ressignificada. Segundo Butler (1997, p. 14), a força elocucionária do ato de fala, como a ofensa, pode ser ressignificada sob diferentes formas pelo ofensor quanto pelo ofendido ao ser "citada contra seus propósitos originais, e realizar uma inversão de efeitos". Em *Todo mundo odeia o episódio piloto*, duas significações são confrontadas, dentro de um ritual social de hierarquia racial, o de ser ofendido por ser chamado de 'neguinho' e o sujeito que exerce a ofensa ser pisoteado por negros em um show de hip hop.

Borba (2014. p. 469), ainda diz, baseado em Pennycook (2007), que indicar a "linguagem e a identidade como performances que são performativas exige um arcabouço analítico transtextual que excede o texto (oral e/ou escrito) *in situ* [lugar

natural] e o localiza em sua história de reiterações e transformações". Portanto, *T.M.O.C.* é um produto de linguagem midiática que precisa ser lido além do que é dito na narrativa e do que nos parece familiar. Retomando as intersecções dos estudos de linguagem, comunicação e rituais sociais para mobilizar outros caminhos que configuram o seriado e o retiram de seu lugar natural para ser passível de análise crítica.

Pois, conforme Silverstone (2002, p. 31), "tanto a estrutura como o conteúdo das narrativas da mídia e das narrativas de nossos discursos cotidianos são interdependentes, que, juntos, eles nos permitem moldar e avaliar a experiência". Isso indicia um interpretante e o calibra a partir da trajetória textual, traçando repertórios culturais inscritos socialmente e que compõe a análise, e de como a experiência narrativa de *T.M.O.C.* pode ser possível.

### 1.1.1. Por uma decolonialidade da comunicação e da linguagem: O sul para a leitura crítica de *T.M.O.C.*

Ainda dialogando com as intersecções de linguagem, comunicação e rituais de diferença, pretendemos nessa seção trazer o percurso epistêmico que orientará essa dissertação, discutindo sobre a noção de práticas culturais numa direção crítica com os estudos sobre a América, América latina e a decolonialidade do pensamento. Traçando as falácias que enraízam as metanarrativas e as performances culturais que compõe as Américas e se torna presente pelo seriado *sitcom T.M.O.C.*. Este produto midiático não apenas introduz "o signo da pessoa negra em certos cenários onde ele não circulava", em termos midiáticos de representatividade social, mas faz isso reflexivamente (SIGNORINI, 2005, p. 11).

A ideia de decolonialidade será tida de acordo com Walsh (2009) que diz ser um ato de transcender a colonialidade, a violência epistêmica da modernidade e de seu padrão mundial de poder. É um posicionamento não de simples superação do colonialismo, mas de uso de ferramentas políticas, epistemológicas possíveis para a construção de relações sociais pautadas na superação das opressões da modernidade/colonialidade/globalização/Estado. Estruturas que configuram as metanarrativas da geopolítica mundial desigual, fomentando linhas abissais (SANTOS, 2007) e hierarquias entre o local-global. E incrusta aos atos de fala coordenando os fazeres pela linguagem e as tensões que surgem frente ao ato decolonial, sendo esse uma possibilidade de discutir a falha do ato de fala dominante.

*T.M.O.C.* intercala ao menos duas nacionalidades que compartilham traços semelhantes da diáspora negra, Estados Unidos e Brasil, pelas situações de produção e interpretação do texto seriado. São contextos que se encontram numa perspectiva de conhecimento ocidental, capitalista e colonial. De forma que, mesmo tais locais contendo suas especificidades, também são significados por similaridades globais coloniais, especialmente, na questão da hegemonia epistemológica, do imperialismo global anglocêntrico, da hierarquia racial e da instituição de fronteiras físicas e subjetivas. Por isso:

> [entendemos] o sistema em termos de fronteiras externas e internas, não de centros, semiperiferias e periferias. As fronteiras internas e externas não são entidades distintas, mas sim momentos dentro de um *continuum* na expansão colonial e nas mudanças de hegemonias imperiais (MIGNOLO, 2003, p. 62).

Isso nos orientará na composição da análise ao nos apontar como o processo de comunicação se torna coerente em espaços simbólicos complexos por um compartilhamento semiótico orientado por valores ocidentais. E ainda de como isso atravessa a linguagem, os modos e produções de conhecimento que se naturalizam na/pela cultura. Mignolo (2003) apresenta que a modernidade e as narrativas criadas por ela estão ligadas à colonização das Américas. Essas, ao serem dominadas e ocidentalizadas, passam a se comportar como uma extensão dos países eurocentristas colonizadores, em que estes monopolizam um conhecimento nomeado como legítimo. O que exclui outras formas liminares de saber e *lócus* de enunciação da diferença, tidas por Mignolo (2003), como uma ‘gnose liminar’, conhecimento marginal e crítico do mundo colonial/moderno, trazendo a tona produções subalternizadas de se olhar o mundo.

A ‘gnose liminar’ se alia à epistemologia e à doxa. Esta é a opinião popular, crenças sobre algo, e aquela são modos de saber cultural, produção de conhecimento junto às línguas e aos Estados nacionais, ambas dialogam em contextos específicos, aliando margens internas e externas e produzindo discursos silenciados pelo plano colonial científico. Portanto, discutir diferença social e como elas são comunicadas nos leva a discutir, considerando a trajetória e usos constantes dessa noção, o processo ocidental e hierárquico que constitui a modernidade e o genocídio epistêmico do oprimido. Assim, a “diferença colonial é o local ao mesmo tempo físico e imaginário” onde atua a colonialidade do saber/poder, do confronto entre histórias locais e os projetos globais coloniais constituindo diferentes espaços, tempos e sujeitos (MIGNOLO, 2003, p. 10).

Quijano (2005) diz ser o nascimento da América e o surgimento do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado a origem de um novo padrão de poder e saber mundial que estrutura o conceito de ‘raça’, fator central para a noção de modernidade. Culminando, segundo as Nações Unidas (2015, p. 3), na diáspora africana massiva por “mais de 400 anos [de escravidão], mais de 15 milhões de homens, mulheres e crianças foram vítimas do trágico comércio transatlântico de escravos, um dos mais sombrios capítulos da história humana”. Quijano (2005) propõe, então, o conceito de colonialidade para referir-se a essa situação, uma estrutura que submeteu à dominação das Américas, África e Ásia, a partir da “conquista” de seus territórios e imposições de verdades.

O autor também fala de colonialidade do saber e do poder, esse termo faz alusão à invasão do imaginário do outro, ou seja, sua ocidentalização. É um discurso que invade o mundo do colonizado, destruindo suas referências locais, seu modo de olhar o mundo e invisibilizando suas narrativas, reafirmando os signos do opressor como sendo o padrão. A colonialidade se torna então uma violência epistêmica e subjetiva, dominando as ações dos colonizados e instituindo formas de pensamento subalternos. A colonialidade do poder, também forma a base desse imperialismo, dominando e delimitando o território do colonizado, seus habitantes e o modo de interação com o meio pela civilização do espaço, ao afirmar o poder aplicando correções e sansões a quem não se adequa.

De modo que as categorias de diferença colonial ao mesmo tempo se intensificam e se tornam implícitas, se naturalizam, se normatizam inconscientemente. Isso orienta as representações midiáticas e outras formas de “espalhar, de maneira sistematizada, o ódio racial” (MOORE, 2007, p. 216). As categorizações da diferença sendo articuladas por valores (MIGNOLO, 2003) pensados a partir do eurocentrismo provocam tensões sobre o imaginário e a subjetividade dos colonizados, implantando sistemas de pensamento fechados e baseados em falácias e invenções científicas construídas em benefício do opressor. Tal dominação se constitui por uma transformação geoistórica ainda reproduzida e que parte da resistência “das subalternidades geradas pelas reações iniciais dos escravos ameríndios e africanos e agora pelo ataque intelectual ao ocidentalismo e pelos movimentos sociais em busca de novos caminhos para um imaginário democrático” (MIGNOLO, 2003, p. 50).

Por isso, o autor traz o conceito de semiose colonial como alternativa para uma transculturação, enfatizando outras configurações nas interações sócio semióticas que

colonizam o saber e as indexicalizações dos signos. Nessa perspectiva, a ideia de cultura também sofre abalos, pois ela provém de um discurso moderno/colonial que implanta classificações das diferenças étnicas, dos espaços e concepções de mundo. Eagleton (2005, p. 10), ao apontar a etimologia da palavra "cultura", diz que "seu significado de "habitar" evoluiu do latim *colonus* para o contemporâneo "colonialismo", de modo que títulos como *cultura e colonialismo* são, de novo, um tanto tautológicos".

Mignolo (2003) também propõe trocar o termo "cultura" por "semiose colonial" para entender como a ideia de "cultura" provém de fragmentações e silenciamento da diversidade simbólica que é apagada pela homogeneidade. Com isso, a ressignificação de "cultura" ao passar pelo olhar da semiose colonial passa a "[exigir] uma hermenêutica pluritópica, pois, nas fendas e fissuras onde se origina o conflito, é inaceitável uma descrição unilateral" (MIGNOLO, 2003 p. 42).

Nesse sentido, ao trazermos essa questão de que não é possível uma produção de significados que seja somente aquela do dominante, é preciso também criticar a ideia de cultura como termo criado pelo e para o imperialismo. Assim, nesse processo da colonialidade/modernidade, outras formas de domínio, expansão e ressignificação surgem como a mundialização. Em que ao nos situarmos nas fendas conflituosas de barbárie ideológica, a mundialização, diferente da globalização, se torna uma perspectiva e uma relação entre os povos e não uma estandardização cultural.

> A mundialização é precisamente o que todos temos hoje em comum: a dimensão onde me vejo habitando e a relação na qual todos bem nos podemos perder. O infeliz outro lado da mundialização é a chamada globalização ou mercado global: a redução ao mínimo, a corrida em direção ao fundo, a estandardização, a imposição de corporações multinacionais com seu *éthos* [...] de lucro bestial, círculos de circunferência ubíqua e sem centro em lugar algum (Glissant, 1998: 2) (MIGNOLO, 2003, p. 70).

Dessa forma, o processo de globalização se constitui como uma quebra das fronteiras territoriais e o encontro de povos culturalmente diferentes, o que contribuiu de alguma forma para os sujeitos de diferentes lugares se encontrarem e se aliarem (mundialização) nas lutas e diálogos sociais. Porém, tal processo, ao ser regido como instrumento de poder, também trouxe a unificação cultural, principalmente, com o imperialismo euro-anglocêntrico como sendo a forma cultural de modernidade mais aceita. Essa situação ainda é bastante vigente atualmente e se fortalece nos discursos sociais que persuadem os sujeitos a desprezarem produções de seu local.

Isso influencia em leituras de mundo ao compor as escolhas e ideais de "gostos" que são orientados por parâmetros que representam a agregação de capital simbólico.

Segundo Boaventura Santos (2002, p. 85), esse novo espaço de significações é um "conjunto de relações sociais que se traduzem na intensificação das interações transnacionais, sejam elas práticas interestatais, práticas capitalistas globais ou práticas sociais e culturais transnacionais". Isto é, o "mundo" não é um, ele é plural, se realiza nos entremeios de múltiplas temporalidades, espacialidades e processos variados com relações e efeitos diversos entre o local-global.

E trazendo o pensamento decolonial para essa discussão, observamos que a globalização é estruturalmente hegemônica ao privilegiar um discurso e perpetuar hierarquias sociais que marginalizam os sujeitos não enquadrados em sistemas econômicos de "primeiro mundo". Os meios de comunicação e seu controle pela detenção do poder comunicativo e de visibilidade convergem visões de mundo à uma que dita e estrutura o como pensar, nos dando a impressão de haver apenas um modo de significar o mundo.

Assim se constroem sujeitos subalternos que, para Spivak (2010), são aqueles que se encontram nas camadas mais baixas da sociedade, são os sujeitos excluídos do sistema, não são agentes, pois seu discurso não é ouvido e se dito não é tido como "oficial" ou "válido". Spivak (2010) ainda traz a premissa dialética na qual temos que desafiar os discursos hegemônicos e também as próprias crenças como leitores, produtores de saber e de conhecimento, questionando sempre a origem dos enunciados, dos discursos, do lugar em que o "intelectual" ocupa no mundo para entender suas referências e escolhas.

Com isso, contra o pensamento único e a assimilação cultural, convém pensar práticas sociais e culturais transnacionais, do qual venhamos a ter "o direito de ser iguais quando a diferença nos inferioriza e a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza" (SANTOS, 2002, p. 75). Agindo, então, na multiplicidade de possibilidades simbólicas da qual a colonialidade dos espaços se compõem, Boaventura Santos (2002) sugere falar não em globalização e sim em globalizações, já que esse processo também pode se dar de diferentes formas em diferentes contextos, como é a mundialização.

Esse pensamento liminar que se caracteriza por uma gnose simbólica se pretende a uma prática decolonizadora, que pense os subalternos e suas produções de sentido em meio às tensões de hierarquização de diferenças. Nesse caminho, o campo midiático compõe os processos de produção de comunicação a partir de representações dominantes. De forma que os sujeitos se constituem não como uma massa e sim por

uma trama simbólica entre o coletivo e o individual/subjetivo, entre o local e o global. E sendo a comunicação um ato de significação de ações, em contexto de colonialidade ela pode vincular

> a capacidade de adaptar sistemas teóricos à realidade sociocultural e política da região, o discernimento para entender as densas culturas e os sentidos do social nestes espaços, a análise das diferentes formas de resistência e as múltiplas maneiras de apropriação dos conteúdos da mídia e os processos locais de cultura (TEMER & NERY, 2009, p. 172).

Perspectiva que nos aponta a entender que a comunicação é um processo, é interação, mediação, troca e não podemos compreender o lugar do outro no mundo se não articularmos isso às práticas de linguagem. Diante disso, "é necessário ultrapassar, por um lado, a distinção entre sujeito e objeto e, por outro, entre epistemologia e hermenêutica. O pensamento liminar visa ser o espaço no qual se elabore essa nova lógica" (MIGNOLO, 2003, p. 42). Por isso, uma visão performativa da linguagem em vias pragmáticas nos direcionará a hermenêuticas/interpretações decoloniais que olhe o "sul", para o que é apagado/silenciado/subalternizado, a respeito das falhas dos atos de fala dominantes.

De maneira que as relações só podem ser estranhadas ao procurar outras visões de mundo, seus conflitos e realidades silenciadas. Portanto, os usos de linguagem podem, ao ritualizar as atividades sociais, retomar redes simbólicas nomeadas como cultura, que agregam ordens de funcionamento durante/pela inteligibilidade da comunicação.

### 1.2. Cultura como rede de práticas simbólicas liminares

O termo "cultura" é amplamente abordado nas ciências humanas por ser um arcabouço dinâmico que fornece parâmetros para discutir as diferenças sociais. Tal termo é presente no dia a dia, sendo reformulado e ressignificado pelos sujeitos em suas finalidades comunicativas. De antemão, quando observamos os usos de 'cultura' a encontramos associada à ideia de arte - "Drew: Parece que alguém levou um tiro e caiu no balde de mostarda [se referindo à pintura], Rochelle: Fica quieto moleque, isso é cultura...", de civilidade e até de diferença social - "você não tem cultura" ou "você é desaculturado", de povo, grupo, "cultura brasileira", "cultura popular", e para fins midiáticos, "cultura de massa", "cultura da mídia".

Entre outras noções, cultura se remete a um arcabouço simbólico que identifica um povo, sendo isso tradicionalmente passado para as próximas gerações como algo

“naturalizado”, como um modo de significar as coisas no mundo. Portanto, pretendemos traçar um breve parâmetro da construção significativa desse termo e de como, pela linguagem, ele se organiza na constituição de noções de ser e modos de conhecimento politicamente articulados na sociedade e aos contextos específicos.

Na trajetória etimológica do termo, numa perspectiva de Estudos Culturais, segundo Eagleton (2005), diversos conceitos foram sendo postos a partir da derivação de ‘natureza’, partindo para “lavoura ou cultivo agrícola” (p. 9), o ato de cultivar algo que cresce naturalmente, passando pelas ideias de erudição, intelectualidade, modos de vida e criação artística. Com a migração do ambiente rural para o urbano, a mudança semântica da palavra passa a designar uma separação entre quem é culto, como os moradores urbanos, e quem não é, os trabalhadores rurais - noção que perpetua até os dias atuais moldando os olhares, a criação de estereótipos de pessoas do campo como sempre sendo sujas, que falam “errado”, não sabem ler nem escrever, sem importância para o “progresso da nação”, o que constitui a figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

Eagleton (2005, p. 11) sugere uma dialética “entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz”, pois ao transformar a natureza em cultura, atribuímos significações humanas que ao mesmo tempo nos transformamos e nos tornamos parte dessa natureza. “Com efeito, faz parte do que caracteriza a palavra natureza o lembrar-nos da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente” (p. 15). Assim, é pela ideia de cultura que a natureza se renova e se modifica, se transfigura pelo trabalho humano numa interação delimitada por regras, que perpassam a ideia de liberdade entre a recusa do determinismo orgânico e uma autonomia do espírito.

Com a chegada do iluminismo e as tensões entre Alemanha e França, a noção de “civilidade” passa a se tornar mais ou menos sinônimo de “cultura”. Conforme Eagleton (2005), esta se ligava aos preceitos alemães como sendo referida ao campo religioso, artístico, intelectual, culto ao autodesenvolvimento progressivo. Já “civilização” em termos franceses denominava uma diminuição das diferenças nacionais, normativa, um refinamento social, a vida política, econômica e técnica. Com a chegada do século XIX, essas duas nomeações se tornam antônimas em que “o conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade. Mas também era, até certo ponto, uma guerra fingida” (p. 23). No qual “civilização” adquiria conotações voltadas para o imperialismo e a cultura para noções de polimento da sociedade com altos princípios. Tal noção perdura quando observamos que a França se

consolidou por muito tempo como referência de conhecimento e cânone artístico-literário, sendo um dos centros do eurocentrismo.

Laraia (2006), com uma perspectiva antropológica, critica o conceito de cultura ligado ao determinismo biológico, do qual os fatores genéticos e fenotípicos são indicadores de pertencimento a dado povo, às características morais, aos costumes, as aptidões. Tal noção é perceptível na construção e distinção de raça que se alia ao determinismo geográfico, ao ambiente físico como fator condicionante para a distinção dos povos, do qual, principalmente, a África passa a se personificar como um continente distante, escuro e ameaçador (MOORE, 2007).

Uma das primeiras noções de cultura, do ponto de vista antropológico, foi designada por Edward Tylor (1832-1917), que partia do darwinismo social, de cultura como um fenômeno natural no qual os homens desempenhavam papéis que contribuíam para a evolução da sociedade. Para ele, o termo "é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade" (LARAIA, 2006, p. 30). Nesse sentido, a cultura humana era única, a desigualdade era consequência dos estágios de evolução da humanidade, a igualdade estava na natureza humana e na comparação das raças por sua "adaptação" dentro de um mesmo grau de civilização.

Uma visão relativa da cultura partiu de Locke em 1690 "ao afirmar que os homens têm princípios práticos opostos" (LARAIA, 2006, p. 31), o que desestabiliza o olhar etnocêntrico, que julga os hábitos culturais de outros povos como sendo inferiores, e propõe compreender esses hábitos como sendo lógicas de mundo diversas, não sendo possível hierarquiza-las. No século XX, com Edward Said, passa, então, a surgir a tese de formas plurais coexistindo na construção de um pensamento cultural, em que "todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são hibridas" (EAGLETON, 2005, p. 28).

E mesmo em culturas denominadas plurais, essa noção pode ser vista de forma diferente ao se relacionar a uma auto identidade que se multiplica em vez de se tornar distinta. Com isso, segundo a crítica de Eagleton (2005, p. 28), aqueles que "consideram a pluralidade como um valor em si mesmo são formalistas puros e, obviamente, não perceberam a espantosamente imaginativa variedade de forma que, por exemplo, pode assumir o racismo".

Dessa forma, Raymond Willians, de acordo Eagleton (2005), "vê o alcance de uma cultura como geralmente proporcional à área de disseminação de uma linguagem"

(p. 52). Então, nesse âmbito, a cultura se atrela e se perpetua pelas articulações da linguagem, em que aquela se constitui como um "sistema significante através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada" (EAGLETON, 2005, p. 53). Eagleton (2005) também traz a concepção de cultura como um campo político, uma rede de significados que não são apreendidos totalmente, agindo conforme as necessidades de cada povo em suas condições reais, de forma que "a política é a condição da qual a cultura é o produto".

> A cultura não é unicamente aquilo de que vivemos. Ela também é, em grande medida, aquilo para o que vivemos. Afeto, relacionamento, memória, parentesco, lugar, comunidade, satisfação emocional, prazer intelectual, um sentido de significado último: tudo isso está mais próximo, para a maioria de nós, do que cartas de direitos humanos ou tratados de comércio (EAGLETON, 2005, p. 184).

As práticas sociais são a todo instante reformuladas, porém a coerência que marca a constituição em determinado sistema cultural permanece como parâmetro de significação e modos de interpretações simbólicas, como um acordo materializado pela língua. Esta não se configura apenas como código e sim como uma forma de olhar o mundo e denominá-lo. Dessa forma, quando uma língua se extingue, por não ser usada, toda uma cultura, ideologias, formas de viver também são extintos, por isso Blommaert (2005) se refere a línguas como sendo recursos semióticos inventados por um povo e que são ressignificados pelas práticas sociais.

A permanência de uma cultura ou prática cultural se move dinamicamente com os sujeitos e suas formas de aplicabilidade da linguagem no processo comunicativo. "Assim sendo, a comunicação é um processo cultural" (LARAIA, 2006, p. 56), significado por dadas lentes, normas sociais, sistemas de como devemos nos comportar e agir perante o outro de acordo com as regras do jogo social. Por isso, Eagleton (2005) aponta que uma das formas de se constituir uma cultura acontece "quando [sujeitos]começam a compartilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistemas de valor, uma auto imagem coletiva" (p. 59). A mobilidade da cultura está no ato comunicativo, no ato de compartilhar e se alinhar ao outro para ser compreendido. Nesse sentido, Hall, de acordo com Eagleton (2005), tem a cultura como "práticas vividas ou ideologias práticas que capacitam uma sociedade, grupo ou classe a experimentar, definir, interpretar e dar sentido as suas condições de existências" (p. 55).

Dessa forma, pela interpelação da linguagem colocamos em análise a questão da diferença social e sua perpetuação, percebemos como noções de discriminação se aderem à cultura como uma norma, um modo de nomear e olhar o outro, sendo

naturalizadas pela repetição em diversos discursos, principalmente os midiáticos. Estes, ao atribuírem determinados significados a determinadas características sociais, passam a fazer parte do repertório cultural, nomeando práticas de vida, construindo e moldando uma realidade pelo constante uso referencial como forma "correta" e hegemonicamente aceita. A mídia sendo uma forma de experienciar o mundo (SILVERSTONE, 2011) media, por símbolos culturais, formas comunicativas por calibragens interpretativas e indexicadas ao contexto de seus usuários que indicam a finalidade do evento de fala.

Sendo assim, a dinâmica cultural age conforme a sociedade, suprindo as necessidades comunicativas de seus usuários. E em uma sociedade capitalista tais práticas são articuladas a signos que remetem a fatores político-econômicos, dos quais a hierarquia social se estrutura por imposições hegemônicas de discursos que indicam o que é "bonito" e o que é "feio", o que representa "poder" e o que é "subjugado", trazendo inclusive a ideia de quem "tem cultura" e não tem. O que constrói comportamentos morais para os sujeitos conforme suas características físicas e sociais, interferindo e modificando as subjetividades e as identidades dos sujeitos. Tal noção se desenvolve melhor quando nos atentamos para a indústria cultural e a transformação da cultura de massa em mercadoria (HORKHEIMER & ADORNO, 2002) e a institucionalização da cultura pelo Estado (EAGLETON, 2005; GUATTARI & ROLNIK, 2005). Com isso,

> Finalmente, entender a lógica de um sistema cultural depende da compreensão das categorias constituídas pelo mesmo. Como categorias entendemos, como Mauss, "esses princípios de juízos e raciocínios... constantemente presentes na linguagem, sem que estejam necessariamente explícitas, elas existem ordinariamente, sobretudo sob a forma de hábitos diretrizes da consciência, elas próprias inconscientes (LARAIA, 2006, p. 86).

Por isso, quando afirmamos pertencer a uma cultura, assumimos práticas de linguagem específicas que se formam por campos semióticos de saber perpassados por categorias euro-ocidentais, como a visão capitalista e sua perspectiva universalizante. Guattari & Rolnik (2005) discutem essa visão colocando a cultura como forma de controle, em que o capitalismo se constitui como a cultura dominante, ditando modelos de comportamento e hierarquias de poder. O sistema político-econômico, então, implica uma sujeição que se efetua subjetivamente pela ação cultural na qual os bens e as mercadorias são articuladas à setorialização das relações sociais e ao seu desvinculamento de realidades políticas, de forma que cultura popular e erudita não existem, pois no "fundo, só há uma cultura: a capitalística. É uma cultura sempre

etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica), pois separa universos semióticos das produções subjetivas" (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 31).

Observamos a "necessidade" da institucionalização e regularização da cultura pelo Estado com a criação, por exemplo, do Ministério da cultura, como forma de apreender dados sentidos sobre o que é a cultura e como ela deve operacionalizar em favor de noções dominantes. Por isso, "o Estado encarna a cultura, a qual por sua vez, corporifica nossa humanidade comum" (EAGLETON, 2005, p. 17), isto é, a cultura passa a ser designada por dados sujeitos "autorizados" constituindo noções descontextualizadas para uma versão particular de humanidade e de ser um cidadão, conforme os padrões de poder.

Culminando em uma "espécie de pedagogia ética" (EAGLETON, 2005, p. 16) em que se alinhar às normas se torna a única forma de "ser ético", concebendo uma "cultura [que se torna] uma forma de sujeito universal agindo dentro de cada um de nós" (p. 18) como um parâmetro de verdade e de subjetividade "legítima". Isso se torna prático na industrialização da cultura ao ter como um de seus objetivos controlar a reflexão crítica sobre o consumo, o tornando um ato natural, especializado e fetichizado em que símbolos culturais são convergidos à posição de mercadoria (HORKHEIMER & ADORNO, 2002).

Essa perspectiva de um discurso dominante capitalista como sendo a forma cultural vigente também se apropria dos meios de comunicação, uma maneira de sedimentar e perpetuar essa visão. Isso porque é pela comunicação que exercemos uma ação sobre o outro, sedimentando espaços sociais e ideologias de linguagem. E a comunicação de massa, ao impedir o diálogo se tornando apenas transmissão de informações, constitui uma forma de controle politicamente forte por escolhas e visibilidades de dadas representações.

Às perspectivas sobre cultura não se excluem e se adequam as necessidades da sociedade vigente, porém adotaremos com mais veemência para a análise a abordagem de Geertz (2004, p. 4), que tem tal conceito como algo "essencialmente semiótico. Acreditando, [...] que o Homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise". Construindo uma leitura do texto simbólico do contexto euro-ocidental que une o "desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som [o código], mas com exemplos transitórios de comportamento modelados" (GEERTZ, 2004, p. 7).

Isso torna a cultura também uma configuração de contexto por sistemas entrelaçados de símbolos do qual podemos descrever dadas situações com densidade, entendendo as especificidades, e de forma inteligível os acontecimentos sociais pelos indícios sígnicos dos usos da linguagem. Nesse viés, a contextualização dos eventos passa por uma cadeia comunicativa que indexa práticas que mostram o que a cultura faz nos sujeitos e o que estes fazem com a cultura, construindo realidades performativas de comunicação e efeitos nos corpos dos sujeitos. Para tanto,

> Malinowski distingue "o contexto da realidade cultural... [o primeiro é] o equipamento material, as atividades, interesses, valores estéticos e morais com os quais as palavras estão correlacionadas" (171: 22), [e o segundo é] do "contexto situacional" ou "contexto social", intenção, objetivo e direção das atividades que acompanham as palavras (171:214) (BAUMAN & BRIGGS, 2006, p. 199).

A sociedade é produzida e produz processos culturais, práticas políticas que envolvem escolhas lexicais, escolhas de corpos que se articulam a conhecimentos aprendidos por experiências de mundo, pela inserção em dada língua em dada realidade cultural. De forma que a todo instante estamos instrumentalizando as possibilidades culturais para os objetivos do dia a dia, como cumprimentar alguém, ouvir uma música, usar dada roupa, ir ao shopping, ou seja, a cultura não é universal, porém se comporta como um campo semiótico, simbólico, pelo qual nos pautamos para realizar dadas especificidades sociais.

E observar esses gestos culturais nos possibilita transitar entre as várias possibilidades comunicativas, por observação dos usos diversos da linguagem. Em que as epistemologias que coordenam ideologias linguísticas/de linguagem ritualizam a trajetória histórica que oculta a violência que provém dessa realidade única que precisa ser decolonizada. Com isso, os formatos dos textos também coadunam com a interpretação e a contestação dos ditos midiáticos e socialmente aceitos. Pois, *T.M.O.C.* se remete, a partir das possibilidades dos processos culturais, como um texto de contestação a outras visibilidades usando de estilos textuais que visam provocar o humor e a fragmentação da narrativa.

### 1.3. O movimento fílmico *Blacksploitation* e o seriado *sitcom*

Na década de 1970 nos Estados Unidos, filmes com temáticas voltadas para o protagonismo negro entram em voga com a finalidade de inserir esse corpo, suas práticas simbólicas e a linguagem como parte da indústria cinematográfica. Nas décadas

de 1910 e 1950, uma tentativa foi realizada para essa inserção com os chamados *race films*, mas foi na década de 70 que o cinema negro denominado de Blaxploitation ou *Blacksploitation*[10] se intensificou como um movimento cinematográfico norteamericano.

Esse estilo fílmico, em meio à efervescência da reivindicação dos Direitos Civis, trazia espaços antes ocupados apenas por brancos e se compunha não só por um elenco negro como por narrativa, direção, produções musicais e o público também realizadas por negros, contrariando atuações de *Blackface*, em que atores brancos se pintavam de preto para atuarem exageradamente em papéis inferiores. Os filmes *Blacksploitation*, geralmente, tem heróis ou heroínas afrodescendentes que resolvem problemas de acordo com suas regras ou junto a ativistas, como os Panteras Negras.

As produções chamaram atenção, a exemplo de Super Fly, o primeiro longa do gênero a faturar 20 milhões de dólares em 1972, Cleopatra Jones (1973), Three The Hard Way (1974), Blacula (1972), Foxy Brown (1974) e Black Caesar (1973). No entanto, apesar de ser um ato político de mostrar elementos da cultura negra, incialmente nas telas de cinema, os enredos envolvem, basicamente, comédia rústica, policiais violentos, prostitutas negras, criminosos negros, excessos de sexo, nudez e violência, o que reforçava os estereótipos raciais provocando uma leitura desse corpo em termos ainda mais marginais e perigosos. Isso gerou uma reação liderada por movimentos negros que puseram fim em 1980 a produção de filmes denominados de *Blacksploitation*.

> **Srta. Morello:** Eu quero ler sobre um negro de verdade, que anda pelas ruelas do seu bairro. Pessoas como o Super Fly, o Mack, o faixa preta Jones, Truck Turner e

[10] Fonte: https://abraccine.org/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/. Acessado em: 17 de janeiro de 2017.

> o Black e Willie. Escreva a verdade, sobre os cafetões e as prostitutas e a violência que acontece a batida do Jazz...
> (*Todo mundo odeia Bed-Stuy*[11] – 3ª Temporada – Episódio 6)

Porém, o traço central desse gênero fílmico, retomado em *T.M.O.C*, ainda permanece, com muitas modificações, e se difunde entre os espaços negros e as formas de visibilidade desse sujeito em relação ao sistema opressor. Uma ação que une lutas translocais pelo produto, inicialmente, local norteamericano, mas que é atualmente inserido como instrumentos contra hegemônicos de conscientização negra em termos ocidentais. Como é nítido essa dinâmica no Brasil com a influência do *Blacksploitation* com os movimentos hip-hop e *Black Power*.

Com a ideia política do *Blacksploitation* de difundir o corpo negro como portador de direitos a visibilidade não estereotipada em espaços de poder midiático, todavia ainda idealizados, outras produções norteamericanas difundidas no Brasil também descendem da temática, algumas mais conhecidas como "Arnold", "Um Maluco no Pedaço", "Eu, a Patroa e as Crianças", além de *Todo mundo odeia o Chris*. *T.M.O.C.* é composto de referências culturais negras norteamericanas como os comediantes Richard Pryor e Nipsey Russell; No cinema, Danny Glover (A cor púrpura), Sidney Poitier, Mister T; Apresentadores de programas de TV, Oprah Winfrey e Bill Cosby; Cantores, Lionel Ritchie, Michael Jackson, James Brown, Patty Labelle, Fats Boys, Billy Ocean, Jackson Five; No esporte, Michael Jordan; Líderes Políticos, Martin Luther King e Nelson Mandela; O lutador Mohammed Ali.

Além de citar os primeiros *sitcoms* de famílias negras na TV americana nos anos 70 e 80, auge do *Blacksploitation*, como o *Good Times*, que contava sobre a família Evans, que tinha fé no sonho americano de melhorar de vida. Porém, os personagens ainda carregavam no enredo um comportamento estereotipado de outras séries com personagens negras anteriores, ressaltando expressões características na fala e um comportamento infantilizado. A temática de ascensão social também se encontra no *The Jefferson*, uma narrativa que gira em torno do protagonista, George Jefferson, um homem que apresenta personalidade arrogante e está sempre fazendo insultos aos outros. *Cosby Show*, na década de 80 a 90, transmitida no Brasil pela rede bandeirantes, se situa ainda no contexto de busca por ascensão, mostra a vida bem-sucedida da família negra Huxtable, composta por um advogado, uma médica e seus quatro filhos que vivem no Brooklin, em Nova Iorque.

[11] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=joEnC-ocBew. Acessado em: 4 de março de 2017.

De certa forma, *Cosby Show* rompia com as imagens das décadas anteriores, uma vez que trazia uma família negra de classe média, educada e bem-sucedida, mas se distanciava da realidade da maioria dos negros. E *T.M.O.C.* vem nesse percurso do *Blacksploitation* e sua ação política retratando outra experiência de ser negro em uma sociedade hierárquica, sem apelos extremos a estereótipos e partindo da vivência de Chris Rock. Esse seriado representou um marco para outra forma de narrativa sobre a vida cotidiana dos negros, segundo o New York Times (2006).

> Todo mundo odeia o Chris representa um retorno à exibição de pessoas comuns encontrando seu caminho', disse Crews [Personagem Julius]. Depois de "The Cosby Show", que decorreu de 1984 a 92, com uma família negra afluente, 'todo mundo tinha de estar ganhando dinheiro', disse ele. 'O pêndulo oscila para o outro lado em nosso seriado. O ponto central não está no que fazemos, mas em quem somos. Como os 95 por cento do mundo[12].

Nesse sentido, *T.M.O.C.* investe no teor crítico e deixa as risadas à vontade do público, sem os chamados sacos de risadas característicos das *sitcoms*. É uma tentativa contra hegemônica de trazer para o âmbito midiático aquilo que precisa ser tratado como problema social, utilizando do instrumento tecnológico midiático para questionar a entropia que compõe a ideia de um sistema social cordial e as formas de visibilidade. Pois a reflexão só é possível quando a sociedade é forçada a articular criticamente os mecanismos midiáticos (SILVERSTONE, 2002) e seus efeitos catastróficos na experiência cotidiana.

*T.M.O.C.* é um programa feito, inicialmente, para a televisão e com as novas tecnologias se expandiu para outras plataformas. A série já ganhou 5 prêmios - Melhor Série de Televisão Família (Comédia), Melhor Roteiro em Série de Comédia, Melhor Ator em Série de Comédia (Tyler James Williams), Melhor Atriz em Série de Comédia (Tichina Arnold), Melhor Série de Comédia - e teve outras 39 nomeações, entre essas duas para o Emmy Awards e uma para o Globo de Ouro. Com uma linguagem coloquial, narrativa não-linear e utilização de narrador *over*. a série *sitcom* se encontra entre uma história baseada em fatos reais e certa ficcionalidade característica das comédias de situação.

[12] Tradução livre realizada pela autora deste trabalho. Em idioma original: "Everybody Hates Chris" represents a return to showing ordinary folk finding their way, Mr. Crews said. After "The Cosby Show," which ran from 1984 to '92, featuring an affluent black family, "everybody had to be making money," he said. "The pendulum swings the other way to our show. The heart is not what we do but who we are. Like 95 percent of the world." Disponível em: New York Times: http://www.nytimes.com/2006/10/30/arts/television/30chri.html?pagewanted=all. Acessado em: 15 de abril de 2016.

Esteves (2009), ao discutir sobre como a espectatorialidade acontece nesse tipo de história e quais impactos se podem prever, retoma Morin e a ideia de disponibilidade afetiva. É um processo de projeção identificação que advém do que chama de "afinidades", "o que permite ao espectador identificar-se com o projetado, o que dá lugar à essa predisposição afetiva do público para com os personagens e histórias narradas na tela" (ESTEVES, 2009, p. 5). O público, consideramos aqui o brasileiro, só pode encontrar afinidades com a narrativa de *T.M.O.C.* por se ter repertórios culturais semelhantes, por uma rede diaspórica que se desdobra sobre/com o corpo negro em sociedade ocidental. Dessa forma, especialmente o sujeito negro, pode conseguir construir

> aqui uma interpretação extremamente pessoal, subjetiva, fundada não somente nos conceitos trabalhados ao longo do filme, mas também fruto do repertório desse público, ou seja, a percepção é outra, a visão é mais profunda, há uma disposição afetiva muito mais intensa. E nessa disponibilidade (ou situação de vulnerabilidade) do público há uma evidente aproximação entre personagem e espectador (ESTEVES, 2009, p. 5).

Ainda de acordo com a autora, se um filme de ficção é capaz de estimular a imaginação do espectador e não requer um compromisso moral ou de qualquer outra ordem, então, esse mesmo processo de identificação pode ser atualizado, e até intensificado, em filmes de ficção com base em fatos reais. Esteves (2009, p. 7) também ressalta que "o fato de saber que a história de verdade aconteceu lhe dá um lugar privilegiado para as suas respostas emocionais" e a espectatorialidade, dessa forma, se dá pela proximidade do espectador com a narrativa, pela identificação com os personagens e suas experiências que são mais reais que em outros casos ficcionais. Assim, *T.M.O.C.* resgata, conforme Esteves (2009, p. 9), uma "cinebiografia", filmes que buscam conhecer mais de perto uma personalidade midiática. "E se a biografia tem algo de chocante, emocionante ou trágico, tanto melhor, pois mais fácil será estimular a participação afetiva do público".

> O engajamento não sofre, nesse caso, nenhuma alteração, mas o fato de o espectador estar diante de uma história tão emocionante e que, ainda por cima, é uma história que realmente aconteceu, pode lhe dar a sensação de que sua disposição afetiva, seu riso, seu choro, seu compadecimento, tristeza ou alegria são, de fato, genuínos e não apenas uma reação a um estímulo imaginativo (ESTEVES, 2009, p. 9).

*T.M.O.C.*, ao desmascarar valores impostos como verdadeiros, denunciando os problemas e acontecimentos sociais, políticos e históricos vivenciados pelo negro nos anos 80 e reescritos para a contemporaneidade com exibição a partir de 2005, atualiza a

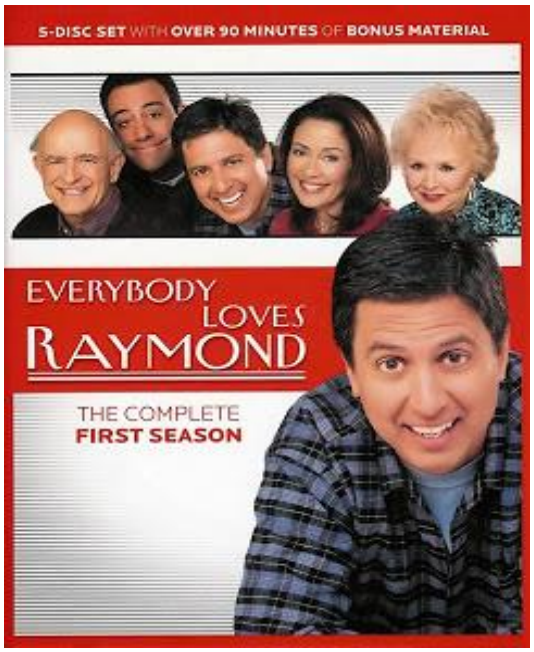
experiência do comediante Chris Rock como sendo uma narrativa ainda possível de identificação e, portanto, atemporal, inclusive em termos translocais ocidentais que compartilham da exclusão do corpo negro dos espaços de fala e poder, como no Brasil. E ainda isso é possível porque retoma outras vozes e diálogos históricos que articulam *T.M.O.C.* para além de uma história sobre Chris, mas uma história de sujeitos negros marcados em paradoxo dentro de uma sociedade que se diz inclusiva e igualitária. Com isso, o texto e a significação passam por polifonias culturais para se constituir e afetar o espectador, portanto, as configurações de *T.M.O.C.* são historicamente tecidas por diálogos que se encontram e, segundo Diana Barros (1999, p. 4),

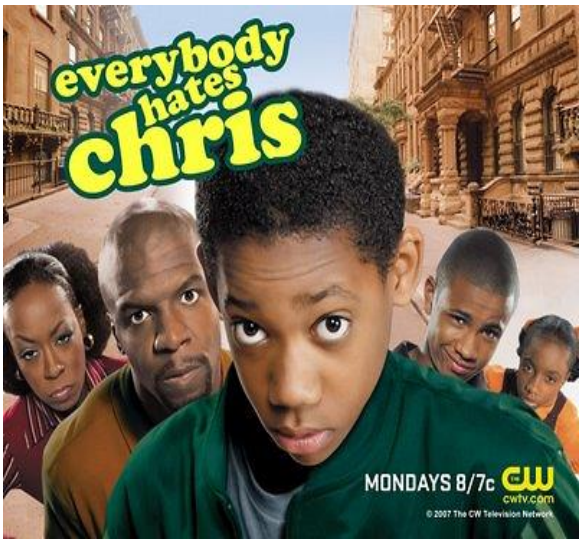
> polemizam entre si, se completam ou respondem uns aos outros. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. [...] a intertextualidade 'interna' das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.

*T.M.O.C.* é uma rede de diálogos explícitos, para citar alguns, como o nome das duas escolas que Chris estudou, Corleone e Tattaglia, que são referências diretas ao *Poderoso Chefão*. A primeira é a família em torno da qual a história de Mário Puzo se desenvolve, a segunda é uma família mafiosa rival. O programa de Bill Cosby, o *The Cosby Show*. é inserido em *Todo mundo odeia o baile.* em que Chris vai à casa de Denise Huxtable e se vê dentro do *The Cosby Show*. Em *Todo Mundo Odeia o Feriado* se tem uma paródia da série *24 Horas*, é o dia de Ações de graças e todos da família de Chris devem estar engajados para fazerem o jantar, por isso, acordam cedo para cozinharem e, enquanto isso, a contabilização para a hora do jantar é passada na tela. *Carrie, a estranha* também é intertextualizado em *Todo mundo odeia o baile da nona série*, em que uma colega de classe de Chris, Carrie, não consegue ninguém para ir ao baile, então aceita ir com Chris, que passa a receber diversas críticas por ser considerado um casal estranho.

Outro diálogo que *T.M.O.C.* realiza em termos antagônicos e paródicos diretos é com a série *Todo mundo ama o Raymond* (Everybody Loves Raymond), exibida nos Estados Unidos entre 1996 e 2005 e exibida no Brasil como *Raymond e Companhia*. O *sitcom* conta sobre relacionamento familiar de pessoas brancas ricas descendentes de italianos e tem como protagonista Ray Barone, interpretado pelo comediante norteamericano Ray Romano. Ele é um renomado jornalista esportivo de um jornal local e juntamente com sua família vive em Long Island, uma rica área de Nova Iorque.

Os problemas de Ray são seus pais que moram do outro lado da rua e vivem atrapalhando a vida de Ray e sua família.




Já Chris é um garoto negro, vive em um bairro pobre e violento do Brooklyn, não é amado pelas pessoas brancas de sua escola e é violentado por Caruso. Ao contrário de *Todo mundo ama o Raymond,* seu problema não é a família e sim as experiências desfavoráveis que passa por ser negro. *T.M.O.C.* foi lançado durante a exibição dos últimos episódios de Raymond e indica o quanto vivências diferentes se encontram atreladas a aspectos de raça e classe. Uma outra forma de retratar o mundo, o desidealizando e explicitando dadas categorias que interferem nas formas de vida a violentando e a apagando das paisagens sociais midiáticas.

Foi "a partir dos anos 80, nos Estados Unidos, [que] as séries sobressaem-se pelo desenho de seus personagens; pelo rompimento de paradigmas (e preconceitos) temáticos" (SYDENSTRICKER p. 134), o que possibilita enredos tidos como tabus, como a discussão do racismo e o protagonismo de pessoas negras. Com isso, a autora ainda aponta a criação de outro formato audiovisual com orçamento mais econômico que as tradicionais séries dramáticas. Isso porque

> nas duas últimas décadas, os canais da TV aberta transmitiram alguns seriados "negros", quase todos produzidos nos Estados Unidos, que tiveram boa audiência. O seriado *Raízes*, de Alex Haley, foi não apenas o primeiro, mas também o mais popular. Antes disso, um número limitado dos chamados filmes de exploração dos negros [*blaxploitation*] havia chegado às principais cidades brasileiras (Stam, 1997). Para quem não tinha acesso a esses filmes, os penteados e a moda negros norteamericanos podiam ser vistos através das imagens das capas de discos de

> conjuntos negros dos EUA, como The Jackson Five. Na última década, as videolocadoras e, ainda mais recentemente, a TV a cabo tornaram-se veículos chave na disseminação de imagens negras (SANSONE, 2003, p. 124).

O formato audiovisual *sitcom* que se desenvolve por tramas realizadas em episódios menores traz outras personalidades e comportamentos que surgem em torno de situações cotidianas, tendo como finalidade a produção de piadas. Mais generalizado no Brasil como seriado, o *sitcom* é um termo mais usado nos EUA, mas nos referiremos a *T.M.O.C.* como um seriado *sitcom*, sendo esse a abreviatura da expressão inglesa *situation comedy* (comédia de situação), um subgênero televisual que usa de elementos fílmicos seriados para dar continuidade ao enredo (FURQUIM, 1999). Assim,

> os *sitcoms* não visam, basicamente, [a] fazer o público rir. É uma forma de o escritor passar a um grande público suas ideias e opiniões sobre a sociedade em que está inserido. A graça, o riso fácil, é consequência de um texto bem escrito e personagens bem elaborados dentro de um contexto bem apresentado. Os sitcoms, retratando o cotidiano de uma família típica de uma sociedade, trazem drama, humor, aventura, ficção e todas as demais abordagens imagináveis, mas acabam, também, assumindo a obrigação de fazer rir. De forma satírica, ele diz a verdade sobre questões sociais, políticas e familiares de uma determinada cultura (FURQUIM, 1999, p. 8).

*T.M.O.C.* se diferencia em alguns pontos tradicionais desse gênero, tanto que não é apresentado em frente a uma plateia ao vivo, não se utiliza de sacos de risadas e o cenário é diverso, a narrativa se move na rua, na escola, em casa, no museu, no hospital, na delegacia, em tempos distintos e com certas densidades psicológicas. Furquim (1999) diz que as narrativas dos *sitcoms* surgem de situações de confronto entre o(s) personagem(ns) e seus problemas, testando as reações e soluções encontradas por ele. O *sitcom* visa criar uma identificação com o espectador, então: quanto mais próximo das situações reais, mais a narrativa poderá ser aceita e maior será a probabilidade do riso. Os personagens, geralmente, são fixos com estruturas bem definidas independentemente de seu histórico, mostrando seus objetivos de vida, como resolvem os conflitos e se relacionam entre si.

Segundo Sydenstricker (2012), as narrativas seriadas e seus vários gêneros audiovisuais se enquadram numa estrutura dramatúrgica que se compõe de capítulos, episódios ou o misto desses. Essa mesclagem leva ao chamado “capisódios” que são

> unidades que mesclam características do capítulo e do episódio, e que são escritas em pelo menos duas camadas: uma, destinada ao telespectador que desconhece o programa, mas que, de algum modo, está familiarizado com o ritmo e as estratégias dramatúrgicas das séries; e, outra, para o telespectador fiel ao programa, guardião de sua memória, “graduado” a ponto de compreender que nem tudo será resolvido ou explicado numa única exibição. Esse último sabe que os fatos estão conectados,

> estruturados em redes de conflitos mais ou menos complexas (SYDENSTRICKER p. 133).

Os episódios de *T.M.O.C.* ocorrem em torno do protagonista Chris e sua família, que se envolvem em diversas situações cotidianas de discriminação, violência simbólica e física e dificuldades financeiras. Sendo possível compreender a narrativa mesmo os episódios estando fora de ordem cronológica, um dos aspectos que retomam o fluxo da vida que não é linear, todavia sofremos a impulsão cultural da invenção de uma temporalidade crescente. Diante disso, inseridos nesse "contexto como uma rede de textos da cultura que dialogam de modo contratual e conflitante (BARROS,1999, p. 5), a linguagem da narrativa seriada se articula às novas situações com textos dinâmicos, fragmentados, descontínuos que, ao mesmo tempo, pode ser tido tanto como entretenimento quanto reflexão social explicitas requeridas e intensificas pelos novos desdobramentos locais-global.

E, ainda, são narrativas, de acordo com Mignolo (2003) que se situam em contextos de projetos globais e histórias locais de comunicação. No caso de *T.M.O.C.*, se direciona a uma diáspora histórico-cultural afrodescendente. Giddens (2002, p. 12) ainda aponta que "na alta modernidade, a influência de acontecimentos distantes sobre eventos próximos, e sobre as intimidades do eu, se torna cada vez mais comum". E analisando para além da estrutura narrativa, discursivamente *T.M.O.C.* é uma narrativa que se insere na rede de experiência do sujeito espectador com o mundo. Por isso, conforme Silverstone (2002), é preciso entender que os produtos midiáticos se inserem em um processo fundamentalmente político, ou, mais estritamente, politicamente econômico.

Retomar representações subalternizadas midiaticamente, usando disso para apontar metapragmaticamente o não-dito pode fazer com que outra percepção sobre as narrativas audiovisuais vá além de um produto de consumo. Os produtos midiáticos são além de suportes de comunicação, todavia se tornam, especialmente, suportes de corpos e ideologias em que os sujeitos articulam os jogos de linguagem a se performatizar e produzir efeitos de verdade.

E o formato e conteúdo dos seriados *sitcoms* se tornam eficientes, inclusive fora do contexto de produção e sendo passiveis de tradução/dublagem ao trazerem narrativas próximas culturalmente. E se disseminam por trazerem uma temporalidade narrativa que possibilita que "os elaborados subterfúgios pelos quais as culturas, e neste caso

específico as culturas populares do mundo moderno, mantêm a ansiedade afastada" (BUONANNO, 2007: 119 *apud* SYDENSTRICKER, 2012, p. 139). Possibilitando que os *T.M.O.C.* traga, pelos traços *Blacksploitation,* um teor critico que incide, ao menos inconscientemente, no espectador, principalmente, no corpo diásporico afrodescendente pela exposição e identificação, constituindo outras visibilidades que apontem as discrepâncias sociais e os apagamentos e esquecimentos de certas vidas.

### 1.4. Tradução/dublagem e a recontextualização/entextualização do texto seriado

Como trabalhamos aqui com o seriado *T.M.O.C.* em sua situação de dublagem do inglês para o português, versão brasileira, é preciso ter em mente que esse processo de tradução, transcrição de uma língua a outra, até a dublagem, a performance da voz por um ator dublador, não se compõe de maneira literal. É um processo que se constitui pela tomada de um texto para a construção de outro, isso porque o tradutor precisa se ater aos aspectos que compõem tanto a cultura do texto original quanto a do público alvo. Além disso, a caraterística que compõe tal seriado como sendo um *sitcom* requer a preservação do estilo cômico e um enredo próximo ao cotidiano.

Se traduzir, em primeira instância, requer encontrar itens lexicais correspondentes de uma língua na outra, um texto humorístico necessita ainda mais de uma atenção ao que pode fazer sentido ao público alvo para se chegar ao efeito do riso. Por isso, Rosa (2002) aponta que traduzir o humor é transcriar um texto em que o máximo que se pode exigir é uma proximidade com o texto original, de forma que o que importa é a finalidade da tradução e não os seus meios. O que constitui, segundo a autora, em uma traição da língua de partida em seus aspectos linguístico-culturais ao ter como caminho uma atitude pragmática na recriação do texto que ocorre a partir de uma entextualização (BLOMMAERT, 2005). Desse modo,

> o objetivo da tradução é recuperar o outro cultural como o mesmo, o reconhecível, até mesmo familiar, e esse objetivo sempre corre o risco de uma domesticação integral do texto estrangeiro, geralmente em projetos altamente inseguros, nos quais a tradução está a serviço de uma apropriação de culturas estrangeiras para pautas culturais, econômicas, políticas nacionais (VENUTI, 1995, p. 18-19).

Ainda segundo o autor, o ato de tradução, ao visar uma naturalização do texto ao público-alvo, pode recorrer a uma redução etnocêntrica que privilegie a comunicação de valores familiares do interpretante. Por isso, a tradução é um ato de fala, pois é uma tomada do texto de referência para torna-lo inteligível em outras ordens simbólicas, mesmo sendo contextos próximos a localidade com peculiaridades de organização que

só são acionadas por atos de dizer/fazer (AUSTIN, 1998) específicos. A domesticação do texto, então, se torna recorrente. Venuti (1995, p. 21) ainda diz que "uma tradução fluente disfarça-se de equivalência semântica verdadeira, quando, na verdade, inscreve o texto estrangeiro com uma interpretação parcial, [...] reduzindo-o, senão simplesmente excluindo, a diferença que a tradução é convidada a transmitir".

Para Rosa (2002), em uma tradução não se deve separar o linguístico do cultural, especialmente em textos humorísticos, que ao conter referências que só podem ser compreendidas dentro de um contexto cultural compartilhado (BERGSON, 2001), se torna necessário o tradutor e dublador criar estratégias para que a mensagem seja transmitida conforme características do contexto receptor. Então, traduzir literalmente um texto - que "nesta perspectiva, é discurso tornado passível de descontextualização" (BAUMAN & BRIGGS, 2006, p. 206) - não significa que ele será compreendido e interpretado, já que o repertório cultural de um povo é diferente de outro, e se adequar a isso é poder transportar os efeitos semelhantes requeridos pelo texto de origem.

Contudo, manter a versão tida como 'fiel' que, de acordo com Venuti (1995), é recorrer a uma "estrangeirização", o oposto da domesticação, o que proporciona, ou pelo menos cria, a ilusão de maior representação à cultura-fonte. Essa estrangeirização cria um espaço no texto traduzido para que um outro cultural se manifeste, mesmo assim, ainda é uma tradução que é feita para ser interpretada por sujeitos culturalmente situados. Apesar de ser termos tidos como estrangeiros é uma tradução que precisa ser compreendida pelo público e, portanto, perturba e se alinha a lentes de interpretação dos códigos culturais da língua-alvo (VENUTI, 1995). E, ainda, *T.M.O.C.* é uma mídia audiovisual que além da tradução/dublagem do texto escrito/oral precisa se articular às imagens, pois, "a língua pode revelar elementos que a imagem não é capaz de transmitir" (MARTINS & AMORIN, 2013, p. 108).

Traduzir e dublar requer transcriar ações, imagens e performances prosódicas possíveis ao contexto alvo e próximas ao público receptor, caso isso não aconteça poderá ocorrer discrepâncias e ruídos na comunicação do filme. É uma tradução e dublagem de texto e imagem. Pois, "não [é] são somente corpos de sentido que são transferidos, mas também as opções de linguagem que emanam das inúmeras escolhas que se colocam ao agente da tradução" (SPIVAK, 2010, p. 17). O texto dublado se torna ainda mais específico no campo da tradução por permitir, diferente de uma legendagem, utilizar uma linguagem que tanto se atém a personalidade do personagem quanto comunique com proximidade ao grupo receptor ao permitir uma linguagem coloquial.

A dublagem oculta dos espectadores a língua de origem do texto e permite maior alteração no texto sem que os espectadores percebam isso (MARTINS & AMORIN, 2013). A legendagem recorre ao padrão de escrita que se organiza pela gramática da língua, um instrumento que age a fim de converter o inculto, a fala, o coloquial, ao culto, a norma escrita pode prejudicar o *uptake* humorístico para com o público. MARTINS & AMORIN (2013) dizem que a legendagem, ao ter que se adequar a um tempo-espaço da tela, recorre a uma menor exposição de informações, mas fatores como as formas específicas da fala dos personagens podem ser afetadas. Mesmo assim, conforme os autores, a legendagem é capaz de conservar os sons originais e a prosódia dos personagens.

Entretanto, "os textos usados na dublagem, acabam sendo mais próximos ou semelhantes ao original do que os usados na legendagem" (MARTINS & AMORIN, 2013, p. 108) pois resgatam transculturalmente a finalidade do filme e as especificidades dos personagens na narrativa. Sendo que a legendagem recorre a uma tradução literal em termos linguísticos, já que a leitura exige rapidez e adequação gramatical. Para Venuti (1995), o processo de dublagem pode ser uma domesticação ainda mais intensa do texto/imagem, pois se retoma na cultura do público representações familiares que pode não ser encontrado no texto original. Em que os espectadores passam a se identificar melhor com a narrativa através de uma "experiência narcisista de reconhecerem sua própria cultura em um outro cultural" (VENUTI, 1995, p. 15).

> Áudio original - Inglês
> ***Srta. Morello:*** *Chris... I'd like you to meet Jenise.*
> ***Jenise:*** *Hi, I just transferred in.*
> ***Srta. Morello:*** *Jenise doesn't have a date for the dance, and since all the other black men are taken...*
> ***Narrador over:*** *By white women.*
> ***Srta. Morello:*** *I thought you two might go together...Well, anyway, I'll let Chris lay his rap on you. Peace, I'am Audi 5000.*
>
> Legendado - Português
> **Srta. Morello:** Chris... Quero que conheça Jenise.
> **Jenise:** Oi, acabei de ser transferida.
> **Srta. Morello:** Jenise não tem um parceiro para a dança, e já que todos os outros negros já tem...
> **Narrador *over*:** Com mulheres brancas...
> **Srta. Morello:** Eu achei que poderiam ir juntos. Bem, de qualquer jeito, vou deixar Chris mostrar seu rap. Paz, "tô caindo fora".
>
> Dublado - Português
> **Srta. Morello:** Chris, gostaria que conhecesse Denise.

> **Denise:** Oi, eu vim de outra escola.
> **Srta. Morello:** Denise não tem parceiro para o baile, já que os outros rapazes negros estão ocupados...
> **Narrador *over*:** Com as gatinhas brancas...
> **Srta. Morello:** Pensei que vocês pudessem ir juntos. Olha só, vou deixar o Chris conversando com você. Paz, sou pela paz mundial.

Nesse episódio, *Todo mundo odeia o baile* (4ª Temporada – Episódio 3), além da troca de nome, que no áudio original e na legendagem 'Jenise' e na dublagem 'Denise', a formalidade da linguagem também é notável e discrepante na dublagem, que é mais coloquial, como em vez de 'mulheres' se utiliza 'gatinhas'. A última fala da Srta. Morello notamos três diferentes nomeações que se assemelham semanticamente. No áudio original a expressão "Peace, I'am Audi 5000" e na legendagem "Paz, "tô caindo fora", retoma a mesma referência de querer sair rapidamente de um lugar. Isso porque 'Audi 5000' foi um modelo de carro norteamericano que acelerava de forma involuntária, ficando associado a tal referência. Essa referência é uma tradução doméstica na dublagem, "Paz, sou pela paz mundial", apontando uma sobreposição de *scripts* e maior possibilidade de humor, em que a Srta. Morello ao juntar dois negros para o baile pretende estar fazer uma boa ação, 'ajudando as minorias', leitura possível pelo repertório de *T.M.O.C.*.

Considerando que o mercado de tradução parte da perspectiva de que é preciso a narrativa midiática ser aceita para se ter audiência (MARTINS & AMORIM, 2013), o quanto mais identificável for ao público melhor será para a leitura do texto e a efetivação da comunicação. "Os departamentos de dublagem recebem de sua matriz o material a ser dublado, e então, verifica-se se o filme é viável de ser apresentado em nosso país, caso contrário o investimento não valerá à pena" (MARTINS & AMORIN, 2013, p. 111). Para tornar o texto comunicável e aumentar sua aceitação, a tendência é o tradutor fazê-lo soar tão natural ao público-alvo que pareça não ser uma tradução (VENUTI, 1995).

> Um texto traduzido [...] é considerado aceitável [..] quando é lido fluentemente, quando a ausência de quaisquer peculiaridades linguísticas ou estilísticas o faz parecer transparente, dando a impressão de que ele reflete a personalidade ou intenção do escritor estrangeiro ou o significado essencial do texto estrangeiro — em outras palavras, a aparência de que a tradução não é, de fato, uma tradução, mas o 'original' (VENUTI, 1995, p. 1).

Ainda nesse percurso textual, Bergson (2001) ao afirmar que o humor é inteligência pura traz a ideia de que a articulação da linguagem com os sujeitos precisa de uma certa coerência cultural-social a ponto de despertar prazer na 'resolução do

enigma'. Isso parte de uma expectativa da interpretação a partir de uma incongruência da narrativa e sua resolução, fator que pode levar o público a um despertar da criticidade social (ANDRADE, 2015) e ao riso. Segundo Andrade (2015), com base em Suls (1972), o humor ao partir de um aumento da atividade cognitiva para a resolução de uma incongruência, possibilita pelo ato de rir um alivio psicológico pelo feito.

Teixeira (2016), de acordo com Morreall (1983), diz que a incongruência, ao ser uma das mais usadas em comédias de televisão, descreve melhor as situações que chamamos de humor. Sendo que é um humor considerado adulto e sofisticado porque é baseado na experiência social, detectando o que é incongruente e o que é congruente. Isto é, necessita de um compartilhamento de informações e modos de vida com outras pessoas, já que o riso necessita de um eco, de uma aceitação convencionalizada dentro de um contexto (BERGSON, 2001).

São encontros divergentes de '*scripts* semânticos' que segundo Cursino (2010 *apud* Andrade, 2015, p. 2) é uma expressão utilizada para referir-se à maneira como o leitor/tradutor, ao interpretar e traduzir/dublar um texto, aciona o conhecimento de mundo além do contexto imediato do discurso. Os *scripts* podem se sobrepor e se opor para a finalidade do riso, que, ainda conforme o autor, é uma resposta a uma experiência cognitiva provocada por estruturas de cunho inconsciente. Nesse sentido, Bergson (2001, p. 71) diz que "uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes". E a tradução/dublagem precisa lidar com essas produções de sentido tentando tornar texto não só compreensível, mas também incisivo em termos de humor, por isso, traduzir é um refazer um novo texto, o que pode provocar outras leituras e interpretações para outros leitores.

> Legendado:
> **Narrador *over*:** Na barbearia os boatos sobre Jerome estavam se espalhando mais rápido que os da Britney Spears pelos paparazzi.
>
> Dublado:
> **Narrador *over*:** Na barbearia as fofocas sobre o Jerome tavam se espalhando mais rápido que a dengue no Brasil.
> (*Todo mundo odeia X-9*[13] – 4ªTemporada – Episódio 7)

Isso, segundo Martins & Amorin (2013) ainda pode dar favorecer o surgimento de outros textos pelo público, dessa forma, citando Arrojo (1986, p. 13), "a tradução como leitura deixa de ser uma atividade que protege os significados "originais" de um

[13] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EHFv-k0_Cho. Acessado em: 4 de março de 2017.

autor, e assume a condição de produtora de significados". Logo, "não há a possibilidade de uma boa tradução sem que a forma e o conteúdo do texto sofram alterações" (MARTINS & AMORIN, 2013, p. 103). E transpor esse caráter do humor a partir de uma tradução textual/imagética e, principalmente, cultural, força o tradutor a ser sensível ao contexto do público e entender as dinâmicas sociais que serão quebradas de maneira equivalente ao texto de referência. É um ato de entender as performances possíveis, os atos de fala que fazem a intenção narrativa do texto funcionar a partir de "padrões estéticos, éticos e morais, das circunstâncias históricas e da psicologia que constituem aquela comunidade sociocultural" (MARTINS & AMORIN, 2013, p. 104).

> Legendagem:
> **Narrador *over*:** Eu teria privilégios...
> [*flashforward]*
> **Srta. Morello:** Chris, está dispensado das aulas. O professor Lee cuidará disso.
> **Chis:** Ele é inteligente?
> **Srta. Morello:** Chris, ele é asiático. Se desse pra converter a inteligência dele em pele negra, ele seria mais negro que Yaphet Kotto[14] em um pote de chocolate.
> **Chis:** Legal!
> **Narrador *over*:** Se Yaphet Kotto caísse num pote de chocolate, como você saberia?
>
> Dublagem:
> **Narrador *over*:** Eu teria vantagens...
> [*flashforward]*
> **Srta. Morello:** Você está dispensado das suas aulas, o professor Lee vai assistir pra você.
> **Chis:** É inteligente?
> **Srta. Morello:** Chris, ele é asiático... Se ele fosse tão negro quanto é inteligente ele seria um sushi com cobertura de chocolate.
> **Chis:** Massa!
> **Narrador *over*:** Um sushi com cobertura de chocolate? Que coisa mais esquisita.
> (*Todo mundo odeia lutadores fracassados*[15] - 4ª Temporada – Episódio 12)

A tradução precisa se voltar para as possíveis ordens indexicais dos signos na cultura do público para conseguir o efeito humorístico e a interpretação de recursos como a metáfora: "se desse pra converter a inteligência dele em pele negra, ele seria mais negro que Yaphet Kotto em um pote de chocolate". Entretanto, é na "dublagem [que se tem maior] autonomia para fazer tal alteração na linguagem que a mesma acaba sendo mais engraçada do que a legenda, pois nos transmite com maior propriedade os sentimentos do personagem naquela ocasião" (MARTINS & AMORIN, 2013, p. 116). Assim, "se ele fosse tão negro quanto é inteligente ele seria um sushi com cobertura de

[14] Ator negro norte-americano que também participou da série Roots (Raízes) em 1977 inspirada na obra de Alex Harley.
[15] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DhazBwnwesE. Acessado em: 4 de março de 2017.

chocolate", provoca maior sentido por ser termos reconhecíveis de imediato, diferente da referência de 'Yaphet Kotto', que precisaria de uma pesquisa para o encaixa-lo no efeito do enunciado.

Esse ato de retirar o texto do contexto "original" é um ato ao mesmo tempo de descontextualização, recontextualização e entextualização (BAUMAN & BRIGSS, 2006) que torna a narrativa familiar ao público. É uma ação pragmática-semântica que possibilita a tradução, transposição linguística, e a dublagem, performance, dramatização dos signos a partir da experienciação do tradutor, a compor, criativamente, outros textos-discursos e a romper fronteiras linguístico-culturais. Em termos gerais,

> segundo Rampton (2006, p. 118), a entextualização é a formulação de uma experiência em palavras e proposições; já a transposição é o mover de um texto por meio de entextualização para outra situação; enquanto a recontextualização são os novos sentidos atribuídos ao texto no processo de transposição, ou seja, em seu novo contexto (MELO; MOITA LOPES, 2014, p. 655).

O processo de tradução/dublagem usa da transposição para configurar o texto traduzido a partir dos efeitos ideológicos, pragmático-semântico, da língua do público, no caso o brasileiro. E ainda, sendo que os sentidos não estão atrelados a palavras e sim ao uso que se faz delas (WITTGENSTEIN, 2000), *Everybody hates Chris* se torna, então, *Todo Mundo Odeia o Chis*, um texto-discurso que se articula ao histórico social brasileiro e se torna interpretável por essas tramas sociais. E que se caracteriza por ser dialógico e polifônico e "entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso" (BARROS, 1999, p. 6). Esse mover inerente aos textos e as palavras capacita outras entextualizações que recorrem a discursos conhecidos historicamente e a vozes sociais que agem na significação e em sua tensão social.

De acordo com Bauman e Briggs (2006, p. 213), "a função social molda a forma linguística", isto é, a possibilidade de tal significado emergir ou não é moldado pelo contexto, ou melhor, pela contextualização. O modo e a finalidade de como a linguagem é usada mostra diferentes negociações entre o sujeito e a sociedade, tradutor e público, e de como a ação comunicativa organiza a ritualização dos eventos de fala e performance identitária. Por isso, os recursos utilizados para se contar e significar as narrativas as quais somos expostos depende do que pode ser contado, como se pode contar (BLOMMAERT, 2008) e ainda como se pode interpretar explicitamente e implicitamente.

E, ainda, a transposição pragmática-semântica que compõe a dublagem de *T.M.O.C.* ressalta ao menos dois contextos culturais em tensão, o contexto de partida, Estados Unidos década de 80, e o brasileiro contemporâneo. Consideraremos na análise o ultimo contexto, o qual a tradução ao português recorreu para constituir um texto inteligível ao seu público brasileiro. O que nos força a analisar não só pela ideia de contexto, mas a contextualização, sendo este "um processo ativo de negociação no qual participantes examinam reflexivamente o discurso em sua emergência, inserindo avaliações sobre sua estrutura e significado" (BAUMAN & BRIGGS, 2006, p. 201).

A familiaridade discursiva da narrativa de *T.M.O.C.* resgata trajetórias históricas semelhantes entre o contexto de produção e o de interpretação. Além de ser uma experiência reescrita na contemporaneidade pela memória, que também é uma forma de reentextualizar/recontextualizar a vivência, de Chris Rock. É uma rede de textos dialógicos que culminam em *T.M.O.C.* e sua produção ao ser aliada socialmente ao processo de globalização do projeto colonial (MIGNOLO, 2003) e de como tal narrativa dialoga e intersecciona com as histórias locais do público, como a noção de diáspora africana pela américa e do racismo como luta transnacional.

Então, não é só um ato de tradução/dublagem que constitui *T.M.O.C.*, mas uma composição textual que recorre a recursos semióticos entre escalas macro e microssociais, globais e locais para mobilizar valores orientados por ordens de indexicalidade. Por este motivo, ao ser uma narrativa que se configura por epistemologia euro-anglocêntrico se direciona "as relações de poder inerentes às práticas transidiomáticas, regidas [...] pela soberania de corpos governamentais transnacionais, [...] definem quais práticas comunicativas podem ou não ser legitimadas" (JACQUEMET, 2005, p.266).

Martins e Amorim (2013) apontam que o processo de globalização vem ampliando o mercado internacional de importação e exportação, o que resulta na necessidade cada vez maior de comunicação e interação entre os povos. Jacquemet (2005) indica o conceito deleuze-guattariano de des/reterritorialização como uma metáfora que desalinha a ideia de território e práticas culturais, linguísticas e identitárias. Ainda conforme o autor, o processo de desterritorialização permite não apenas a dispersão de culturas e de identidades, mas sua dinâmica produz outras reterritorializações e recontextualizações. E a tradução/dublagem indicia esse exercício pela necessidade de comunicar com outra cultura sem a "barreira" da língua.

Proporcionando experiências de mundanidade mediada, nem sempre inteligíveis da mesma forma por todos e muitas vezes diferentes de nossas interações face a face. E, muitas vezes, podem indicar como a produção e reprodução de hierarquias sociais e assimetrias de poder se desenrolam nas dinâmicas transfronteiriças da colonialidade. Então, tradução/dublagem é também um ato de desterritorializar um texto que é reorganizado por recursos semióticos que configuram a compreensão dos fluxos linguísticos mobilizados pelos falantes para realizar determinadas funções no mundo social, projetando e tencionando significados no interior de ordens de indexicalidade (BLOMMAERT, 2005; 2010).

Ainda de acordo com o autor, esse processo de indexicalização organiza, com base em Silverstein (2003), a indexicalidade, o nível implícito de estruturação linguística/semiótica, em dois modos: ordem indiciária e ordem de indexicalidade. A ‘ordem indiciária’ aponta para como os sujeitos sociais tecem suas performances narrativas de acordo com padrões e estabilidade previsíveis, produzindo categorias sociais, emblemas semióticos reconhecíveis para grupos e indivíduos, elaborando um *habitat* semiótico mais ou menos coerente. São ordens particulares que relacionam-se a outras de avaliação compartilhada como o que é tido como superior/inferior, melhor/pior, feio/bonito, certo/errado, negro/branco, homem/mulher etc.

Essa avaliação, constituída pela ‘ordem de indexicalidade’, elabora o nível metapragmático e enquadra as interpretações, os usos da linguagem, direcionando a leitura discursiva e humorística do texto-discurso. É uma regulação dentro dos limites de um repertório estratificado que categoriza o mundo social e o cristaliza em performances (ordem indexical) de acordo com os discursos das grandes narrativas. Considerando a ordem indexical ‘raça’ observamos que há no mundo social uma prefiguração identitária (PINTO, 2014) sobre o que é ser negro, quais comportamentos, espaços e corpos essa nomeação poderá incidir de acordo com a historicidade indexical desse evento de fala.

A ordem de indexicalidade, ainda conforme Blommaert (2010), é um conceito que indexa e aponta aspectos importantes do poder e da desigualdade no campo da produção de significados. Orientando os índices linguísticos a partir da coerência discursiva social por um processo de performatividade das performances conforme as relações de poder e de como isso age em um plano mais elevado de estruturação social, ultrapassando escalas locais e translocais, retomando valores, crenças e normas hierarquizadas e seus efeitos sociais na configuração de uma realidade natural.

De acordo com o autor, escala é uma metáfora para indicar o movimento das mensagens e pessoas e os níveis distintos de normalizações entre os sentidos. Por isso, para promover uma coerência entre o texto traduzido e o espaço social do público, tanto a ordem indiciária e a ordem de indexicalidade são evocadas na promoção de sentidos compartilhados. É uma tentativa de alinhar os múltiplos centros semióticos e seus contextos, pois assim como em certa ordem de indexicalidade o uso de determinada estrutura gramatical pode sinalizar pertencimento a um grupo social marginalizado, em outra ordem de indexicalidade a mesma estrutura pode indexicalizar prestígio social.

Da mesma maneira, é o que ocorre com o texto humorístico, pois para alguns sujeitos podem desapertar o riso, mas em outros não, por isso, mais do que um efeito individual (ordem indicial) optamos na análise pela trajetória da ordem de indexicalidade. Com isso, se as formas de significação são social e culturalmente valorizadas, elas devem exibir vestígios de autoridade, de lutas hierárquicas translocais, considerando tempo e espaço, e as relações de poder vigentes. Esse processo de ordens de indexicalidade é baseado, segundo Blommaert (2010), nas regras gerais para a produção discursiva das quais aborda Foucault, procurando ordens gerais dos sistemas semióticos válidas em grupo em qualquer momento, possibilitando a emergências discursivas, bem como seu apagamento e exclusão.

A transcriação inteligível de *T.M.O.C.* se vale desse processo de indexicalização a partir do repertório metapragmático ocidental que mobiliza ordens de indexicalidade sobre as relações sociais e a categoria racial. Isso é possível porque mesmo o seriado indicando cenas e ações da década de 80 nos Estados Unidos, o texto, em língua original, é gravado e escrito pelo resgate de memória do autor/narrador *over* dentro do estilo textual humorístico. O que já é uma descontextualização/reentextualização em que ao recontar uma história, mesmo baseado em fatos reais, o autor/narrador *over* reconstrói outro contexto e outra narrativa para o efeito humorístico e critico social a partir de uma trajetória de experiência que se passa nos anos 2000.

Além disso, ainda temos a tradução/dublagem do inglês para o português, mais um processo de descontextualização/reentextualização que situa as palavras por recursos semióticos que adentram outras ordens de indexicalidade. A narrativa recebe agora sentidos de acordo com as regras das ordens de indexicalidade de chegada em consonância com os valores indiciais-ideológicos-culturais da língua portuguesa. Portanto, a narrativa antes projetada para produzir dados sentidos a partir do contexto

norte americano se distancia deste e se reconstrói em outra narrativa que indexa valores e *insights* brasileiros.

No episódio *Todo Mundo Odeia O Baile da Nona Série* em sua versão legendada e dublada percebemos alguns recursos que essas duas modalidades da tradução recorrem para transcreverem o texto dentro de um tempo e espaço junto à imagem. Na dublagem, a linguagem coloquial, de um diálogo, é presente. Também nos deparamos com a troca de índices linguísticos e semânticos para tornar o texto familiar e domesticado ao telespectador. Nesse episódio, que traz uma paródia do filme Carrie, a estranha, Chris tem um baile da escola para ir, porém, ainda não encontrou uma acompanhante. Greg, então sugere que Chris chame Carrie, que logo aceita o convite.

Legendado:
**Greg:** Então, você vai ao baile?
**Chris:** Tá brincando, neh?
**Greg:** Não, é sério. Acho que será legal.
**Chris:** Pra quem?
**Narrador *over***: Quando o negócio era dança, havia dois tipos. O "jeito dos brancos"

**Narrador over**: E "o jeito dos negros"

**Chris:** Porque eu iria naquele baile? Será só um monte de gente que me odeia, me odiando num salão enquanto dançam.

**Narrador *over***: Poderíamos filmar e chamar de “Dançando com os Intolerantes”.

Dublagem:
**Greg:** Você vai ao baile?
**Chris:** Tá brincando, neh?
**Greg:** Não, é sério. Eu acho que vai ser legal.
**Chris:** Pra quem?
**Narrador *over***: Quando se trata de dança existem dois tipos: dança de branco...
**Narrador *over***: E dança de negro...
**Chris:** Porque eu iria ao baile afinal? É só um bando de gente que me odeia me odiando no salão enquanto dançam
**Narrador over:** A gente podia filmar e chamar de “Dançando com os invejosos”.

A dublagem recorreu a uma linguagem direta entre dois amigos, a troca do termo ‘jeito’ pela ‘dança’ retoma uma recorrência na fala brasileira de repetir o termo central da frase.

Legendado:
**Greg:** Cara, qual é? Tipo, quando relembrar do seu último ano na escola o que vai dizer para as pessoas?
**Narrador *over***: Que eu levei umas porradas no baile da nona série.
**Chris:** Olha, cara, eu quero ir. Mas caso não tenha notado, eu sou negro. Quem vai querer ir comigo?
**Caruso:** Talvez o chipanzé Bubbles tenha uma irmã
**Narrador *over***: Infelizmente, ela disse não.

Dublagem:
**Greg:** Cara, qual’é? Me diz o que que você vai contar pros seus filhos sobre o seu último ano na escola?
**Narrador *over***: Eu fui detonado no baile de formatura.
**Chris:** Olha, eu até quero ir, mas se você não notou, sou negro. E quem vai querer ir comigo?
**Caruso:** Talvez Tião, o chipanzé, tenha uma irmã...
**Narrador *over***: Infelizmente, ela não topou.

A dublagem recorreu a uma troca de referência cultural com familiaridade brasileira, ‘chipanzé Bubbles’ para ‘Tião, o chipanzé’. O primeiro é uma referência ao chimpanzé que vivia em uma clínica como cobaia e foi adotado como animal de estimação por Michael Jackson de 1986 a 2003, o acompanhando em vários shows e participando do cotidiano da família Jackson. Já ‘Tião, o chipanzé’, mais conhecido por Macaco Tião (1963-1996) morou no Zoológico do Rio Janeiro e é conhecido como uma celebridade no Brasil, ao menos na época.

Em 1988, por uma brincadeira da revista Casseta Popular em defesa do voto nulo, lançaram a candidatura de Tião para concorrer à Prefeitura do Rio de Janeiro. O voto era em cédulas e os eleitores podiam escrever o que desejassem na cédula. O Macaco Tião recebeu mais de 400 mil dos votos, o que seria o terceiro lugar se ele

estivesse concorrendo oficialmente. Isso foi motivo para Tião entrar para o *Guinness World Records* como o chimpanzé a receber mais votos no mundo.

No diálogo seguinte Greg insiste para Chris continuar chamando as meninas, mesmo Chris acreditando que não encontrará, pois já falou com várias garotas e ninguém aceitou.

> Legendado:
> **Greg**: É só convidar alguém.
> **Chris:** Já fiz isso. Convidei a Lisa, Sidney, Darlene e todas disseram não.
> **Narrador *over***: Eu até convidei a Srta. Morello
> **Flashback Srta. Morello:** Chris, estou lisonjeada. Mas não.
> **Narrador *over***: Onde ta a Mary Kay Letourneau quando se precisa?
> Ainda no refeitório:
> **Greg:** Convidou ela? (referindo-se a uma aluna que passava)
> **Chris:** Com licença...
> **Aluna que passava:** Cai fora Robin.
> **Narrador *over***: Eu sou o Batman. Ele é o Robin (referindo-se a Greg)
>
> Dublagem:
> **Greg**: Ué é só convidar.
> **Chris:** Convidei. Convidei a Lisa, a Sidney, a Darlene todas disseram não.
> **Narrador *over***: Convidei até a Srta. Morello.
> **Flashback Srta. Morello:** Chris, estou lisonjeada. Mas não.
> **Narrador *over***: Cadê a Whoopi Goldberg quando se precisa dela?...
> [Ainda no refeitório]
> **Greg:** Convidaria ela? (referindo-se a uma aluna que passava)
> **Chris:** Dá licença...
> **Aluna que passava:** Sai fora ajudante.
> **Narrador *over***: Não sou o ajudante, ele é o ajudante (referindo-se a Greg)

Duas trocas são evidentes, a primeira: ‘Mary Kay Letourneau’ para ‘Whoopi Goldberg’. A primeira diz respeito a um caso ocorrido no fim dos anos 1990 nos Estados Unidos e chocou à época: Mary, de 34 anos, casada e mãe de quatro crianças, era uma professora branca que se envolveu sexualmente com seu aluno de 12 anos, Vili Fualaau e, mesmo presa acusada por abuso de menores, continuou tendo relações com Vili engravidando duas vezes ainda na prisão, onde também se casou. Já Whoopi Goldberg é negra, atriz, comediante, cantora e apresentadora americana, bastante conhecida mundialmente pela atuação em *A Cor Púrpura*, *Ghost: Do Outro Lado da Vida*, *Mudança de Hábito*, entre outros, além de aparecer na segunda temporada de *T.M.O.C.* como a Sr.Louise Clarckson.

Outra referência trocada é a dupla ‘Batman e Robin’ pela função de ajudante. Como Chris e Greg andam sempre juntos, foram apelidados como sendo a dupla de heróis talvez por lembrar que um usa capa preta e o outro, um garoto branco, ajuda no

combate ao crime. As trocas de referências na dublagem mantêm o campo semântico de rejeição pela troca do nome de um herói pela sua função, Robin, ajudante de Batman.

No diálogo a seguir, após Carrie aceitar o convite de Chris para o baile, as pessoas começaram a zombar deles os apontando como um casal estranho.

> Legendado:
> **Greg:** Cara, fiquei sabendo sobre o que andam falando. Isso é ridículo. Tão te tratando como...
> **Narrador:** Como se eu fosse sair com uma garota branca?
> **Caruso:** Oi, Pete. Linc. Onde tá a Julie?
> **Chris:** Muito engraçado
> **Caruso:** Eu sei. Uns caras e eu fizemos uma vaquinha e te compramos uma coisa (entrega um vídeo cassete).
> **Chris:** "Advinha quem vem para o jantar"
> **Narrador *over*:** Melhor que Mandigo...
>
> Dublagem:
> **Greg:** Cara, eu sei o que tão dizendo... isso é ridículo, tão te tratando como um...
> **Narrador:** Como se eu fosse sair com uma garota branca?
> **Caruso:** E ai arroz? Fala feijão? Cadê a Julie?
> **Chris:** Engraçado...
> **Caruso:** Eu sei... fizemos uma vaguinha e compramos isso pra você (entrega um vídeo cassete).
> **Chris:** "Advinha quem vem para o jantar"...
> **Narrador over:** Melhor do que Raízes.

Pete, Linc e Julie são personagens detetives do seriado americano *O Mod Squad* dos anos 1968 e 1973. Os personagens, um branco, um negro, e uma loira, representavam os principais medos de cultura dominante sobre a juventude na era rebelde. A dublagem troca essa referência em relação ao Greg, Carrie e Chris, por arroz e feijão, expressão mais conhecido no Brasil por ser uma comida típica de cores distintas.

*Advinha quem vem para o jantar* é um filme estadunidense cômico-dramático de 1967 que trata da história de Joanna, uma jovem branca estadunidense que começa um romance com o Dr. Prentice, um médico afro-americano. O enredo passa pelo retorno de Joana com seu noivo a casa de seus pais em São Francisco e a reação de sua família e amigos sobre a notícia. Na legendagem, o tradutor preferiu outro filme estadunidense *Mandigo* de 1975, tido como parte do movimento *Blacksploitation* e que contém cenas racistas mais fortes. O enredo, além de tratar sobre como os negros que eram treinados por um senhor de escravos para lutarem entre si, mostra a relação entre Mandingo, um escravo, e a filha branca do o senhor da fazenda, que jamais permite o romance e mantém ódio pelos escravos.

Na dublagem, a escolha por *Roots (*1977) ou *Raízes*, filme americano, uma minissérie que foi dublada e transmitida no Brasil na década de 1970 pela Rede Globo e em seguida no SBT, atingindo altos índices de audiência. Com retransmissão atualmente, em 2017, na Rede Globo, com a regravação feita pela rede de televisão estadunidense History, também atingiu índices elevados de audiência. Considerado um dos fenômenos televisivos mais importantes de todos os tempos na história da televisão americana, Raízes conta a história de Kunta Kinte, um negro guerreiro capturado na África e vendido como escravo para os Estados Unidos. Ele é corajoso, foge várias vezes, resiste às exigências dos senhores de escravos e luta para não demostrar seus sentimentos. A citação a Kunta Kinte é recorrente em *T.M.O.C.* por ser um ícone de luta diaspórica, de resistência a preservação de suas raízes culturais africanas e ao conhecimento que o liga à terra África, como a religião, ser guerreiro e a força de não aceitar ser chamado por outro nome, pois esse é sua alma.

O próximo diálogo, se desenrola quando Chris, por estar sendo perseguido por querer ir ao baile com uma garota branca, decide não ir e fala com Carrie sobre isso.

> Legendado:
> **Carrie:** Então eu não vou ao baile porque você não aguenta uns apelidinhos? O que aconteceu com o "Bed Stuy, faça ou morra"? O que de pior podem te chamar? Stymie, Buckwheat, Rochester, Grady, barra de chocolate, prestigio, calda de chocolate, chimchim, sola de sapato, Lake Side, queimadão, Nescal Cereau, Torta de lama?
>
> Dublagem:
> **Carrie:** O que aconteceu com o "Bed Stuy, faça ou morra"? O que de pior podem te chamar? Asfalto, petróleo, neguinho, chipanzé, feijão, fumaça, pneu, carvão, urubu, sola de sapato, isolante, lama de poço, frigideira, chocolate, marrom..."

Na dublagem, o texto foi quase totalmente modificado para atender a compreensibilidade do público. Em vez de trazer marcas de produtos norte-americanos, pouco conhecidos no Brasil, o texto dublado preferiu por usar termos correspondentes mais comuns que acompanham o campo semântico de ofensa ao negro. É recorrente o seriado *sitcom* dublado preferir esse caminho de modificar o texto para ser compreensível, mesmo que isso sacrifique o texto original. Contudo, o texto *T.M.O.C.* ao ser dublado coloca em importância a interpretação do interpretante e não como e onde foi produzido, caracterizando, então, tal texto como índice das tramas simbólicas culturais brasileiras em contexto local-global e significado por elas. É um movimento que enquadra o texto em metapragmáticas e indexicalidades do repertório do

interpretante, pois exercitar a linguagem não é transmitir algo, é também performar como esse algo deve ser interpretado.

### 1.5. Metapragmática da linguagem e ordens de indexicalidade

Os atos de fala se articulam na/pela linguagem por estruturas simbólicas, de forma que o processo comunicativo ao nomear perpassa a reflexão, a avaliação pelos usuários se tais usos da linguagem são possíveis e permitidos. Isto é, o corpo que comunica ao mesmo tempo está constituindo materialidade linguística e exercitando a linguagem quanto também está indexicando significados sobre a linguagem e como a linguagem deve ser usada.

Ao sermos permeados por regras sociais que caracterizam as ações e os sujeitos, pretendemos analisar como essas ordens de indexicalidade funcionam, orientam e indiciam os signos linguísticos a como se comportar em dado contexto comunicativo. Pondo em ação o ato metapragmático, com sujeitos historicamente marcados, em que pelo jogo de linguagem performam normas de uso linguístico mediante a avaliação do que "pode ou não" ser aceito na comunicação.

O antropólogo linguista Jan Blommaert (2005, p. 253), a respeito das ordens de indexicalidade, diz que elas podem ser definidas como "padrões estratificados de significados sociais frequentemente denominados 'normas' ou 'regras', pelos quais as pessoas se orientam quando se comunicam". A indexicalidade constitui uma ordem que situa o signo em contexto, de maneira que esse mesmo signo ao se deslocar pode também deslocar seu significado. Ainda segundo o autor, as ordens de indexicalidade não funcionam de forma neutra, mas ocorrem inseridas em relações de poder, de modo que são hierarquizadas, ou seja, algumas são socialmente mais reconhecidas do que outras.

Isso organiza "tanto os indexicais de referência (inclusive pronomes, demonstrativos e dêiticos) quanto os não-referenciais [que] estão ancorados num contexto, mas podem, lembra Hanks, ser transportados para outros contextos" (SIGNORINI, 2008, p. 137). Por isso, se atentar ao contexto não refere somente a uma reflexão, mas a compreender que as conexões indiciais presentes constituem modos de vida social (BAUMAN & BRIGGS, 2006).

No episódio *Todo mundo odeia o dia da Terra*[16] (3ª Temporada – Episódio 18) Chris procura latinhas para ajudar no dia da Terra e vai para um bairro predominantemente de moradores brancos. Lá ele se depara com um garoto branco, loiro e rico, que se encontra com seu pai nas escadas de uma casa tomando refrigerante, aparentemente Coca-Cola. E quando esses veem o Chris simulam uma situação e dizem [apontando com o dedo]: "olha ele ali policial, esse é o neguinho", e o pai do garoto [corroborando com a simulação] diz: "parado ai, parado" e ainda diz para o filho [rindo e brindando as latas de refrigerante] "é assim que se faz".

Enquanto isso, Chris, assustado e com medo, corre para outro lugar. Nessa situação temos explicitamente os indexicais de referências como sendo os dêiticos *ali, ai, assim*, e o pronome demonstrativo *esse*. Essas escolhas lexicais indicam marcações de sujeitos e lugares que se ancoram na conjunção de ao menos dois contextos opostos, Bed-Stuy composto por negros e o outro bairro composto por brancos, que se complementam nos atos de fala e que causam efeitos, por risos e susto, nos corpos dos sujeitos.

Assim, quando se diz "esse é o neguinho" se indexa uma significação que define Chris como fora da lei por sua marca corporal de negro, se situando fora das normas de aparência do contexto do qual o garoto banco morava. Além de indicar metapragmaticamente o modo correto "é assim que se faz" para se referir ao negro, chamando a polícia para ele, como sendo a forma adequada de tratar tal sujeito. E o outro efeito, Chris correndo, remete a sua experiência de viver num bairro em que a polícia é violenta e discriminatória com os negros, mesmo eles não sendo culpados.

Nessa perspectiva, a linguagem ao ser usada para realizar determinadas funções no mundo social, construindo e indexicando significados conforme as necessidades e limites sociais dos falantes, pois "esses recursos não carregam significado em si mesmos; os significados são projetados no interior de ordens de indexicalidade" (SCHULTZ, 2013, p. 63). O termo 'ordens de indexicalidade' ao ser derivado do conceito foucaultiano de "ordens do discurso" que aponta como a construção do discurso é permeada por regras a fim de indicar o porquê da eminência ou não de um discurso.

Dessa forma "os processos sociais de co-construção do significado não são livres ou aleatórios; são regidos pelas regras das ordens de indexicalidade nas quais ocorrem" (SCHULTZ, 2013, p. 63), é o contexto e suas convergências históricas, regido por

[16] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EV9G6w8WeRo. Acessado em: 4 de março de 2017.

políticas de produção discursiva que irá performar na enunciação os limites de sentido (policiados pela metapragmática) que serão indexicados em referências e situações.

O signo ao ser situado indicia um histórico-social que constitui a gramática relacional de um povo, na sociedade ocidental o aspecto da diferença é fator central na interação, o que indexa ideologias que são moldadas e avaliadas por metapragmáticas da linguagem para tornar a comunicação coerente. Assim, as escolhas lexicais se organizam por um exercício pragmático que é indexical, porém é também um ato reflexivo de linguagem. Dessa forma, "a pragmática, o modo como os signos são posicionados no mundo, anda de mãos dadas com a metapragmática, o modo como os signos representam o seu próprio estar-no-mundo" (BRIGGS, 2007, p. 332).

Como vimos anteriormente, a relação que o signo estabelece com o contexto é a um só tempo de pressuposição e criação" (SILVA, 2014, p. 73). E será, nesse nexo pragmática-metapragmática que se encontra imerso em regimes metadiscursivos, em conjuntos de discursos que legitimam a indexicalidade e orienta o caminho de significação, que se encontram embates ideológicos dialéticos, como no seriado em análise, em que temos como uma das tensões metapragmáticas e metadiscursivas os discursos racista e antirracista. Realizamos atos metapragmáticos o tempo todo, desde uma correção da fala "errada" de alguém até o modo como uma pessoa se comporta em determinada situação. Isso ocorre devido à repetição de atos que estabelecem e sedimentam os sentidos para o que "pode e não pode" ser dito/feito, do "certo e do errado" no uso linguístico, a fim de que se tenha uma "lógica" dos enunciados em contexto.

A metapragmática tem a ver com o nível em que se calibra a comunicação, através dessa reflexão sobre o ato pragmático, para determinadas produções de sentido tanto no momento da situação, entre o eu e tu, quanto para com o contexto social, histórico e cultural que os sujeitos se situam. A metapragmática revela a iterabilidade, a capacidade de repetição significativa do ato de fala que compõe a indexicalidade do signo em dado contexto ao qual a marca linguística deve se remeter por um "dispositivo metapragmático, de onde resulta a coerência da denotação" (POVINELLI, 2016, p. 212).

Conforme Signorini (2008), essas metapragmáticas da língua em uso comportam uma heterogeneidade de forças que provém das dinâmicas político-ideológicas do contexto e dos sujeitos constituintes da realidade social. Nessa interação, a indexicalização produz regularidades metapragmáticas, não estáveis, de signos

específicos incrementados por “ideais de correção, adequação, autoridade, legitimidade, distinção [..] as quais se integram os usos da língua” (SIGNORINI, 2008, p. 118).

Isso é indiciado em *Todo mundo odeia a prisão* (1ª Temporada - Episódio 21), que mostra o momento em que Chris é preso por estar vendendo biscoitos roubados e dentro da delegacia ele explica ao delegado o que realmente aconteceu. O fato foi que os biscoitos não eram roubados, mas Chris, na ânsia de vender seus produtos, usa a expressão-signo “caíram do caminhão” para obter sucesso nas vendas, o que se remete a uma indexicalização contextual de Bed-Stuy. Em que os jogos metapragmáticos desse local, como sendo um bairro “perigoso”, onde as pessoas atribuem mais valor à compra de produtos roubados, culmina, então, na prisão de Chris.

Ainda nesse episódio, Chris, por ser negro, corresponde ao suposto perfil de uma testemunha de roubo de caminhão de biscoitos que aconteceu na cidade, o que faz de Chris um suspeito. Após isso o Narrador *over* nos traz a cena que mostra o roubo do caminhão de biscoitos, do qual Chris é suspeito, e um policial anotando a descrição apontada pela testemunha.

> **Narrador *over*:** Eu podia ter só 13 anos, mas já sabia como o preconceito funcionava. Olha o que a testemunha disse:
> **Testemunha:** Ele era um homem negro, de pele chocolate, cerca de dois metros, pesava mais de 100 kg, tinha olhos castanhos, estava usando uniforme de escoteiro com boina amarela, ele usava calças escuras e sapatos pretos tamanho 44, ele tinha um sinal no pulso esquerdo, ah e ele mancava muito também.
> **Narrador *over*:** Mas foi isso que o “cana dura” ouviu.
> **Testemunha:** Ele era negro, e negro negro negro e negro negro muito negro mesmo e usava negro, mancava muito negro, e aqui também negro e andava negro.

Testemunha e policial na cena do episódio.

Observando o episódio percebemos que a repetição da palavra “negro” indexa um referente que marca o sujeito ladrão, que está sendo descrito pela testemunha. O que a testemunha descreve é indexicado pelo policial como sendo signos do corpo “negro”, recorrendo a aspectos históricos de estereótipos de comportamento no qual “todo negro é ladrão” e “que não há diferenças entre negros”.

Esse policial indicia uma situação de criminalidade atrelada a um corpo racializado, que por se localizar fora dos padrões normativos é lido como um sujeito potencialmente destinado a quebrar leis sociais. “Os/as locutores/as são, em grande parte, inconscientes da coerência que confere a indexicalidade, ainda que eles/as dependam dela regularmente” (POVINELLI, 2014, p. 211) para organizarem suas avaliações e orientações por leituras metapragmáticas na significação do mundo.

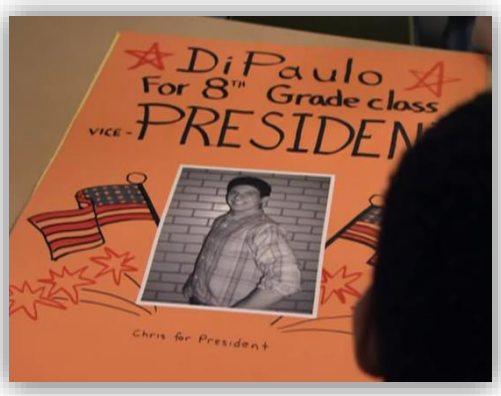
A metapragmática ordena o olhar sobre uma dada realidade, exemplo disso, se encontra nas escolhas de visibilidade midiática que semeiam narrativas com marcação de “papéis” que se tornam repetíveis no social a ponto de se tornarem “verdades”. E sendo que os conglomerados de comunicação têm como donos pessoas da classe dominante, tem-se, então, a construção de uma realidade que seleciona dados corpos como signos do “belo”, “do civilizado”, “da paz”, do normativo, como se percebe nos programas de TV em horário nobre e em âncoras de jornais, no qual a maioria retoma a leitura corporal branca.

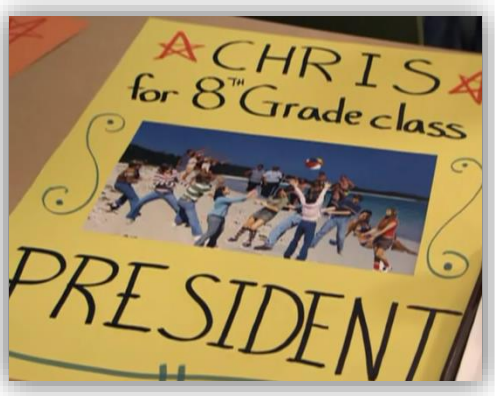
O que constrói narrativas baseadas em ideologias linguísticas (BLOMMAERT, 2014) que performam discursos sociais mais aceitos em uma relação de poder que apagam determinados corpos e variações linguísticas/linguagem, como o tido dialeto nordestino e as gírias, quanto a falta de representação de corpos subalternos em posições de poder. “Uma vez que citar, entextualizar, enquadrar, enfim, construir texto é um processo que acontece socialmente, dentro de regimes metapragmáticos específicos, o poder da mídia é talvez uma instância do poder envolvido na entextualização de forma mais ampla” (SILVA, 2014, p. 80).

Essa normatização por um polimento das visualidades que dita regras sociais para atingir um objetivo, também é perceptível nos episódios *Todo mundo odeia o presidente do grêmio*[17] (2ª Temporada – Episódio 2), em que Chris pretende participar das eleições para presidente do grêmio do Colégio Corleone tendo como finalidade ser reconhecido e respeitado. Mas para ser eleito precisa da assinatura de vários alunos e, para isso, recorre a indexicalizações semióticas dominantes que “expanda os interesses por Chris”. Pois esse percebe que não há chances de ganhar a confiança dos outros alunos, primeiro porque o Caruso (um aluno branco que é o “chefão” da escola e que sempre bate no Chris) está concorrendo e segundo porque os alunos “não gostavam” de Chris por ele ser negro.

[17] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S_sWdKFAZuk. Acessado em: 4 de março de 2017.

Então, Chris se alia a um aluno branco e popular da escola, chamado Di Paolo, o tornando o seu vice, porém a campanha destaca mais o Di Paolo e pessoas brancas do que Chris, excluindo o signo negro de suas propagandas como forma de persuadir os alunos para ganhar a eleição. O protagonismo negro, Chris ser presidente do grêmio estudantil, é alcançado pela interferência do sujeito branco, que possui características físicas dominantes que o indicia socialmente como sendo "confiante", "popular", "alegre", "persuasivo", mesmo Di Paolo sendo "burro que nem uma porta".




Di Paolo para Vice-presidente Chris para presidente
(*Todo mundo odeia eleições* - 2ª Temporada – Episódio 3)

**Greg:** Dá uma olhada, acho que vai ajudar a dar uma virada.
**Narrador *over*:** 'Virada' queria dizer: votos dos brancos.
**Chris:** O que é?
**Greg:** Modifiquei seus cartazes, precisamos tirar vantagem do Di Paolo ser candidato a vice.
**Chris:** ah ... legal! Cadê o meu nome?
**Greg:** Aqui em baixo [da foto do Di Paolo].
**Narrador *over*:** Votariam se não lessem as letrinhas miúdas.
**Chris:** Eu que sou candidato a presidente, acho que meu nome deveria ser maior do que está.
**Greg:** Eu fiz outro.
**Chris:** Gente branca na praia?
**Greg:** Não, gente branca e alegre na praia.

Essa estratégia comunicativa para se ganhar a eleição mostra como o Colégio Corleone se organiza para escolherem seus representantes, em que Chris não era o mais "favorável" por indexicar signos de uma "mentalidade de favelado", como disse a Srta. Morello. Por isso, destacar o Di Paolo, mesmo sendo o vice, traz para o primeiro plano da candidatura uma visibilidade padronizada para quem pretende ser presidente do grêmio estudantil.

Calibrando as performances para uma "possibilidade pragmática" já dada para alcançar a "implicação potencial" da propaganda, que aponta "gente branca e feliz" como parte do *ethos* de Chris. Num ato de rejeitar sua própria identidade negra para se alinhar, por estruturas sociais de coerência e de vulnerabilidade social, a usos de linguagem ideologicamente marcados que mostra uma "consciência metapragmática [de] padrões potenciais considerados moral e politicamente mais favoráveis" (SIGNORINI, 2008, p. 139).

Evocando uma construção histórica de inteligibilidade do "lugar" do negro por noções de hierarquia de "papéis sociais", de ideais em que apenas pessoas brancas podem ser a imagem de uma campanha à presidência, serem felizes e ocupar cargos de prestígio. Por isso, o olhar metacomunicativo se torna, então, uma forma de entender as dinâmicas das ordens indexicais que nos orientam metapragmaticamente a "relacionar o microssocial às estruturas macrossociais" (SILVERSTEIN, 2003, p. 193 *apud* SIGNORINI, 2008, p. 139). Dessa forma,

> conforme aponta Silverstein (1993), o "caráter inerentemente indexical de toda comunicação linguística" é o que permite ao falante ancorar e (des) alinhar suas ações, ou seja, calibrá-las não só em função de evento em curso (calibragem reflexiva), quanto em função de outros eventos e referências distintas no tempo e no espaço (calibragem êmica), de modo a garantir a coerência de seu discurso. (SIGNORINI, 2008, p. 139)

Comunicação linguística aqui não se refere apenas a textos escritos dentro de normas gramaticais, mas, principalmente, aos usos que se fazem com essas normas para se realizar uma comunicação que vise o entendimento e que realce o objetivo ideológico de tal calibragem (coerência) nesse processo. Com isso, a indexicalidade da linguagem desconstrói a referência cristalizada, possibilitando novos sentidos pela mobilidade constitutiva dos sujeitos e dos contextos.

Segundo Povinelli (2014, p. 210-211) "a pressuposição do contexto [...] é a propriedade da indexicalidade que entra em jogo para dar [..] uma orientação de continuidade no espaço-tempo, religando as situações, as frases, os textos e as interlocuções face a face". A iterabilidade do contexto pode promover uma correção indexical/semântica das ações, como em *Todo mundo odeia Gretzky*[18] (3ª Temporada – Episódio 15).

Nesse episódio, Chris e Drew vão conhecer o jogador de hóquei Gretzky, mas não avisam a seus pais e esses pensam que seus filhos desapareceram. Preocupada,

[18] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wx-0bdLxNJ8. Acessado em: 4 de março de 2017.

Rochelle decide pedir ajuda à polícia de Nova York, porém Julius alerta dizendo “a polícia de Nova York?”, nesse instante se sobrepõe outra cena e o Narrador mostra como seria se Rochelle telefonasse aos policiais, que perguntariam como eram os garotos e quando ouvissem que eram negros, desligariam o telefone.

Mesmo com Julius dizendo que não seria uma boa ideia, Rochelle liga para a polícia e esses pedem para descrever os meninos, então Rochelle, pressupondo o contexto e a indexicalidade que o corpo negro assume em seu bairro, responde que são brancos, imediatamente um policial bate à sua porta. Essa indexicalização só pode ser compreendida por estarmos dentro de um contexto apresentado pelo seriado, que em vários outros episódios percebemos que a polícia de nova York serve, principalmente, aos brancos e trata todos os negros pobres como contraventores sociais.

Por isso, a pergunta do policial quando atende ao telefone, “são brancos ou negros? ”, serve não só para escolher quem irá ou não ser ajudado, mas também atua para se remeter a referências históricas que organizam a instituição policial e sua atuação na sociedade. Além disso, os espaços, Bed-Stuy e Brooklyn Beach, se constituem por oposições de ordens indexicais, de forma que Chris por ser negro é reconhecido de formas diferentes nesses espaços. Em Bed-Stuy, bairro predominantemente negro, Chris não é discriminado pela cor e visto como mais um habitante, já em Brooklyn Beach, um bairro italiano pobre predominantemente de pessoas brancas, Chris é visto como o Outro total.

Portanto, o campo social é interpelado por múltiplas formas de indexicalidade que atuam no momento da interação, ordenando signos conforme valores metapragmáticos de avaliação das escolhas de linguagem. De acordo com Signorini (2008, p. 139) “é a função metapragmática o fator de ancoragem dos usos da língua, através dos processos de contextualização, em padrões epistemológicos, morais, éticos, estéticos, além de políticos e ideológicos, existentes na sociedade”.

Percebemos dessa forma que a pragmática, as ordens de indexicalidade e a metapragmática atuam em conjunto na produção comunicativa e na construção da realidade do seriado e de seu contexto amplo euro-ocidental. Assim, as definições, indicações, marcas, inferências que ocorrem na comunicação ao serem enquadrados em seleções do quê falar, como falar e para quê falar, moldam discursos e evocam lutas ideológicas que se articulam na construção da narrativa e na atuação dos personagens, por ordens de indexicalidade que, também, são selecionadas pelo Narrador *over*.

### 1.6. O Narrador *over*: a narrativa e os recursos metapragmáticos em *T.M.O.C.*

O Narrador *over*, também conhecido como voz *over*, é no seriado *sitcom* *T.M.O.C.* central para se compreender as articulações entre fala e ação, entre o que é dito e o que é feito, nos apontando para uma interpretação direcionada sobre as possíveis intenções das personagens. Esse narrador não apenas relata o que acontece nas cenas, mas também interfere na forma como devemos ler os usos de linguagem, indexicalizando uma compreensão do contexto de Bed-Stuy nas décadas de 80. O que acarreta na sobreposição evidente de planos contextuais que articulam as cenas, o narrado pelo narrador, o dos usos pragmáticos e da reflexividade metapragmática.

O Narrador *over* é a voz do criador do seriado, Chris Rock III, que conta sua autobiografia ficcionalizada pelo personagem adolescente Chris. Por isso, podemos dizer que temos aqui um Autor-Narrador. Com isso, contar sobre a própria experiência em meio às dificuldades de ser negro numa sociedade racista, torna tal fala autorizada mediante seu uso em primeira pessoa, se performando tanto como personagem (Chris adolescente) quanto um "condutor" da história (Chris adulto). Por isso, esse ato de narrar, segundo Santos (2012, p. 33), faz com que "a pessoa que nomeia uma atividade de fala age como um (a) intérprete. A depender do poder que ela tem na interação, ela pode manipular ou impor uma interpretação".

E isso também se relaciona ao fato de Chris Rock estar agora em posição de poder para realizar tal ação de interferir nas cenas e recontextualizá-las. O seriado mostra a adolescência de Chris, quando não tinha poder para ser ouvido e "revidar" o racismo, e agora que se localiza em posição de um comediante e ator norte americano famoso pode exercer sua voz social, entextualizando através do seriado suas experiências de ser negro e pobre numa sociedade "pós-apartheid" nos EUA.

Isso além de poder modificar a linearidade da narrativa, adicionando avaliações reflexivas, metapragmáticas e de ordens indexicais, numa "coexistência dinâmica" (SIGNORINI, 2008, p. 38) de diferentes tempos e espaços. Mas, para problematizar a posição desse Autor-narrador *over* e da narrativa, pretendemos nessa sessão discutir como o Narrador *over* atua no seriado e qual sua articulação na produção de sentidos, enfatizando como a organização cultural se performa constituindo o ato de narrar.

Temos que o Autor-narrador não atua individualmente, não é dono e responsável pelo que diz, seu dito é significado no diálogo com outras vozes sociais e técnicas da escritura fílmica. A escolha por dizer tal coisa e não outra ocorre no seriado pela

multiplicidade de vozes provenientes de sujeitos negros, brancos, latinos, asiáticos, italianos, a da polícia, da escola, da rua, possibilitando tal narrativa ao evidenciar as diferenças sociais em concomitância, em micro-realidades simultâneas e convergentes.

Dessa forma, segundo Barthes (1988), o autor não pode existir como a explicação do que ele diz, pois ele é permeado por outros sujeitos que embasam sua fala. Assim, ainda conforme o autor, a narrativa é um texto "feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor" (BARTHES, 1988, p. 71). Então, os significados se performam no leitor e não nas intenções do autor, é no encontro da experiência narrativa com a experiência dos leitores em seus contextos que o processo comunicativo se configura e adquire sentido.

Considerando o ato de narrar como uma forma de escritura, que compõe também todo o seriado, Meili (2013, p. 95) aponta que "a escritura é como conceito elaborado pelo filósofo [Derrida], o lugar do *logos*, da representação, origem da episteme e da historicidade – quer dizer, da fixação de um devir temporal e expressivo que, por sua vez, reintroduz-se na própria fluidez da fala". Essa escritura que se materializa pelo Narrador *over* segue regras previamente ditas socialmente que estruturam a voz, mas que não a configura apenas como registro e sim como um "mesclar de escrituras" (BARTHES, 1988, p. 70), no qual o sentido se indexa "como rastro que pode se reificar ou se desconstruir" (MEILI, 2013, p. 96). Dessa forma, a narrativa e o narrador em articulação com os enunciados das personagens só adquirem sentido ao se convergir, pelo ato de fala, ao contexto de experiência de seu interlocutor.

Por isso, a compreensão, a efetivação do ato de fala, passa pelo *uptake*, processo pelo qual o locutor e interlocutor se encontram na tentativa de consonância de um entendimento do ato ilocucionário, da força/validação do ato de fala, para, então, ocasionar um efeito de fazer pela linguagem. De acordo com Rajagopalan (1990, p. 573) "Austin está dizendo efetivamente que não faz sentido falar num ato ilocucionário sobre o qual um único indivíduo (o locutor, no caso) tenha controle e conhecimento". Esse *uptake* é como um dispositivo que aciona o ato ilocucionário por jogos de forças, que não podem ser controlados pelo Narrador *over* e nem pelos personagens.

O Narrador *over* no seriado tem uma função de tornar o ato ilocucionário perceptível, ao tornar evidente certas forças ideológicas que não são totalmente determinantes para o ato interpretativo do interlocutor. Mesmo esse seriado se passando

em contexto dos Estados Unidos nos anos 80, sua narrativa se torna possível de ser deslocada de seu "contexto original" e ser transmissível no Brasil, e em outros países, nos quais as experiências sociais são semelhantes pelo parâmetro epistemológico de colonização euro-ocidental.

Barthes (1988, p. 69) aponta que "todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*". Os significados são indexicados pelo texto e a partir dele indiciados para o extratexto ao ser construído também por um contexto extralinguístico e de experiência vivida dos interlocutores, que renovam a interpretação dos signos a cada vez que entra em contato com o ato de linguagem. Conforme Benjamim (1987), narrador e narrativa fundem-se e se tornam um só na produção da inteligibilidade do texto, de modo que o telespectador, o ouvinte, se encontra em companhia do narrador, se esquecendo inclusive de si mesmo.

O Narrador *over* em *Todo mundo deia o Chris* se comporta como Benjamim (1987, p. 220) aponta como sendo um "lapidador da matéria-prima da experiência, a vida humana" de forma que o narrador não é apenas um produto da voz, porém é um ato de trocas comunicativas performadas pela iterabilidade da historicidade de experiência social. Para "Derrida (1990) [..] o conceito de *iterabilidade* evidencia a possibilidade estrutural de todo signo de ser repetido na ausência não somente de seu referente, mas também na ausência de seu significado ou intenção determinada" (PINTO, 2009, p. 104). No caso do seriado, a iterabilidade perpassa a noção de racismo e discriminação (discutiremos isso no próximo capítulo) que compõe e contextualiza toda a narrativa e a função metapragmática do Narrador *over*.

Segundo Benjamim (1987), o narrador, uma forma artesanal de comunicação, articula experiências: as próprias, as dos outros e as dos ouvintes, tendo uma utilidade que inclui a noção de dar conselhos, ensinamento moral ou prática de vida. Em *T.M.O.C.*. o narrador oscila entre onisciência, por conhecer as personagens e os aspectos da história; participante, por falar, muitas vezes, em primeira pessoa, Chris; e oculto, por se ausentar na narrativa. Dessa forma, percebemos a complexidade que estrutura o seriado ao convergir diferentes tempos e espaços, principalmente com os *flashbacks* e *flashforward* que impulsionam a interpretação direcionada, no entanto contextualizada e significada pelo telespectador. Em que não podemos apreender o começo nem o fim da narrativa, numa escritura de memória em fragmentos. Dessa forma,

> o eixo espaciotemporal adquire estrutura laminar (diferentes temporalidades em jogo num mesmo evento; diversos espaços materiais e simbólicos produzidos ou

> instanciados na interação) permitindo ao analista compreender melhor as dimensões processual (instabilidade) e escalar (gradação) da interpretação dos planos heterogêneos, acima mencionados, que constituem os processos de re/con/textualização (SIGNORINI, 2008, p. 145).

Índice dessa sobreposição de eventos pode se ver no episódio *Todo mundo odeia Blackout*[19] (4ª Temporada – Episódio 11), no qual durante um *Blackout* Chris procura ajuda na casa do Sr. Lavine, provavelmente o último branco de Bed-Stuy, onde mora há 60 anos. Durante a conversa, o Sr. Lavine conta que o bairro era todo de branco e então um *flashback* é evocado onde os dois se encontram em outra época. "Chris: Muita gente branca morava aqui? Sr. Lavine: Só tinha gente branca... Narrador *over*: Haja filtro solar! [*flashback*]" .

*Bed-Stuy - 1987*

*Antes do "bairro ser de negros" + - 1927*

(*Todo mundo odeia Blackout*)

> **Sr. Lavine:** Era ótimo! Os homens eram educados
> **Personagem:** Permita-me senhora... [estendendo o paletó sobre uma poça de água para a senhorita passar]
> **Senhorita:** Ah... Obrigada senhor
> **Sr. Lavine:** Quando foi que você viu um sujeito fazendo isso?
> **Narrador *over*:** Quando foi que eu vi alguém fazer aquilo?!

Esses metavídeos, que refletem sobre o que as personagens estão dizendo, compõe a enunciação das cenas, explicando-as metapragmaticamente e sobrepondo tempo-espaço como parte da narrativa. O Narrador *over* também realiza comentários sobre os metavídeos evocados pelas personagens em contextos psicológicos, num movimento dialógico no qual não podemos mais definir o que é pragmático e metapragmático, mas ambos se configuram na performance inteligível comunicativa.

Dessa forma, para fins semióticos, no seriado temos ao menos dois planos narrativos: O primeiro plano composto pelas ações pragmáticas lineares e o segundo

[19] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YyX3WdG--WE. Acessado em: 4 de março de 2017.

plano de atuação metapragmática fragmentada no qual atua o Narrador *over*. Esse também organiza os eventos de todo o seriado e transita entre os planos e fora dele ao conversar com o telespectador, o que poderíamos dizer, em que esse não se torna apenas parte do seriado, descrevendo a história. Porém, é também constituinte do processo narrativo, já que o que é dito pelo Narrador, um mediador metapragmático, se direciona a um interlocutor interpretante.

Por isso, por não termos acesso direto a uma dada realidade do seriado, os espaços em *off* (BRITO, 1995), o Narrador *over* aparece como um organizador e mediador de contextos para a inteligibilidade do interlocutor. Compondo, então, "a modelação topográfica dos processos de re/con/textualização [que] visa favorecer, justamente, a descrição do funcionamento dos diferentes vetores que conformam os eventos de uso linguístico" (SIGNORINI, 2008, p. 144).

Não podemos abster que esses usos linguísticos e extralinguísticos enquadram e destacam dadas ordens indexicais e semânticas que se tornam mais "favoráveis". Mesmo assim, é possível o interlocutor/telespectador realizar metapragmáticas sobre tais usos as compreendendo pelo contexto evocado e as confrontando com experiências vividas. Nesse sentido, "quando os falantes se referem a um evento anterior, através das escolhas que fazem de como reportar a fala, eles indicam uma perspectiva especifica sobre aquele evento e como querem que o outro falante interprete tal evento" (ROBERTS, 1998, p. 113 *apud* SIGNORINI, 2008, p. 141).

Presente, passado e futuro podem se encontrar na atuação do Narrador *over*, que comenta sobre qualquer situação que se encontre nos quadros abordados pelo seriado, configurando a narrativa em um eterno presente (BENJAMIM, 1987) que se torna coerente e possível pelo contexto colonizado e racializado, do Brasil e dos Estados Unidos. Nos deparamos ainda com entextualizações de "pragmáticas íntimas" que se tornam explícitas no segundo plano de narração pelo Narrador *over* e pelos metavídeos, de forma que conteúdos psicológicos se tornam evidentes por ações metapragmáticas.

> Nomeio "pragmática íntima da pessoa" suas primeiras e subsequentes perturbações e gramaticalizações das normas sociais da linguagem. Roman Jakobson mencionou um fenômeno que está ligado a isso e que ele chamou de "a língua individual" - o código linguístico personalizado demarcado por alguém que evita "certas formas ou certas palavras que são aceitas pela sociedade, mas que parecem inaceitáveis para ele por qualquer razão ou pelas quais ele tem aversão (POVINELLI, 2016, p. 226).

O que remete ao politicamente correto que se encontra nos diálogos do primeiro plano da narração, em que as personagens utilizam de performances convencionalmente aceitas e eticamente favoráveis, de modo a não desestabilizar o contexto. Mas isso é "revelado" pelo Narrador *over* que se comporta também como a conscientização do inconsciente, entextualizando aquilo que só pode ser dito no íntimo das personagens. Como xingamentos e desejos "Narrador *over*: Esse substituto negro é um filho da ...." (*Todo mundo odeia o professor substituto*[20] - 2ª Temporada – Episódio 14); "Srta. Morello: Chris, eu acho que isso é um ótimo jeito de tirar o seu pai das ruas. Narrador *over*: E mandar pra cama dela" (*Todo mundo odeia ex-presidiário*[21] - 3ª Temporada – Episódio 17).

Essa articulação entre códigos sociais e íntimos se liga aos atos físicos fundamentais para a compreensão, o *uptake* do diálogo, do efeito da linguagem e da efetivação da comunicação. Assim, "inferências e julgamentos sobre competências e atitudes sociointeracionais estão relacionadas, justamente, ao grau de visibilidade que adquirem os descritores e indexicais para os participantes da interação" (SIGNORINI, 2008, p. 134). Desconstruindo atos pragmáticos de intenção e indexicalizando certas personalidades inconscientes, mas que são metapragmaticamente ordenadas pela "lapidação" da narrativa pela atuação do Narrador *over*, em que até mesmo na ausência de sua marca se torna presente na inteligibilidade das ações.

"Essas pragmáticas íntimas migram, despercebidas, com os indivíduos no momento em que eles entram e transgridem as esferas públicas e íntimas, aí orientando suas expectativas e demandas, o que explica em parte porque ninguém realmente "capta" o que eles tentam dizer" (POVINELLI, 2016, p. 227). No episódio *Todo mundo odeia supletivo*[22] (4ª Temporada – Episódio 22) observamos que mesmo utilizando a mesma língua os signos são indexicados de maneira diferente conforme a experiência e a percepção social. Nesse caso, Rochelle e a Srta. Morello conversam sobre o porquê de o Chris ter que repetir o primeiro ano apenas porque excedeu o número de faltas.

> **Rochelle:** Por que ele tem que repetir o ano inteiro? Não pode repetir só um dia?
> **Srta. Morello:** Deixe-me falar na sua língua... Regras são regras... [tentando performar uma linguagem de gíria] [risos].
> **Rochelle**: [não entendendo o que ela estava fazendo] Como é que é?
> **Chris:** Tudo bem mãe, ela faz isso, eu te explico depois.

[20] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XCdJK-V2KDI. Acessado em: 4 de março de 2017.
[21] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XyKFwftyyTA. Acessado em: 4 de março de 2017.
[22]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G7QLfSgxDqc. Acessado em: 4 de março de 2017.

A compreensão desse diálogo, mesmo sem a presença explicita do Narrador *over*, se constrói pela iterabilidade dos eventos de fala das personagens que se repetem durante todo o seriado com a metapragmática do Narrador. Dessa forma, a atuação da Srta. Morello é explicável por ela ter uma visão estereotipada de mulheres negras como sendo de gangues e drogadas. Por isso, o "deixe-me falar na sua língua" traz pretensões de utilizar uma performance corporal (balançando a cabeça e estralando os dedos) que segundo a pragmática íntima da Srta. Morello se remete a uma fala com gírias como sendo o melhor modo de usar a língua para se comunicar com Rochelle.

O que constitui a reflexividade da linguagem à qual somos condicionados a realizar com base a avaliar os eventos de fala e escolher a marca indexical "adequada" que acompanha a narrativa. Em que a atuação metapragmática nos direciona a "compreende[r] os meios pelos quais locutores/as, de maneira inconsciente na maior parte do tempo, incorporam aos seus atos de interlocução diversas classes ou diversos registros de [diferença] de maneira a lhes conferir a coesão de textos interpretáveis (isto é, coerentes)" (POVINELLI, 2016, p. 211-212).

Essa coerência narrativa que produz atos de comunicação pelo dizer/fazer se organiza por uma reminiscência da narrativa (BENJAMIM, 1987) em que a memória é entextualizada e recontextualizada pelas avaliações e interferências do Narrador *over*. Além disso, a atuação deste, segundo Benjamin (1987), ao imprimir no íntimo do telespectador/interlocutor a experiência contada proveniente do conhecimento adquirido de tantos ambientes, personalidades, eventos históricos, tradições e saberes, constitui o narrador como sendo o signo da experiência coletiva.

Ainda de acordo com Benjamim (1987), quanto maior é a naturalidade com que o narrador transita entre os tempos e espaços, mais facilmente tal narrativa se torna parte da memória do ouvinte, em que escutar não se torna apenas um ato passivo, mas constitutivo da inteligibilidade. Tais naturalidades, no sentido de se remeter a estruturas de diálogo cotidiana, trazem para a narrativa uma composição de conjunto de situações em que o Narrador *over* e os metavídeos indiciam uma "contextualização [que] impõe determinados quadros metapragmáticos no discurso e, proporciona[m] assim uma "interpretação preferencial" para ele (o contexto)" (BLOMMAERT, 2005, p. 251). Com isso, a entextualização funciona quando realizamos ações que apontam para

> processos de extrair o texto do contexto, posicionando-o em outro contexto e adicionando qualificações metapragmáticas a ele, de forma a especificar as condições pelas quais os textos deveriam ser compreendidos, o que eles querem

> dizer e o que significam, e assim por diante (Cf. Silvernstein & Urban, 1996) (BLOMMAERT, 2008, p. 99).

Vemos isso na atuação indicial do Narrador *over* e do metavídeo no episódio *Todo Mundo Odeia o Baile da Nona Serie* (3ª Temporada – Episódio 20), no qual Chris, que não tinha ninguém para ir ao baile decide, então, falar com Carrie, uma menina branca que não tinha muitos amigos e que aceita ser o par de Chris para o baile. Para se conhecerem melhor, começam a conversar e um dia enquanto estavam juntos no refeitório algumas pessoas ao redor comentavam/fofocavam sobre eles estarem juntos:

Chris e Carry

Personagem 1

Personagem 2

Personagem 3

**Personagem 1:** Porque ela vai ao baile com ele? Ele é tão sujo.
**Personagem 2:** Acho que ele tá chantageando ela, ele é tão ignorante.
**Personagem 3:** Qualquer um seria melhor do que ele, ele é tão... ordinário.
**Narrador *over*:** Essa foi a forma delicada de falar, o que elas queriam mesmo dizer era:
**Personagem 1:** O que ela tá pensando? Ele é tão neguinho.
**Personagem 2:** Ela ficou maluca? Ele é neguinho.
**Personagem 3:** Alguém acertou a cabeça dela com um bastão de beisebol, arrancou os olhos e entupiu ela de drogas? Ela não sabe que ele é neguinho?

Nesse trecho Chris é marcado historicamente por preconceitos ligados à sua pele, seu corpo é estigmatizado pela ironia das três personagens que julgam o porquê Carrie decidiu acompanhar Chris ao baile, o tratando como um ser fora do padrão, considerando o ato como afronta ás regras sociais. A entextualização acontece pelo metavídeo indicado pelo Narrador *over* "o que elas queriam mesmo dizer era", extraindo as falas de seu contexto primeiro e as posicionando em um contexto psicológico de pragmáticas íntimas, de recontextualizações, em que se "revelam" as possíveis intenções das personagens com o uso de tais escolhas lexicais, por reentextualização que não podem ser explicitadas socialmente.

A entextualização atua diretamente com recontextualização e reentextualização, atuando concomitantemente na ação metapragmática. Sendo perceptíveis quando o Narrador realiza comentários, críticas, modelando o texto no plano metapragmático e calibrando as interpretações das interações dos personagens. Além disso,

> Briggs (1997a) argumenta que justamente esse movimento de textos entre diferentes contextos - práticas de reentextualização – envolve questões cruciais de poder. Nem todo contexto é/está acessível a todos, e práticas de reentextualização dependem de quem tem acesso a qual espaço contextual (BLOMMAERT, 2008, p. 107).

Essas ações movem não apenas códigos textuais, mas também reenquadram discursos, realizando juntamente a esses processos, atos metadiscursivos, novas formas de tornar a língua ação e efeito dentro de padrões culturais, sociais e históricos que legitimam as ideologias produzidas. Signorini (2008, p. 119) aponta que os discursos de função metapragmática articulam ideologias linguísticas dentro de "lutas metadiscursivas" que situam os sujeitos, suas identidades sociais, por "avaliações de cunho moral e político sobre a estrutura e uso linguístico [..] que garantem o sentido e a legitimidade dos padrões usuais [...] que servem de parâmetro para a inclusão/exclusão dos falantes em redes, práticas e instituições".

São as categorias metapragmáticas de re/contextualização e avaliações e correções indexicais/semânticas e enquadres indiciais (re)organizam a narrativa e seus discursos, modelando a compreensão das performances e das sobreposições, *flashbacks* e *flashforward* de tempo-espaço. Conforme Bauman e Briggs (2006), a performance narrativa nos aponta o quanto o processo comunicativo, ao ser composto por entextualizações e recontextualizações, constitui a todo instante a fala não apenas como algo referencial ou simbólico que pressupõe significações de ocorrência. Essa trajetória aponta a heterogeneidade e multifuncionalidade da linguagem, comportando percursos

textuais diversos pelo encontro de sujeitos em experiências diferentes com o mundo. Assim, a

> atividade reflexiva [...] está presente também nas ações sociointeracionais do cotidiano, na medida em que os interactantes assumem a responsabilidade de sinalizar como devem ser interpretadas as formas que produzem e também como estão interpretando/avaliando as produzidas por outrem (SIGNORINI, 2008, p. 121).

Sendo a linguagem constitutiva da realidade vivida e a comunicação como a coerência performática entre os atos de fala e os contextos, usar o mesmo código linguístico não se comporta apenas como uma ação do indivíduo, porém se estrutura por seleções socialmente indexicadas que formulam quais signos serão possíveis na comunicação. Por isso, a todo instante estamos realizando metapragmáticas do mundo ao apontar, mesmo inconscientemente, juízos de valor/avaliações, “ela é feia”, “você está falando errado”; correções semânticas, “não foi isso que eu quis dizer”; correções indexicais, “é manga de roupa, não a fruta”; comentários como a fofoca, conversas paralelas e até mesmo expressões físicas avaliativas.

Portanto, a ação do Narrador *over* mostra como o processo de comunicar envolve uma complexa rede entre pragmática-metapragmática-metadiscursos que se convergem no que dizemos ser como compreensão do ato de fala por uma construção de realidades possíveis e dos sujeitos que podem participar dos contextos. O que evoca uma historicidade do signo, uma ritualização comunicativa, na análise especialmente, o signo ‘corpo negro’ se torna ritualizado por usos compartilhados e convencionais que reiteram efeitos de segregação pela leitura da cor em raça designadas por uma trajetória hegemônica de colonialidade e diferenciação euro-anglocêntrica.

# PERFORMATIVIDADE DOS RITUAIS SOCIAIS DA DIFERENÇA

## 2.1. Diáspora negra e racismo como luta transnacional

*T.M.O.C.* nos aponta uma outra questão: como os brasileiros podem conseguir interpretar as ações de *T.M.O.C.* como uma narrativa-discurso possível de ser traduzida ou dublado? Sendo que o discurso emergente no seriado são as estratégias de discriminação racial, podemos encontrar algo de familiar que possibilita tanto o texto ser traduzível quanto ele fazer sentido junto as ações audiovisuais, tendo em mente que cada contexto tem suas especificidades e que o racismo se enraíza de formas diferentes no mundo e, em específico, no ocidente. É preciso identificar como o processo global de hierarquia da diferença compôs o Atlântico juntamente com a colonização e a globalização, formando diferentes maneiras de o corpo negro ser caracterizado e sistematizando o racismo como norma euro-anglocêntrica.

Nesse capítulo serão retomados alguns traços em comum e contrastes que constituem a diáspora africana no Atlântico negro (SANSONE, 2003) pelo intercâmbio triangular entre Europa, América e África e a constituição social do racismo e da negritude. Procuramos, então, articular um fluxo diaspórico africano com a violência do ocidente colonial, ‘reafricanização’ das Américas e da globalização de imagens culturais. Buscamos analisar pistas do modo como a globalização afeta e é afetada pelos processos de performatividade de identidades da população afrodescendente e de como *T.M.O.C.* configura índices da diáspora ao retomar performances, isto é, ações da vida humana, de como os sujeitos atuam no mundo ajustando, treinando e atuando papéis conforme as circunstâncias sociais e pessoais (SCHECHNER, 2006).

Nesse processo, *T.M.O.C.* e o protagonismo de personagens negras pode se tornar tanto uma contribuição à visibilidade de discursos diaspóricos em embate com os resultados da colonialidade quanto retomar um paradoxo ao difundir identidades globais. Por isso, a globalização junto à ideia de diáspora africana pode representar tanto a intensificação vertical quanto horizontal na construção de uma identidade negra (WERNECK, 2003) translocal a partir de uma rede cultural de resistência e de fragmentação. Gilroy (2001) refere-se à diáspora como forma de driblar o enraizamento territorial imposto pela ideia de nacionalidade e impõe tensões entre presente e passado,

entre as teias que ligam a semente dentro do saco e a semente que se espalhou no chão, no fruto ou no corpo translocalizado.

Ribeiro (2012, p. 1) afirma que “no Atlântico negro, traduções de ideias são possíveis na medida em que permitem reescritas feitas no interior de um esquema de trocas culturais que se realizam sob a ressignificação”. Assim, a tradução transcultural, considerando a diáspora negra, aponta a circulação do texto por diferentes situações ocidentais, sugerindo, além disso, conforme Ribeiro (2012), uma crítica antirracista que abriga uma história de empréstimos, deslocamentos, transformações e re-inscrições contínuas de saberes, vernáculos acadêmicos, estéticos e políticos (GILROY, 2001) atreladas as redes de poder que os gerenciam.

É um processo que também se constitui linguisticamente pela formulação epistemológica do agir da linguagem, formando discursos que incidem sob o ato metapragmático e que organizam os usos de linguagem. Isso se articula dentro de regimes metadiscursivos (SIGNORINI, 2008) compondo ideologias linguísticas, escolhas lexicais que compõem textos ideologicamente direcionados a um determinado efeito por determinados percursos comunicativos. O que faz com que *T.M.O.C.* seja inteligível não apenas pela reentextualização da tradução/dublagem, mas também por trazer um discurso sobre o racismo, algo que precisa ser tomado como problema transnacional, uma luta que interpela os corpos negros do ocidente e as imposições de poder da colonialidade/modernidade.

Gilroy (2001) traz a necessidade de se pensar regionalmente e translocalmente, além do tráfico negreiro e a partir da comunidade do atlântico negro. Indicando uma rede de resistência à segregação epistêmica da negritude, tendo em perspectiva que a discriminação racial não acontece apenas com o indivíduo, mas com todo um grupo que é violentamente marcado, configurando empecilhos sociais para sua existência autônoma. Por isso, um traço em comum que perpassa a negritude em diáspora é uma unidade plural que conduz ao sentimento de deslocamento e de reconstituição cultural em tensão racial frente a colonialidade/modernidade. Dessa forma,

> se do ponto de vista político, sócio-econômico e geográfico não é possível conceber uma unidade entre todos os negros do mundo, histórica e psicologicamente ela pode ser estabelecida. Na história da humanidade, os negros são os últimos a serem escravizados e colonizados. E todos, no continente como na diáspora, são vítimas do racismo branco. A nível emocional, essa situação comum é um fator de unidade, expressa pela solidariedade que ultrapassa as outras fronteiras. E, como se sabe, grandes mobilizações políticas e ideológicas podem ser feitas, partindo-se da emoção entre povos diferentes (MUNANGA, 1988, p. 31).

Essa formação de novas práticas culturas e suas expressões, centrada na experiência de ser de origem africana, elabora um fenômeno forçadamente transnacional impulsionado pela mundialização e a quebra de fronteiras culturais. Um encontro diaspórico entre o local e o global, e sua intersecção nos processos de racialização (SANSONE, 2003). E ainda de como isso se relaciona à globalização cultural tanto promovendo a multiplicidade de conhecimentos quanto enfatizando modos de ser euro-anglocêntricos na promoção atual de uma indústria da cultura negra.

Entre os inúmeros vestígios de africanidades como marca da diáspora, destaco, a partir de *T.M.O.C.* e seu discurso metapragmático, o corpo negro e a resistência a uma narrativa linear de protagonismo branco. Além do seriado apontar outras diásporas que tornam o Brooklyn um encontro multicultural - trazendo a vivência de asiáticos, porto-riquenhos e italianos em Nova York -, a diáspora negra, pelo tráfico transatlântico, será o foco ao ser um percurso massivo e opressor compartilhado pelo continente americano e constituinte de sua fundação de poder/saber.

Para tratarmos da forma como a diáspora africana compõe o cenário atual do Novo Mundo, a história de Ananse se faz necessária ao tecer uma rede de lutas que torna a dispersão uma unidade de forças diversas contra o racismo e a colonialidade. Segundo Amador de Deus (2011), Ananse é uma lenda africana, metamorfose aranha da deusa Aranã, procedente da cultura *fanti-ashanti*, na região do Benin da África ocidental. Ananse, conhecido como o homem aranha, vivia em um tempo onde não se tinha histórias para contar, pois todas pertenciam a Nyame, o deus do céu, e então Ananse teceu uma imensa rede de prata para chegar até o céu e falar com Nyame. Fazendo isso, chegou até Nyame e disse que queria comprar o baú de ouro com as histórias do mundo. O deus do céu disse que lhe daria o baú desde que em troca Ananse lhe trouxesse Osebo - o leopardo de dentes terríveis -, Mmboro - os marimbondos que picam como fogo - e Moatia, a fada que nenhum homem viu.

Ananse concordou com o desafio e Nyame, certo de que o desafio não seria cumprido por considerar Ananse um velho fraco, tão tão pequeno, perguntou ao homem como iria conseguir o preço, mas não obteve resposta. Ananse, decidido, planejou e conseguiu realizar o desafio, levando os três desejos do deus do céu: Osebo, o leopardo de dentes terríveis, Mmboro, os marimbondos que picam como fogo e Moatia, a fada que nenhum homem viu. Nyame ficou maravilhado e chamou todos de sua corte para dizer que o pequeno Ananse, por trazer o preço pelas histórias, daquele momento em diante elas pertenceriam e seriam chamadas de histórias do Homem Aranha. Ananse,

maravilhado, desceu por sua teia de prata levando consigo o baú das histórias até o povo de sua aldeia e, quando, abriu o baú, as histórias se espalharam pelos quatro cantos do mundo, vindo chegar até aqui.

Essa lenda, ao ser lida pela metamorfose da deusa Aranã, traz a metáfora da rede de solidariedade e de história que os herdeiros de Ananse seja onde estiverem levaram consigo. Amador de Deus (2011) aponta isso, segundo Jaime Arocha, como sendo os "vestígios de africanismo" nas américas que mantêm e interpela a reconstrução pessoal e coletiva dos negros frente às lutas contra o poder hegemônico, resistindo à manipulação da memória coletiva posta como folclore e não parte da história oficial. Uma metáfora que sustenta as teias diaspóricas em meio a opressão da colonialidade, da retirada de sua terra e de sua cultura e que mesmo assim se volta à África simbólica.

Isso tendo em mente que diáspora nem sempre está aliada a ideologia de retorno, de voltar a uma "pátria", o que também é diferente da vontade de voltar para casa (SILVÉRIO & TRINDAD, 2012). Nesse sentido, a concepção de diáspora que permeia nossa análise é uma metáfora que marca o corpo negro e sua produção simbólica, o barrando nos espaços sociais e o reescrevendo em identidades que o desautorizam à potência de existir enquanto humano. O 'retorno ao lar' pode ser tido como uma posição decolonial que possibilita a produção simbólica dos sujeitos subalternizados historicamente mesmo imersos em forças eurocêntricas que o tentam apagar da história global. Assim, a diáspora africana é um pensamento político contra hegemônico, a partir de uma necessidade de se descobrir, de reafirmar uma identidade fragmentada para além dos limites da nação.

Por isso, de acordo com Sérgio Costa (2003), precisamos pensar o racismo de forma transnacional, entre o local e o translocal, pois a diáspora, ao construir vínculos simbólicos de solidariedade e pertencimento, forma também o deslocamento identitário pelas imposições ao corpo negro e sua rede simbólica. É uma teia que remete ao arsenal cultural e tenciona formas especificas e locais de lutas que não se desvincula de um sentimento de aliança que clama pela existência da negritude e pelo antirracismo. Costa (2003) e Gilroy (2001) indicam a existência de uma dinâmica transnacional e de um espaço efetivo de comunicação por trocas de experiências que tecem uma mistura como princípio de crescimento, se distanciando de uma pureza nacional e constituindo o mundo moderno pelo deslocamento e imagens não-padrões de identidades prontas.

Essa rede que é tecida fora das circulações oficiais científicas e de produção do conhecimento, e que constituem interferências midiáticas que tornam o corpo negro

protagonista da crítica ao ódio, é validada pela necessidade de se tecer outras teias simbólicas e de visibilidade dentro do mundo de brancos, traçando vínculos em comum com outros sujeitos, especialmente quando se é um produto comercial. Costa (2003, p. 125) ressalta que a dinâmica global e local na luta antirracista transnacional é parte de um "contexto transnacional de ação", ou seja, junto aos discursos da luta antirracista a diáspora emerge como categoria autolimitada, referindo-se à experiência de um grupo particular com uma história compartilhada. Um percurso intensificado pelo eurocentrismo e o discurso pseudocientífico sobre raça e território africano.

Tal ideia do termo 'raça' como categoria científica se torna o gatilho da modernidade nas américas (QUIJANO, 2005), juntamente com o colonialismo, a pedagogia eurocêntrica e o projeto global colonial tem a ciência como a portadora da verdade e da naturalização de uma classificação da humanidade. É uma ação antes de tudo de construção da humanidade em categorias socialmente nomeadas, homogeneizadas e caracterizadas, agrupando fenótipos em dadas significações que favoreciam os europeus e tornavam pejorativo o corpo e comportamento do africano. De acordo com Munanga (2003), o termo raça foi usado primeiramente para classificar um determinado grupo que possuía características semelhantes geneticamente.

Em 1684, o antropólogo e médico francês François Bernie usa o termo 'raça' para classificar a diversidade humana conforme suas diferenças físicas, o que, até então, se restringia a animais e plantas. Essa ideia se perpetuou com o naturalista sueco Lineu (1707-1778), que implantou a divisão dos humanos em Americano, Asiático, Africano e Europeu, ditando características psicológicas, de cor de pele, inteligência, cultura para cada uma das raças, fazendo isso de maneira hierarquizante por observação. Considerando essa classificação feita por um europeu, temos então a valorização desse em contraste com o africano.

O europeu para Lineu se classificava como "branco, sanguíneo, musculoso, engenhoso, inventivo, governado pelas leis, usa roupas apertadas" (MUNANGA, 2003, p. 9), é adjetivado expressando qualidades positivas que passa a representar uma pessoa considerada "civilizada". Já o africano era denominado como "negro, flegmático, astucioso, preguiçoso, negligente, governado pela vontade de seus chefes, unta o corpo com óleo ou gordura, sua mulher tem vulva pendente [...]" (MUNANGA, 2003, p. 9), aqui ocorre o contrário, são usadas adjetivações negativas para caracterizar os negros como pessoas não "civilizadas" e "inferiores".

Assim, o termo que compunha apenas o campo semântico da Biologia passou posteriormente a ser justificativa de diferenciação social. No século XX, o surgimento da Genética Humana afirma que a noção de raças humanas, que se baseava nas visões teóricas do determinismo e do evolucionismo, não poderia ser sustentada porque os fatores genéticos dos humanos, além de não serem estanques, não obtêm diferenças biológicas significativas para separar os humanos em raças diferentes.

A partir disso, a ciência, pelos estudos biológicos, segundo Carvalho (2014), com o Projeto Genoma, afirma que não existe raças humanas, mas apenas uma espécie: a do ser humano. No entanto, ainda a ideia de raça é naturalizada socialmente como índice da diferença, isso porque tal categoria não se apoiava apenas na ciência em si, mas o que a legitimava e legitima são as relações sociais e padrões de comportamento que constituem a modernidade pela hierarquia racial. Assim,

> raça é um conceito, uma construção, que tem sido às vezes definida segundo critérios biológicos. Os avanços da ciência nos últimos cinquenta anos do século XX clarificaram um grave equívoco oriundo do século XIX, que fundamenta o conceito de "raça" na biologia. Porém, raça existe: ela é uma construção sociopolítica, o que não é o caso do racismo. Racismo é um fenômeno eminentemente não conceitual; ele deriva de fatos históricos concretos ligados a conflitos reais ocorridos na História dos povos (MOORE, 2007, p. 23).

Uma história linear contatada por povos que detinham o poder e a circulação de informações, apontando uma versão da história da humanidade que estruturou a invenção da superioridade de uns sob outros sujeitos. Então, ter a "África" como o *locus* em uma composição do que é ser negro é perceber que a violência sob a diversidade desse território compõe a ideia homogênea que marca o corpo negro e sua trajetória historicamente subalternizada. Uma narrativa elaborada na mobilidade do exílio, de perdas e de massacres que performam identidades diaspóricas em confronto com a suposta identidade de base territorial sendo contingente, indeterminada e conflitante (GILROY, 2001).

O autor (2001) ressalta que a ideia de um Atlântico Negro possibilita pensar em uma formação cultural desterritorializada e ramificada que rompe com identidades tradicionais aliadas a nação, trazendo a diáspora negra como um itinerário de inspiração africana para a formação de outras formas de vida, de forma que o sujeito passa a integrar o ocidente sem fazer parte completamente dele. Para ele, "sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que

elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem" (GILROY, 2001, p. 25).

A diáspora africana inicia muito antes da colonização europeia nas américas, mas se torna intensa com esse período mercantil de transporte humano massivo. A África construiu a história dos quatro continentes, porém sua atuação se encontra silenciada e subalternizada por discursos de modernidade. Tal percurso é conduzido por uma dominação do homem sobre o outro que suplanta a diversidade cultural dos africanos a favor de uma falácia de que a cor de pele apontava a raça e isso determinava a função social, o que colocava os negros como "destinados" à servidão. A diáspora negra compusória se agrega a esse processo de outrificação, materializados nos corpos, trazendo indices como a cor, "o indicador baseado na visibilidade do traço de origem africana", retomando a paisagem histórica semiótica da ideia de 'negro' (SEGATO, 2005, p. 4).

O que se forma pela construção de bases epistemológicas que nomeiam a África como uma "fonte" mundial de exploração, um continente "sem história", o qual não pode ser lembrado, considerado um local "amaldiçoado" (MOORE, 2007). Um ritual de marcação e diferenciação que conduz o saber sobre a diferença colonial de visibilidade que estigmatiza o negro como inferior. Ideal que impregnou o corpo negro na sua disseminação pela América a partir do tráfico negreiro e a autoridade de verdade aos discursos euro-anglocêntricos como o padrão de ser.

Por um lado, aliados à ideologia de hierarquia racial, o mercado e a indústria cultural perpetuam o ritual de colonialidade indexicando, inclusive, como os negros devem ser negros e qual deve ser sua rede simbólica de identidade. Isso passa a compor todo o cenário diaspórico do Novo Mundo em que a globalização, como categoria que intensifica a colonialidade e a modernidade, direciona e homogeneíza as culturas, tornando o encontro de culturas locais com outras uma negociação do lugar da cultura negra pela indústria da cultura e a fabricação desses sujeitos a fim de atender expectativas e desejos dos brancos (SANSONE, 2003).

Por outro lado, em intersecção, a composição internacional do que é ser negro possibilita o traço de "símbolos e discursos ligados à relação causal entre cultura e etnicidade negras e racismo [a se tornar] mais e mais semelhantes no mundo inteiro, embora as articulações políticas e os resultados locais ainda continuem a variar muito" (SANSONE, 2003, p. 243). A composição do Novo Mundo traz uma intrínseca relação com a história africana, porém se reconstitui nas variedades locais em tensão com os

grandes “projetos étnicos” que provocam uma relação assimétrica entre as culturas negras do centro e da periferia do capitalismo mundial. A rede étnica que interliga a produção identitária dos negros é transnacional e compõe as “versões locais da identidade negra com os modelos criados pela globalização das identidades negras” (SANSONE, 2003, p. 213).

Werneck (2003) diz que a produção da dimensão social localizada e da nacionalidade entra em conflito com o espaço do Estado-nação, o que favorece o surgimento das translocalidades como “respostas dos locais à dispersão geográfica produzida por diferentes fenômenos migratórios” (WERNECK, 2003, p.7). Ainda segundo a autora, as translocalidades, além de formar uma complexidade geográfica, promovem o encontro de diferentes diásporas, interações e imaginações hibridas compondo outra ideia de identidade nacional a partir da não definição territorial e do deslocamento como a unidade.

Nesse sentido, em contraposição a mercantilização, ao se apropriar dos símbolos culturais, pode apontar identidades prontas que partem, especialmente, de grandes polos econômicos como os Estados Unidos e Europa que são vistos sob o *status* de propagadores internacionais da cultura negra. O que, às vezes, proporciona o apagamento de outras identidades, promovendo, mais uma vez, a idealização, a seleção e a hierarquização de símbolos e comportamentos negros. Essa relação paradoxa que tanto une quanto separa o que chamamos de ‘cultura negra’ se edifica nas tensões entre local e global e de como isso se alia aos discursos hegemônicos, as ordens de indexicalidade, que sistematizam um pertencimento à civilização como associado ao mercado e ao consumo.

*T.M.O.C.* se encontra nessa globalização de imagens e culturas negras[23] por ao mesmo tempo trazer traços semelhantes com a trajetória e repertório cultural de outros afrodescendentes e localizar aspectos do racismo nos Estados Unidos como mais violento, marcado pela luta por direitos civis e o combate ao apartheid. E, ainda, por ser um seriado com versão brasileira dublada, conforme, Venuti (1995, p. 19), “a tradução tem um enorme poder na construção de identidades nacionais para culturas estrangeiras”. O que pode gerar um antagonismo tanto na retomada de assimetrias de lutas pela falácia de que o racismo nos Estados Unidos é pior do que em outro lugar

[23] Outro índice diaspórico em *T.M.O.C* é a lembrança do Kwanzaa, em *Todo mundo odeia o Kwanzaa*, uma celebração afro-americana feita entre o dia 2 de dezembro e o dia 1 de janeiro e se baseia no compartilhamento de produtos da terra, repudiando a instância mercadológica dessa época e estreitando os laços afetivos com os semelhantes. Essa celebração também é feita no Brasil, ainda de forma isolada, geralmente em São Paulo no dia da Consciência Negra.

quanto também pode indicar e possibilitar associações de práticas racistas semelhantes em outros locais pela identificação com a narrativa dublada.

Esse paradoxo se alia à manipulação e mercantilização midiática de estereótipos a fim de tornar familiar a história subalterna e silenciada da trajetória transatlântica. Sansone (2003) ainda aponta que a ideia de cidadania para esses sujeitos passa a ser tida no projeto global de acordo com a possibilidade de consumo ostensivo. No seriado o índice desse ideal é a figura de Rochelle, mãe de Chris, que retrata essa estratégia capitalista de "inserção" do negro de classe média na sociedade. A expressão que caracteriza Rochelle no seriado é "pobre e soberba", em que mesmo estando sem condições financeiras ela tem a necessidade de mostrar a todos que não passa por dificuldades e esbanja luxo.

Essa opressão que interseciona categorias de diferença como raça, classe e gênero dita como, segundo padrões coloniais, o negro ao ser situado em situação de inferioridade pode ascender no mundo dos brancos. Assim, "toda vez que a negritude moderna é associada ao consumo ostensivo de um conjunto de produtos, a impossibilidade de cumprir esse ritual pode levar o indivíduo a se sentir racialmente excluído" (SANSONE, 2003, p. 137). Fanon (2008) contribui criticamente nesse sentido ao trazer como o negro só passa a existir quando utiliza a língua hegemônica e ocupa a classe alta, isto é, rejeita os valores de uma negritude considerada primitiva, atrasada e se embranquiza por um epistemicídio autorizado na tentativa de existir para o outro dominante.[24]

A diáspora formada pela população considerada negra constitui um grupo étnico transnacional que "se relaciona, por um lado, com um sistema local de relações raciais e, por outro, com semelhanças históricas internacionais, derivadas de uma experiência comum de escravidão, deportação e sociedades calcadas nas grandes plantações" (SANSONE, 2003, p. 216). Gilroy (2001) diz que a rede diaspórica possibilita as populações negras formarem práticas culturais que não sejam exclusivamente caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas ao mesmo tempo. Todavia, ainda é preciso atentar às artimanhas do capitalismo que se apossa da diáspora para reproduzir hierarquias.

*T.M.O.C.* traz várias referências locais e globais de personagens negros que construíram a história de resistência, se portando até como um seriado histórico em

[24] *Todo mundo odeia o baile* é um índice disso ao retratar o encontro de tipos diferentes de corpos e discursos, pessoas negras de classe alta e pessoas negras de classe baixa e como ambos se significam.

certos pontos ao trazer *flashbacks* de como o preconceito ritualiza o padrão colonial e barra o negro a ser protagonista. O seriado, como um texto-discurso traduzido e dublado nesse entre lugar (BHABHA, 2005) diaspórico, parte da restrição de que "os símbolos negros globais são seletivamente reinterpretados nos contextos nacionais, cada qual impregnado da classe, da idade, do sexo e das situações locais, e aquilo que não pode ser combinado com a situação do próprio indivíduo é descartado" (SANSONE, 2003, p. 130).

Contudo, são diferentes composições de tradições e estilos que torna ainda mais complexa a tessitura do Atlântico Negro, mostrando quão variadas têm sido as estratégias negras para tecer sua visibilidade dentro do domínio do imaginário euro-anglocêntrico. Com as novas tecnologias, de acordo com Reis (2012) e Werneck (2003), um novo percurso e teia diaspórica tem se formado, é a diáspora globalizada. Essa migração se volta, principalmente, pelo deslocamento de signos transculturais do que de uma questão de deslocamento de pessoas.

É uma outra face da globalização, as diferentes globalizações, ou a mundialização que promove "a expansão veloz de trocas "descentradas", [...] ligando comunidades, guetos, organizações, em um território onde modos específicos passam a ligar sujeitos da diáspora de diversas cidades do mundo, em movimento cíclico de trocas" (REIS, 2012, p. 49). É um romper de fronteiras geográficas para se atingir outras culturas, outra concepção de local e global, que para alguns é tido como perda, mas que força o processo diaspórico a formar redes pela tomada do espaço simbólico, de reivindicar visibilidade pelos instrumentos de comunicação e até de uma decolonialidade da ideia de globalização.

Nesse caminho, Werneck (2003, p. 9) ressalta que "o apagamento das fronteiras é, desse modo, a senha para a definição de novas formas de localidades ao mesmo tempo em que de novas globalidades. A diáspora cresce ao mesmo tempo que suas fronteiras se tornam ainda mais instáveis". Movendo até a direção do mito de retorno à terra mãe África que se volta agora, com maior recorrência pela disseminação de sua imagem global, a diáspora negra norte-americana passa ser referência de redenção ao território inalcançável.

No entanto, se é possível retirar, a partir de uma visão decolonial e para além dos estereótipos, produções que contribuem com o combate ao racismo transnacional com finalidades críticas como as do movimento *Blacksploitation* e que abordam um discurso contra hegemônico, como acontece com *T.M.O.C.*. Talvez seja preciso, para que não se

reproduza a ordem colonial global, ter esses movimentos de resistência encabeçados pela cultura americana negra, como inspiração e não como imagem alvo, para que assim o local se encontre com o mundial num movimento de interlocução e não de dominação.

É uma forma de não aceitar a nacionalidade homogênea e expandir os espaços de luta para além dos territórios, dialogando com aqueles em que os corpos negros, vestígio diaspóricos, são inferiorizados. É um ato que se propaga pelo sentimento de compartilhamento da opressão que atinge os corpos negros. Mesmo que essa opressão seja formada por bases locais específicas o impacto é global, pois ainda esse corpo se encontra, em termos gerais, segregado no imaginário coletivo. Por isso, tomar o *T.M.O.C.* como um elemento diaspórico global é perceber que o discurso-signo de que ele se propõe a rir é o que ainda domina e colonializa os saberes.

Isso porque a mídia, ao compor as experiências de mundo (SILVERSTONE, 2012), também pode compor nossas formas de conhecimento e percepção do outro. E não é ter o seriado como um exemplo da discriminação, mas tendo uma abordagem não comum e crítica que parte da experiência de vida do autor negro, que agora se encontra em posição de tomar a fala é que a narrativa sai de um simples aspecto fílmico para poder incomodar, mesmo a longo prazo, a percepção de que o preconceito ocorre também onde estamos, no cotidiano, nas conversas e arquiteta as relações de poder e os rituais de violência ao negro. Desse modo,

> muitas das experiências subalternas de resistência são locais ou foram localizadas e assim tornadas irrelevantes ou inexistentes pelo conhecimento abissal moderno, o único capaz de gerar experiências globais. Dado porém que a resistência contra as linhas abissais precisa ocorrer em uma escala global, é imperativo desenvolver algum tipo de articulação entre as experiências subalternas por meio de ligações entre o local e o global. Desse modo, a ecologia de saberes tem de ser transescalar (SANTOS, 2007, p. 88).

Boaventura Santos (2007) afirma, ao sugerir o rompimento das linhas abissais translocais que polarizam nossas relações sociais entre um “certo” e “errado”, entre hegemonia e subalternidade, que só por esse caminho a leitura crítica do mundo pode ir além das fronteiras simbólicas. *T.M.O.C.,* ao revelar linhas abissais que organizam o mundo vivido, torna capaz uma experiência midiática por atos metapragmáticos críticos de como o racismo, que é socialmente legitimado, se ritualiza no corpo e na composição epistemológica euro-anglocêntrica como uma categoria divisão. Nesse sentido:

> As populações definidas como negras nas diferentes regiões e áreas linguísticas do Novo Mundo e na Diáspora Caribenha na Europa produziram uma variedade de culturas e identidades negras, que se relacionam, por um lado, com um sistema local de relações raciais e, por outro, com semelhanças históricas internacionais,

> derivadas de uma experiência comum de escravidão, deportação e sociedades calcadas nas grandes plantações (SANSONE, 2003, p. 26).

São projetos globais em consonância com os projetos locais (MIGNOLO, 2003) e nessa rede a dispersão de ideias culturais resultaria não em simples assimilação ou multiplicação, mas em uma hibridização que é homogeneizada pela invenção de uma pedagogia euro-anglocêntrica. É à vista disso que a globalização midiática e de lutas se caracteriza, por tensões de lutas entre universalização e localização, em que o global e o local se tornam instâncias dinâmicas e interpeladas, se tornam o espaço de relação de mútua e desterritorializada, de modo que o local é globalizado e o global é localizado (SANTOS, 2002).

### 2.1.1. A violência dos projetos globais nos locais pelas situações de preconceito racial

Para Gilroy (2001), o Atlântico Negro é um termo que se refere metaforicamente às estruturas transnacionais descontínuas criadas na modernidade, que se desenvolveram e deram origem a sistemas de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais constituídos nas rupturas e interrupções das teias históricas. A difusão dos meios de comunicação e sua projeção global tanto favorece a rede de luta pela igualdade racial quanto pode ampliar padrões de comportamento racista como ‘discurso de verdade’. Mignolo (2003) diz que os diferentes projetos globais, que são formas colonialistas modernas, demonstram que estes projetos não são universais e abstratos, mas circunscritos nos limites das diferenças coloniais específicas na formação das redes do sistema-mundo moderno colonial.

Jacquemet (2005, p. 257) em relação à globalização geocultural das práticas comunicativas propõe que o campo de estudos da linguagem considere as "qualidades recombinantes da mistura, hibridização e crioulização linguísticas" e cultural, através da reconceitualização do ambiente comunicativo. Considerando as práticas de comunicação, como os recursos de tradução e dublagem, mediadas por meios eletrônicos e por recursos semióticos diversos com abrangência local e global.

Nessa relação, as identidades adquirem ao mesmo tempo uma dupla filiação, de acordo com Segato (2005), em que por um lado se origina pelo encontro cara a cara, por situações históricas cotidianas locais e por outro lado por um horizonte global, referenciado por discursos político-midiático-administrativos, acadêmicos e disciplinares. A autora ainda afirma que modelos globais de identidade substituiram “a

produção cara a cara da diferença e passou a ocupar a posição de um terceiro que disponibiliza uma vitrine de identidades prontas para a identificação" (SEGATO, 2005, p. 8).

A ordem colonialidade/modernidade/capitalismo continua se reescrevendo como prática epistêmica única e possível, ritualizando sistemas hegemônicos como referência de comportamento. Isso baseado em invenções de verdade, invenções ideológicas que visam legitimar as opressões e torná-las naturais. Os percursos históricos de constituição do Atlântico, especificamente do Brasil e Estados Unidos, é traçada, se sustenta e reproduz, aliado ao imperialismo dos EUA nas américas, uma matriz semelhante: a dominação euro-anglocêntrica e a hierarquia social das diferenças. Por isso, *T.M.O.C*. se articula na/por essas redes de dominação permitindo práticas discursivas e interpretações sobre a discriminação dos negros em sociedade racista. Nesse viés

> qualquer narrativa da modernidade que não leve em conta o impacto da experiência colonial na formação das relações propriamente modernas de poder é não apenas incompleto, mas também ideológico. Pois foi precisamente a partir do colonialismo que se gerou esse tipo de poder disciplinar que, segundo Foucault, caracteriza as sociedades e as instituições modernas (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 176-177).

É o processo de colonialidade (QUIJANO, 2005) que educa ao apagamento da diversidade de saberes e ressignificam os símbolos dos oprimidos como forma de organizar uma nação, implantando escolhas de comportamento etnocêntricas por linhas abissais (SANTOS, 2007) como a melhor língua, a melhor cultura, a melhor ciência, o melhor corpo. E a ritualização disso fortalece as relações de poder no qual o padrão se constitui em torno do "homem universal", branco, europeu, cristão, de classe econômica alta e heterossexual, que ao mesmo tempo promove uma atmosfera de naturalização social e mantém a estrutura da colonialidade em roupagens diferentes.

Esse sistema político-econômico é mais um fator, ou o fator primordial, que compõe o cenário de colonialidade, exploração e destruição do outro como algo normal. Estrutura que força sempre a uma conversão de um estado distante do padrão, para o estado padronizado (PINTO, 2013b). Assim,

> o processo colonial inicial projetado para "modernizar", cristianizar e civilizar o mundo, transformou-se no último quartel do século 20 em um processo que objetivava "mercadizar" o mundo, e não mais civilizá-lo ou cristianizá-lo. Nesse domínio global, a colonialidade continua a ser uma silenciosa e anônima força motriz de modernização e de mercado (MIGNOLO, 2003, p. 300).

A prática da hierarquia racial “atravessa todos os segmentos da sociedade, e todas as formas de organização social – partidos políticos, religiões, ideologias, etc.” (MOORE, 2007, p. 217), se sustentando por uma trajetória textual violenta aliada à produção capitalista transacional, as representações sociais globais e aos espaços de acesso. No entanto, essa produção também age aliada às articulações de poder do percurso histórico local, se diversificando em formatos de como a violência pode atuar, e se filia ritualmente ao padrão colonial global de dominação (MIGNOLO, 2003). Sendo que nossa discussão não tem como foco a comparação da opressão, se torna válido evidenciar duas práticas de situação racial organizadas pela colonialidade euro-anglocêntrica nas américas. Isso porque *T.M.O.C.* se situa entre essas duas situações, tanto a de produção fílmica e textual no contexto estadunidense quanto a de recepção e interpretação via tradução/dublagem ao público brasileiro.

Em vista disso, Nogueira (2006, p. 291), ao apresentar um estudo comparativo de termos recorrentes a partir de uma observação participante de como as situações raciais possibilitam preconceitos raciais característicos, aponta que “embora tanto nos Estados Unidos como no Brasil não se possa negar a existência de preconceito racial, as diferenças que ocorrem, nas respectivas manifestações, são tais que se impõe o reconhecimento de uma diversidade quanto à natureza”. Ele ainda indica dois tipos de preconceito racial, o de marca e o de origem, que ocorrem nos países da América Latina e da América do Norte. Assim, conforme o autor, a identificação racial no Brasil baseia-se na aparência ou marca e nos Estados Unidos no princípio de descendência ou de origem. O primeiro, de marca, funciona pelas manifestações de traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, se aliando à cor de pele, e o de origem parte da descendência e pertença étnica, não se alia diretamente à cor de pele.

Nogueira (2006) elenca algumas formas do preconceito racial que podem ser observado naquelas situações. Como a forma de atuação, o preconceito de marca é determinado por um certo esquecimento, omissão, algo do que não se fala. Já no de origem, a exclusão é lembrada e visível barrando situações e recursos pelos quais possam competir com o grupo dominador. Em relação à definição de grupos discriminador/discriminado, quando o preconceito é de marca o critério se torna o fenótipo ou a aparência racial; no de origem, se referencia pela filiação e pertença, com isso, o mestiço, seja qual for sua aparência, passa a invocar as “potencialidades hereditárias” do discriminado.

Outra forma de atuação do preconceito racial se dá quanto à carga afetiva, em que o de marca tende a ser mais intelectivo e estético e o de origem tende a ser mais emocional e integral, de caráter antagônico ou de ódio intergrupal, por uma exclusão intencional da população negra. Além disso, o que poderia ser tido como branco no Brasil pode ser identificado nos EUA como negro, mesmo não contendo caraterísticas de cor negra. Essa concepção se torna aliada à aceitação da pessoa, sem características aparentes, à comunidade, se tornando pela pertença um corpo endereçado como negro. Ainda nos EUA, a pessoa branca que se casa ou se une com uma de cor passa a ser negra, tornando-se também objeto de discriminação ao ser remetida ao mundo social dos negros. No Brasil, mesmo um sujeito tendo preconceito contra pessoas de cor, geralmente, e ao mesmo tempo, é amigo particular, cliente ou admirador dessas, sem que isso cause uma mudança de atitude.

Talvez essa cordialidade assimétrica seja um dos motivos para que "o Brasil negro desempenhou um papel particularmente importante nos Estados Unidos. Costumava ser o lugar em que os ativistas negros norte-americanos e os cientistas sociais negros e brancos buscavam refúgio e inspiração" (SANSONE, 2003, p. 134). Essa falácia que cria uma hierarquia de opressões, de forma que o oprimido procure saídas em outras situações de opressões, aparentemente não visíveis, torna a eficácia da violência uma prática natural e ritual. Isso ainda aliado ao mito da democracia racial no Brasil e da ideia de miscigenação proporciona um paraíso utópico que fortalece e legitima a opressão pela sua não afirmação e silenciamento.

Em vista disso, tanto no preconceito de marca quanto no de origem, segundo Nogueira (2006), quanto à ideologia e a estrutura social, na situação de marca, é ao mesmo tempo assimilacionista e miscigenacionista, com probabilidade de ascensão social de acordo com a inversa intensidade das marcas. No de origem, a ideologia é segregacionista e racista explicita e a mobilidade social se estagna por uma impermeabilidade semelhante a castas, com separação rígida entre o grupo discriminador e o discriminado. Entretanto, os tipos de preconceito e a situação racial estão atreladas à rede de opressão de forma que o que é típico em uma situação também é praticada em outra independente da nacionalidade.

Nessa intersecção local-global, distanciada pelas linhas abissais (SANTOS, 2007), a ideia de 'pureza racial' e diáspora negra são marcadas e contraditas no Brasil por um lado pela afirmação da diversidade e por outro pela rejeição na prática de direitos dessa diversidade, selecionando a inserção nos espaços de poder e nas práticas

culturais afrodescendentes. Nos EUA, a preservação da dita ‘pureza racial’ é característica explicita e se condenam as relações inter-raciais. Portanto, “onde o preconceito é de marca, o dogma da cultura prevalece sobre o da raça; onde o preconceito é de origem, dá-se o oposto” (NOGUEIRA, 2006, p. 298).

Raça e cultura se tornam índices de invenção social para a opressão, como já apontou Quijano (2005), como sendo a modernidade e a hierarquia racial aliadas à colonialidade do poder/saber, às práticas simbólicas que constituem a noção de cultura permeada na diferença colonial. Por isso, conforme Carvalho (2001, p. 122), “o texto cultural que se pretende servir de modelo universal traz incrustado dentro de si, sob um signo de horror, a presença daqueles oprimidos e silenciados pelos mesmos sujeitos que o texto celebra”. Com isso, a comparação que Nogueira (2006) realiza entre situações de preconceito de marca e de origem indicam, em uma perspectiva de rede sistematizada pela epistemologia euro-anglocêntrica, que tanto nos EUA quanto no Brasil o branco continua hierarquicamente dominante.

Isso porque o branco, ao ter maior mobilidade de autonomia e identificação nesses contextos de situação racial, especialmente nos EUA, pode se tanto identificar como branco quanto como negro ao participar da comunidade. No Brasil, a autonomia se remete à intensidade das marcas dominantes, os ideais brancos são tidos como o alvo de autonomia. É ritual nessas situações a imobilidade do corpo negro e maior mobilidade do corpo e comportamentos de referência. Nas duas características de preconceito, o corpo negro e o que remete a ele é pejorativamente nomeado ante à violência da exclusão, ao controle e vigilância compartilhada socialmente pela manutenção do poder. A opressão se desenvolve de acordo com as especificidades locais, porém, ritualiza a estrutura dominante construindo o signo negro como aquele que se relaciona à inferioridade (SEGATO, 2005).

Com isso, a sedução pela cultura dominante, o fetichismo cultural que alguns europeus criaram em torno de sua cultura, tornou a ideologia eurocentrista não apenas uma perspectiva cognitiva dos europeus, mas também a perspectiva de mundo daqueles educados sob sua hegemonia. É um processo transnacional/transterritorial euro-anglocêntrico de dominação que passa também pela colonialidade das subjetividades do subalternizado (FANON, 2008), por uma “constante incorporação, por parte do dominador, de signos, com sinal trocado, oriundos da expressão simbólica do dominado” (CARVALHO, 2001, p. 130). Como o signo ‘negro’, (SEGATO, 2005)

construído pelo opressor e então nomeado por ele como ‘não civilizado, ruim, primitivo, sem benefício cultural-científico’.

Portanto, o contexto esquecido de reconstrução da memória coletiva diaspóricas africana no atlântico insere *T.M.O.C.* como parte dessa rede paradoxal que se contrasta com uma tentativa, ainda que ornamentada para a indústria fílmica e com teor humorístico, de outro olhar que satiriza o poder e a atuação do corpo negro frente ao ódio da diferença.

## 2.2. Poética e performatividade da narrativa: Dos recursos linguísticos ao efeito social do ato de fala humorístico

A poética, ao se preocupar em como dizer algo, como a linguagem pode se arranjar e que estratégias serão utilizadas para se chegar ao objetivo inicial do texto, faz isso articulando sociedade a um percurso, antes de tudo, performativo. As escolhas feitas na estruturação de um texto como o seriado *T.M.O.C.* se (per)forma em uma arquitetura situada na cultura ocidental baseada em uma invenção da modernidade, com valores de hierarquia social, de legado colonial e de uma pedagogia constante do padrão corporal, linguístico e lógico.

O humor é um ato de fala por ser um enunciado que não apenas diverte, no sentido de provocar um prazer de espírito, geralmente pelo riso, mas incide também outros efeitos sociais. É uma ação da linguagem com efeitos performativos que são significados dentro de rituais sociais do qual a inteligibilidade poderá tornar o ato de fala feliz. O humor, então, ultrapassa a construção de significados imediatos e compõe a configuração dos corpos por uma performatividade da linguagem. Isto é, o humor faz realidades, as escolhas linguísticas revelam parâmetros de poder aceitos que possibilitam o sentido ao acionarem estruturas psicossociais organizadas dentro de um imaginário coletivo.

Bergson (2001) traz a ideia de *humour* como uma ideia que se disseca para nos enojar, em síntese, é a transposição do moral para o cientifico. Refere-se, então, a “uma forma espirituosa de apresentar a realidade, de tal maneira que dela são depreendidos os aspectos jocosos e insólitos, às vezes absurdos, com uma atitude de indiferença e muitas vezes de formalismo” (BERGSON, 2001, p. 92). O texto humorístico recorre a função poética da linguagem pela forma como trabalha com o ato de fala formando enquadres interpretativos da realidade e das performances dos sujeitos. A partir dessa “interação complexa e heterogênea de padrões formais na construção social da realidade”

(BAUMAN & BRIGGS, 2006, p. 195), a performatividade se efetua como sendo o processo que legitima e autoriza o dizer/fazer (AUSTIN, 1998), a partir das discrepâncias sociais utilizadas para a discursividade do humor.

A performatividade da linguagem como concepção de comunicação (OTTONI, 1998) organiza contextualmente, pelos atos de fala, o enunciado humorístico e seu ápice pelo ato ilocucionário, isto é, a força do enunciado e sua legitimidade. O percurso crítico da análise será no ato perlocucionário em que se alia a circunstância oportuna, a interpretação e o efeito de linguagem, que pode ser, muitas vezes, o riso e/ou outros efeitos como a marcação dos corpos e a reiteração das violentas estruturas sociais.

A trajetória poética/performativa da linguagem humorística se compõe pelo *uptake* (RAJAGOPALAN, 1990), pela compreensão do sujeito a partir de um gatilho e, assim, acionar pelo resgate histórico de significação da palavra e do contexto o que contraria a lógica social de clareza da comunicação. Por isso, o texto humorístico é construção e efeito social de linguagem, pois, segundo Blommaert (2008, p. 106),

> a linguagem nos leva diretamente para o centro da estrutura social; uma investigação da linguagem se torna uma investigação dos sistemas e padrões de alocação de símbolos e instrumentos de poder e, portanto, uma investigação de padrões básicos de privilegio e desvantagem nas sociedades (cf. Gumperz, 1982; Bourdieu, 1991; Heller, 2001).

Conforme Morais (2008, p. 118), o humor é uma armadilha de linguagem, é uma surpresa no encadeamento de sentido, assim, "enquanto o cômico tende à universalidade, o humor marca o traço do particular, é preciso ser da paróquia para se entender uma piada ou um dito espirituoso". *T.M.O.C.* não aponta essa fronteira entre cômico e humor, por ser um texto passível entre o global-local do continente americano, mas as hibridizam tanto pela produção de um discurso compartilhado pela diáspora negra e a hierarquia social quanto consegue atingir as particularidades do local pela semelhança das ações. O que possibilita a tradução/dublagem ao recorrer a aspectos linguísticos que organizam a produção do humor e as incongruências a serem resolvidas pelo repertório ideológico brasileiro, o público interpretante. Com isso, o

> discurso poético, por sua vez, é aquele que instala *internamente*, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais [...] procedimentos de criação de ambivalência 'carnavalesca' […] operam uma releitura do mundo. Reformula-se o mundo pelo discurso, vê-se a realidade sob novos prismas, refaz-se o 'real' (BARROS, 1999, p. 7).

Diante disso, aliado às estratégias do cômico e do humor que visam circular a característica do *sitcom* e o texto humorístico de forma identificável, segundo Pignatari

(2005), então, uma comunicação poética ocorre no processo de organização das coisas entre contiguidade e similaridade. O que nos remete, mas não nos atem, aos estudos do linguista suíço Saussure, que classifica a língua como um sistema de signos em que cada elemento da língua tem uma função na estrutura. Assim, uma das dicotomias que Saussure aponta para explicar o sistema linguístico é a relação entre Paradigma x Sintagma.

De acordo com Temer e Nery (2009), o plano paradigmático é o da seleção dos elementos possíveis, as escolhas dos signos linguísticos por similaridade e a associação dos elementos, e o plano sintagmático é a combinação dos signos linguísticos de acordo com a estrutura da língua, por contiguidade. As palavras são formadas pela relação desses planos, que por convenção associamos uma combinação de sons a um objeto e por similaridade fazemos associações, como, por exemplo, a onomatopeia “pow” que lembra um tiro ou uma explosão.

Martino (2013) diz que a poética do cômico procura brincar com esses planos ao tirá-los de sua lógica e articula-los criativamente, levando os sujeitos a efeitos de sentido inesperados. Recorreremos à poética do cômico para trazer à tona alguns recursos utilizados pelo seriado *T.M.O.C.* para a composição da narrativa e sua quebra de linearidade pela interferência do Narrador *over*. Para isso, recursos retóricos linguísticos como a metáfora, ironia e paródia são usados para provocar o efeito humorístico com a ruptura interpretativa.

As composições metafóricas no seriado podem funcionar através da semelhança de significados que desloca o eixo paradigmático da categoria de substantivos por outro “similar” - já que nesse caso essa similaridade é feita por uma associação preconceituosa que aponta o negro como sinônimo de ladrão, alguém que está fora não só da lei, mas dos padrões sociais de civilidade. O que nos indica “que as instituições de poder fazem sempre parte das condições tácitas, subjacentes e pressupostas das práticas corporais e de comunicação” (POVINELLI, 2014, p. 221).

Dessa forma, o poder se alinha a práticas discursivas e são por elas que poder também pode ser contestado, são pelas práticas poéticas de linguagem que novas ressignificações podem ser metapragmaticamente criticadas e satirizadas. E, à vista disso, por *T.M.O.C.* ter finalidade humorística, “todo poder constituído é gozado, as teorias perdem sua pomposidade, as religiões, as ideologias mostram sua face frágil e nua. O humor é transgressor” (MORAIS, 2008, p. 119).

Martino (2013, p. 52) diz que "a poética da linguagem está também na elaboração de formas novas como modalidades de se compartilhar mensagens conhecidas". São estratégias das quais o seriado de pretensões cômicas se vale, a partir das normas sociais e sua incongruência, para construir o texto e os elementos extralinguísticos, como o tom de voz, a música, o silêncio, os *flashbacks* e *flashforward* de cenas e a interferência do narrador *over*. Em *Todo mundo odeia a formatura* (3 Temporada – 22ª Episódio), a ausência de referência implícita compõe a forma como a mensagem será compreendida, ficando a cargo do público pelas pistas de contextualização.

> **Srtª Morello:** Chris, já sabe para qual colégio você vai?
> **Chris:** Ah! Quero ir para a Academia do Bronx com o Greg
> **Srtª Morello:** Olha Chris, você se formou no ensino médio, não vamos ser pretensiosos, a Academia do Bronx é para estudantes exemplares, você deveria pensar em alguma coisa mais realista.

Nesse episódio, Chris pretende entrar para um Colégio bem reconhecido e pede ajuda para a Srta. Morello, já que ela ajudou o Greg, no entanto, a resposta é outra. Martino (2013) diz que dentro do plano sintagmático temos a elipse, que deixa um vazio de referência ao se combinar o implícito e explicito no sintagma. A omissão crítica no episódio se dá pelo fato de Chris ser negro e não poder ir para a Academia do Bronx, que segundo o narrador *over* é um lugar destinado a pessoas brancas, isto é, não é lugar para o Chris e terminar o ensino médio para ele deveria ser tido como uma grande conquista. O que nos aponta para a sedimentação de lugares sociais que o negro, ao ser subalternizado, está ou não autorizado a ocupar.

> **Srta. Morello:** Sinto muito, mas parece que vai pro Tattaglia afinal...
> **Chris:** Isso não é justo.
> **Srta. Morello:** Eu sei, mas sempre lembre-se disso: quando chegar ao outro lado do rio, as ruas do paraíso serão feitas de ouro para você, para mim e para todas as criaturas de Deus.
> **Narrador *over*:** Cara eu fiquei em choque, então não tive presença de espírito para dar um soco nela e vazar.

Outro índice de linguagem que parece sem sentido, ilógico com a narrativa, por estar incoerente com a situação, é provocado por uma metáfora injuriosa na fala da Srta. Morello. A injúria é uma forma linguística recorrente em *T.M.O.C.* tanto para violentar o corpo como criticar o poder e se refere a uma indexicalização de símbolos de inferioridade que ofendem a honra. Para isso utiliza das figuras de linguagem, como metáforas, metonímias, eufemismos, os trocadilhos, provérbios, piadas, "reorientando-os para um contexto de maior agressividade. A figura é um recurso estilístico que

permite expressar-se, ao mesmo tempo, de modo não usual (literal) e codificado" (SALES, 2006, p. 241).

Em *Todo mundo odeia o professor substituto* (2ª Temporada – Episódio 14), no qual temos a volta da viajem à África feita pela Srta. Morello, que se depara com Chris vestindo uma camisa vermelha com B- (B menos) escrito nela - nota de sua prova de matemática em que o professor substituto o obrigou a estudar até alcançar nota melhor. Mas sem saber disso, a Srta. Morello interpreta de outra maneira, mais uma vez é uma interpretação conforme baseada na cor de pele de Chris.

> **Srta. Morello:** Chris, adorei sua camiseta, o quê que ela quer dizer?
> **Chris:** (com cara de surpresa pela pergunta) B menos...
> **Srta. Morello:** aaahhhh, B menos!!! Essa gíria negril eu adoro...

A Srta. Morello preenche o vazio de sentido sobre o B- por uma prefiguração identitária (PINTO, 2013b) com base no corpo de Chris e o indexa ao possível contexto do qual ele pertença, o gueto. Nesse sentido, "a cor da pele ocupa o lugar do significante central que conecta, organiza e totaliza todos os demais elementos. A cor torna-se sinédoque das relações raciais" (SALES JR., 2006, p. 232). Tal significante que fortalece a projeção do estereótipo de Chris, usados pela professora em todo o seriado, o aponta como uma pessoa marginalizada, que utiliza linguagens incompreensíveis para outros fora do grupo, como ler B- como sendo uma gíria. A respeito disso Martino (2013) também diz que as produções de linguagem que procuram preencher lacunas de sentidos são um esforço de criação que regata a formação cultural, como as invenções de palavras, que surgem para que os sujeitos continuem sua interação.

Outro índice, aspecto sobre a rede de invenções de significados sobre o outro, também acontece em *Todo mundo odeia a Corleone*[25] (1ª Temporada – Episódio 18), em que a professora Morello em uma de suas aulas sobre a África pronuncia algumas palavras para a turma, que aparentemente pertencem a algum dialeto africano e Chris, o único negro da escola, é colocado na frente da sala com um mapa da África ao lado e as palavras escritas no quadro negro.

> **Srta. Morello: "**Inga, binga, binga, bunga", Chris, de qual tribo você veio?
> **Chris:** (surpreso e espantado) Eu não sei!!!...

A retomada de um perfil linguístico a partir da visão da Srta. Morello (per) forma um outro que utiliza de uma linguagem "desconhecida" e "primitiva" face ao inglês global. Martino (2013) também aponta que algumas personagens provocam o

[25] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZIvJ0QBJwZM. Acessado em: 4 de março de 2017.

cômico através de seus sintagmas específicos, que as identificam e mostram suas personalidades, a posicionando nas interações. Podendo se tornar uma repetição que, segundo Bergson (2001), é uma das principais características do processo de criação cômica. São práticas recorrentes no seriado Chris a todo instante apanhar de Caruso, até mesmo quando este está doente - Caruso é um garoto branco, o "manda chuva" da escola de Chris.

Também temos a personalidade irônica da Srta. Morello, que sempre direciona suas falas para a questão de Chris ser negro e viver no subúrbio; Julius, o pai de Chris, classificado como "pão duro", sabe o preço de tudo, até dos dois centavos que é gasto quando o relógio, mesmo desligado, consome por minuto. Rochelle, mãe de Chris, sempre tem em mente o que fazer para corrigir os filhos. Esses sintagmas das personagens adquirem sentido e efeito humorístico pelas escolhas de como as performances produzem efeitos ao se performarem com o contexto do telespectador, pois esse

> movimento do contexto para contextualização, e tópicos correlatos, então nos permite reconhecer as maneiras sofisticadas como os atores [performers] e as audiências usam a padronização poética para interpretar as estruturas e significados de seus próprios discursos (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 203).

Tendo performance como ação reconhecida socialmente, o discurso se compõe por possibilidades de elocução inteligíveis, usos linguísticos que se aliam à força social elocucionária do ato de fala para produzir os mais variáveis efeitos de acordo com as circunstâncias. Por isso, "a função poética manipula as características formais do discurso para chamar atenção para as estruturas formais através das quais o discurso é organizado" (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 207), isso nos aponta para a questão de como o humor ao usar de criações narrativas pode também trazer à tona outra forma de criticar o poder hegemônico, o transgredindo e o questionando. A performance dos personagens no seriado elabora a

> encenação da função poética, é um modo de comunicação altamente reflexivo. Da maneira como o conceito de performance foi desenvolvido em lingüística, a performance é vista como um modo habilidoso [artful] de fala, especialmente marcado, e que constrói ou representa um enquadre interpretativo especial, dentro do qual o ato da fala deve ser entendido (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 207).

Esse enquadre, como já vimos, se forma pelos atos metapragmáticos constituídos socialmente e que se mostram nos usos da linguagem. Ao trabalharmos com os planos paradigmático e sintagmático da linguagem percebemos como a poética do humor procura brincar com esses eixos para mostrar as contradições do

politicamente correto e os discursos implícitos na sociedade, que agridem os sujeitos subalternos e os limitam a determinados espaços. Bauman e Briggs (2006) dizem que o subtexto é o que liga o que é dito ao que está implícito, sendo que este já é algo conhecido pelo espectador no instante em que é performado, o que possibilita a finalidade cômica do dito para o telespectador. Isto é, a audiência sabe desses subtextos por estar em contexto semelhante do que é performado pelos personagens.

*T.M.O.C.* usa do recurso do não dito como forma de cruzar o humor e sociedade na medida em que uma só faz sentido dentro das relações de funcionamento da outra, trazendo à tona as bases de configuração social e de como os corpos se posicionam nessa interação ao serem nomeados ou marcados ideologicamente. Assim,

> enquadres das brincadeiras não somente alteram a força performativa das enunciações, mas oferecem situações onde a fala e a sociedade podem ser questionadas e transformadas. Estruturas de participação, particularmente a natureza da alternância de turnos e a interação ator[performer]-audiência, podem ter implicações profundas na formação das relações sociais (BRIGGS; BAUMAN, 2006, p. 193).

Nesse sentido, as piadas ao se apresentarem performativamente em termos explícitos, não como uma afirmação e sim como um discurso indireto e impessoal, articulam o efeito a um nível do não-dito. Atingindo a identidade ridícula do outro consumado pelo riso, que ainda se dá pela impressão de que o falante só está passando o que ouviu, mas não isso não o exime do ato de dizer (SALES JR, 2006), do ato de ritualizar a ideologia configurada no humor. Ainda nesse caminho, "a forma das narrativas não pode ser separada de seus conteúdos" (BLOMMAERT, 2008, p. 105), por isso, outro recurso poético recorrente em *T.M.O.C.* é a paródia que está presente na constituição do seriado quanto em seu discurso. O próprio título já é uma paródia de outro seriado *Todo mundo ama Raymond* (Everybody loves Raymond), que contém uma narrativa antagônica à *T.M.O.C.* e aborda uma família branca rica que mora em um bairro calmo em que seus únicos problemas são as interferências de opiniões familiares.

*T.M.O.C.* mostra o outro lado do que se esconde em *Todo mundo ama Raymond*, em que se tem uma família negra, de classe média, que mora em um bairro violento e que passa por diversos problemas sociais que os barram devido à cor de pele. Por isso, a "paródia significa canto paralelo (de para = ao lado de e ode = canto), incorporando a ideia de uma canção cantada do lado de outra, como uma espécie de contracanto" (FÁVERO, 1999, p. 49). Além disso, *T.M.O.C.* pode ser visto como uma paródia social

e midiática da invisibilidade que o corpo negro se encontra face ao silenciamento, a colonialidade do saber e das representações pejorativas.

O que apaga esse corpo dos espaços de prestigio e da oportunidade de trazer outras narrativas que abordem e apontem esse problema social, e que traga a violência incisiva na segregação do corpo negro. Desse modo, é "na paródia, [que] a linguagem torna-se dupla, sendo impossível a fusão de vozes que ocorre nos outros dois discursos: é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas, ao mesmo tempo, o nega" (FÁVERO, 1999, p. 53).

A ironia também é outro recurso que caracteriza a forma satírica da narrativa de *T.M.O.C.* e direciona a um repertório de escopo de informações semelhante por parte dos interpretantes e dos sujeitos envolvidos. Daí a tradução/dublagem se direcionar mais ao repertório cultual e inteligível das relações sociais do interpretante do que favorecer o texto/imagem de produção. Isso possibilita que tais recursos poéticos sejam efetuados e produzam sentido, seja por um encadeamento lógico quanto paradoxal em relação ao contexto histórico do interpretante.

> o produtor de ironia encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso, e através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário (BRAIT, 1996, p. 129).

O processo poético da ironia, conforme a autora, fundamenta-se na lógica dos contrários, na tensão entre o literal e o figurado, numa relação entre o enunciador e seu objeto de ironia e entre o enunciador e o enunciatário. Numa previsão dos movimentos interpretativos pela familiaridade e até cumplicidade discursiva entre enunciador e enunciatário, acionando uma competência discursiva semelhante e válida socialmente a respeito do ponto de vista evocado (BRAIT, 1996). Bergson (2001) diz que a ironia e o *humour* são formas satíricas da comicidade consistindo entre o que é e o que deveria ser. E enquanto a ironia enuncia "o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente" (p. 95), já o *humour* descreve "minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser" (*idem*). Dessa forma,

> acentuamos a ironia deixando-nos elevar cada vez mais pela ideia do bem que deveria existir: por isso é que a ironia pode exaltar-se interiormente até tornar-se, de algum modo, eloquência sob pressão. Para acentuar o *humour*, ao contrário, descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria (BERGSON, 2001, p. 95).

Em *T.M.O.C.*, os *scripts* geralmente se encontram, se contrastam e se realinham pelos *flashbacks*, *flashforward* e pela atuação do narrador *over*, compondo o plano narrativo metapragmático pela inserção de novos quadros interpretativos para a cena efetuar o cômico. Essa comédia de situação se aproveita desses recursos para desordenar o cotidiano e renarrar o socialmente "correto" e 'sério' diante da quebra de rotina linear. Nesse sentido, o riso, que parte de um prazer psíquico, é "uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes [...] flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social" (BERGSON, 2001, p. 15). Portanto, *T.M.O.C.* proporciona não apenas o efeito do ato de rir, mas traz outras vozes sociais tencionadas às relações de poder embutidas em discursos espirituosos e que, no entanto, revela a violência dos corpos pela linguagem humorística.

### 2.2.1. O discurso espirituoso do humor e a falha do ato de fala

*Todo mundo odeia o Chris* retoma uma performatividade discursiva que é possível devido às estruturas de produção euro-anglo-ocidental que hierarquizam os corpos dentro de categorias padrões. O seriado, ao trazer essas categorias por uma narrativa de experiência do autor, coaduna com o propósito de criticar essas estruturas hegemônicas ao subverter o não dito e trazê-lo à tona pelo ato metapragmático crítico explicito do narrador *over*. Resgatando, segundo Butler (1997), formas de como o agenciamento do sujeito se dá através da interpelação do outro e a partir disso tal sujeito torna-se também ele mesmo capaz de interpelar outros e contradizer o ato de fala.

Isso aponta para uma observação de como as relações raciais se desenrolam sob o corpo negro construindo barreiras simbólicas pela violência do poder que é tida como uma ordem normal de prefigurar o outro e o encaixá-lo em papéis estáveis. Prefigurações que indexam o corpo negro a atos de fala historicamente ritualizados como em *Todo mundo odeia linguiça*, quando o diretor Sr. Raymond, um homem branco, decide conversar com Chris para que ele pare de causar problemas quando quem causava os problemas era Caruso, que sempre quer encrencar Chris.

> **Sr. Raymond:** Filho, as coisas andam difíceis para você aqui, mas só porque você não tem pai...
> **Chris:** Mas... acontece que eu tenho pai...
> **Sr. Raymond:** Bom... sua mãe usa drogas...
> **Chris:** A minha mãe não usa drogas não...
> **Sr. Raymond:** Eu entendo, mas já nascer viciado não é desculpa...

> **Chris:** Eu não nasci viciado...
> **Sr. Raymond:** Olha filho, eu estou tentando ajudar você, eu sei que é difícil, mas sugiro que tente se enquadrar...
> (*Todo mundo odeia linguiça*[26] – 1ª Temporada – Episódio 4)

Esse ato performativo, que provoca fazer coisas ao dizer, também possibilita o ato falhar, ser refutado e performar seu confronto. De acordo com Butler (1997), reconhecer a possibilidade da falha, condição para a reação crítica, significa reconhecer a brecha entre a fala e seus efeitos. Com isso se dá a pressuposição de que a expressão de ódio ao mesmo tempo que silencia e oprime deixa aberta a viabilidade para a falha e ressignificação pela reação crítica. Por isso, *T.M.O.C.* se compõe pelo contra discurso hegemônico da falha do ato e a capacidade de reinvindicação crítica dos efeitos possíveis face à violência ao corpo negro, condição requerida pela ascensão social do autor da narrativa, o comediante Chris Rock, e a oportunidade de tomar a palavra midiaticamente para apontar sua experiência vivida revidando o insulto, recorrendo à sátira da falha do ato de fala e seu questionamento.

> Resulta daí a utilização pelo discurso racista de uma diversidade de recursos tais como silêncios, implícitos, denegações, discursos oblíquos, figuras de linguagem, trocadilhos, chistes, frases feitas, provérbios, piadas e injúria racial, microtécnicas de poder, funcionando num registro informal e passional. Essa formação discursiva constitui uma situação em que inexiste um discurso racista sistemático e explícito ("formal"), o que descaracteriza a "intenção" do discriminador (SALES JR., 2006, p. 235).

*T.M.O.C.* é um texto humorístico que recorre à carnavalização do poder para questionar e expor os efeitos dos atos de fala. Segundo Bakhtin (2002), os gêneros carnavalescos, que têm o carnaval como a fonte cultural dos gêneros cômico-sério-críticos, se ajustam à forma dialógica e instauram um estado de mundo dinâmico devido ao caráter ambivalente e contraditório. Esse tipo de texto, conforme o autor, possibilita um outro tipo de comunicação que foge das amarras da etiqueta e decência constituindo uma segunda vida, a vida festiva, que se transforma em certos pontos em vida real. *T.M.O.C.* estabelece um outro percurso comunicativo a partir do Narrador *over* que desconcerta o plano linear narrativo para trazer à tona estruturas sociais perversas que constituem a primeira vida de tom sério.

Assim, a ideia de carnaval sendo a festividade e a carnavalização como o processo que efetua o ato monta uma forma de exaltação do profano, do sério, constituindo uma organização e coerência que se efetuam pela inteligibilidade do riso a

[26] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7uQyesvB6jQ. Acessado em: 4 de março de 2017.

partir do caráter anormal e parodiado da vida ordinária (BAKHTIN, 2002). O carnaval, para o autor, é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente. *T.M.O.C.* parte de um incômodo social a respeito da discriminação racial para revelar os aspectos mais profundos da realidade cotidiana, trazendo o sujeito subalternizado como protagonista e assinalando ações violentas que não são mostradas cotidianamente por estarem fora de uma etiqueta social.

No entanto, ao menos dois efeitos do ato de rir são previsíveis pelo discurso humorístico de *T.M.O.C.* e agem em conjunto, pois tanto subvertem a ordem social quanto retomam e confirmam as relações sociais como violentas e hierárquicas. Isso é perceptível pelo ato de rir e 'trollar' com os padrões e sujeitos tidos como sérios, representantes do poder. Isso também estimula uma espirituosidade da diferença que indica que a sociedade é de fato violenta em relação a certos sujeitos, funcionando até como uma espécie de catarse.

> **Entrevistador:** A quanto tempo a senhora é viciada em heroína?
> **Rochelle:** [espantada] Como é que é?
> **Entrevistador:** Bom, eu soube que tem lutado contra as drogas e o álcool a maior parte de sua vida.
> **Narrador *over*:** Deve tá confundindo ela com a Lindsay Lohan

Esses efeitos podem estar implícitos ou ocorrer simultaneamente, como um rir-se de si mesmo e daquilo que oprime (BAKHTIN, 2002). Compondo o seriado pela tensão metadiscursivas, isto é, uma narrativa sobre como as relações sociais, a partir do sujeito negro, são constituídas entre o racismo e o antirracismo. É uma ação de indicar como, dentro de uma sociedade que privilegia padrões epistêmicos eurocêntricos como naturais, os sujeitos tidos como marginalizados são tratados e estereotipados. Assim, para Butler (1997), essa remontagem e ressignificação pelo narrador *over* em relação ao enunciado ofensivo constitui, com provocações humorísticas, a evidência do que há de sujo na constituição social da linguagem. A falha pragmática do primeiro plano das cenas em contraposição ao ato metapragmático crítico do narrador *over* se forma pelas "disposições de poder linguístico que buscam de uma vez expor e contestar o exercício ofensivo da fala" (BUTLER, 1997, p. 13).

De acordo com Bergson (2001), a comicidade dos acontecimentos pode ser definida como uma distração das coisas, com a rigidez, a ordem e a mecanicidade que quando quebradas ou inseridas em situações ambivalentes pode provocar o riso. O riso não se reduz a apenas um ato de achar algo engraçado e sorrir e sim contempla um

prazer e familiaridade que a narrativa estimula, pois isso tem a função de representar a vitória sobre o medo contra a moralidade do politicamente correto, mas também pode apontar esse medo como uma pratica social da qual o sujeito que ri faz parte pois lhe é conhecido.

"O riso [significa a] libertação dos padrões sérios e oficiais, mas é preciso destacar que a liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, [é] evidentemente relativa" (BAKHTIN, 2002, p. 77). Tal liberdade se situa por uma opressão violenta do poder hegemônico, da censura que prega a cordialidade e a ordem, mas estabelece separação social e barra o acesso de sujeitos subalternizados aos espaços de privilégio. O riso tanto desafia o poder quanto pode legitimar sua existência. Por isso, ao contrário do gênero trágico, que se foca no indivíduo e em suas características positivas, o cômico se volta para a generalidade, para o que é anormal e para as singularidades comuns.

Nem sempre o efeito do ato humorístico poderá ser o riso, isso porque esse é apenas um dos efeitos desse ato de linguagem. Além disso, outros efeitos se fazem presentes no seriado e em sua inteligibilidade em um contexto de projeto global. As relações sociais mostradas no seriado ainda são atemporais, considerando a situação da década de 80 pós-apartheid nos Estados Unidos, pois são imagens interpretáveis pelo texto verbal traduzido e dublado para as peculiaridades do contexto brasileiro contemporâneo. Mesmo com referências de outro contexto cultural, isso não nos impede de compreender as tensões discursivas suspensas no seriado.

O humor como uma forma satírica e espirituosa de apresentar a realidade recorre a aspectos formais e de indiferença compondo o absurdo, a jocosidade e a inconstância (BERGSON, 2001). Distanciando-se de um ato emocional e se aproximando da inteligência pura, o humor recorre a estruturas sociais invisíveis e traz à tona o que não está de acordo com a negociação do que pode ou não falar. Elaborando um discurso que vai "descendo cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria [...] o autor nesse caso é um moralista que se disfarça de cientista, algo como um anatomista que só faria a dissecação para nos enojar" (BERGSON, 2001, p. 95/96).

Por isso, ao observarmos as ações dos personagens temos que a "performance oferece um enquadre que convida à reflexão crítica sobre os processos comunicativos, sendo esses processos de interação e construção de sentidos. Uma dada performance está ligada a vários eventos de fala que a procedem e sucedem" (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 189), instituindo uma familiaridade ao discurso espirituoso que faz, de acordo

com Bergson (2001), a performance humorística do texto ter uma significação social que ecoa e que faz o riso se sustentar. Por isso, *T.M.O.C.* tem seu discurso performado entre o "terror racial toma a forma de ironia ou sarcasmo; a tragédia racial torna-se comédia ou humorismo: *racismo espirituoso*" (SALES JR, 2006, p. 236).

O fato de a narrativa de *T.M.O.C.* se desenrolar pelo menos em dois planos concomitantemente possibilita uma forma textual que privilegia a ambivalência pela sobreposição de indexicalidade de sentido. O plano pragmático é marcado pela espetacularização do negro e a violência ao seu corpo, onde atua a ideia de que, segundo Bergson (2001, p. 12), "o cômico é inconsciente" tanto para a personagem quanto para quem ri dela, é uma distração onde a personagem se torna invisível para si, mas se torna visível para os outros. O riso em *T.M.O.C.* perpassa um paradoxo de efeito, pois tanto castiga o poder hegemônico e aponta o que somos inconscientemente quanto utiliza das ações do subalternizado para provocar o riso que metapragmaticamente contestado.

Já no plano metapragmático, o humor adiciona uma transgressão social, pelo caráter rebelde do humor que se opõe à resignação masoquista do sujeito diante do real e aos imperativos sociais, "o que o humor transmite significa: 'Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!' " (MORAIS, 2008 *apud* FREUD, 1905, p. 190). Nesse plano, o Narrador *over* funciona com uma reflexividade ao discurso do qual se ri.

A possibilidade de o ato de fala racista falhar (BUTLER, 1997) proporciona que essa falha abra espaço para reivindicar contra a opressão violenta do ato de fala. É nesse sentido que as tensões metadiscursivas que constituem o racismo espirituoso será interpretado em nossa análise. Pois a narrativa de *T.M.O.C.* caracteriza tanto o ato de crueldade racial resgatada inconscientemente pelo humor quanto a falha de intenção direta, viabilizando uma crítica social a respeito da hierarquia racial e aos recursos de linguagem usados para a marcação do corpo nas práticas cotidianas.

Como afirma Butler (1997, p. 14), "o discurso crítico e legal sobre a expressão de ódio é em si mesmo uma remontagem da performance da expressão de ódio". Butler, ao referir-se à possibilidade de agência linguística, indica a brecha entre o ato de fala e seus efeitos como espaço para ressignificação de palavras e enunciados ofensivos. Isso que, para a autora, ressignificação só é possível se não admitirmos a ligação automática entre a produção do ato de fala e seus efeitos ofensivos. Ressignificar e indexicalizar por outras vias a possibilidade de "citação, contra apropriação e remontagem do

enunciado ofensivo, de forma que ocorra uma ruptura com seus contextos anteriores" em que o enunciado passa a ocupar novos contextos (BUTLER, 1997, p. 14-15).

O silêncio de Chris frente às ofensas simbólicas e físicas que se efetuam no rebaixamento e inferiorização reafirmam a opressão e se torna uma metáfora da imobilidade do subalternizado. O silêncio "também pode ser citado como um efeito do insulto, que retira da pessoa insultada a capacidade de reagir" (SANTOS, 2012, p.80) e invalida sua ação pela carga e força que o insulto interpela. Assim, o primeiro plano da ocorrência das performances, no qual incide a opressão do não-dito e a efetivação dos intensões dos atos de fala, é perturbado pelo narrador *over*, Chris adulto, que expõe a metapragmática dos atos de fala e os ressignificam a falhar.

Desse modo, a falha do efeito de linguagem pode ser questionada pelo "significado racial interdito [que] pode ser dito (posto, não mais pressuposto) sob a condição de ser figurado (metáfora, metonímia, eufemismo, ironia, humor, pergunta retórica) ou negado" (SALES, 2006, p. 241). O seriado *sitcom* parte, então, da estrutura de uma "comicidade de palavras [que] segue de perto a comicidade de situação e acaba por desaguar, com este último tipo de comicidade, na comicidade de caráter" (BERGSON, 2001, p. 97).

Ainda segundo o autor, a comicidade de palavras, gerida pela cilada da linguagem na efetuação de formas de caráter, exprime uma criação poética que recorre a instrumentos que podem provocar o riso, como é o caso da espirituosidade. Esta, ao esboçar cenas de comédia de forma discreta, rápida e de humor inteligível, se constitui como um cômico volatizado que carrega o sinal de familiaridade com o público (BERGSON, 2001). Nesse sentido, o discurso espirituoso pode ter efeitos paradoxais tanto como insulto quanto de reivindicar um olhar crítico de como esses insultos são legitimados como índice das relações sociais. Sales Jr. (2006) caracteriza o chamado 'racismo espirituoso' ao promover uma "espiritualização da crueldade" que, segundo ele, marca e demarca o corpo do outro sem o uso direto da violência física.

Com isso, a coerência espirituosa entre realidade vivida das relações sociais e a narrativa fílmica de *T.M.O.C.* performa um "humor [que] é ético porque é afirmação do desejo ante a pulsão de morte; é estético, pois criativo contorna os interditos e causa prazer da ordem da sublimação; e político, pois que é uma forma de desconstrução, pelas beiradas, do poder instituído" (MORAIS, 2008, p. 122). *T.M.O.C.* performado nessa desconstrução explicita a estigmatização racial como sendo o exercício de uma vigilância da dominação. Isso gera no corpo negro, pela utilização hostil do humor,

intensidades de dor nem sempre corpóreas, mas que repercutem no corpo, mutilando-o, esfolando-o, fragmentando-o, codificando-o, semiotizando-o.

Dessa forma, o riso, ao ser utilizado sem a possibilidade de falha do ato, assume, segundo Bergson (2001), uma força que parte de seu eco, tanto no compartilhamento com os outros de seu grupo quanto com a sociedade que legitima/autoriza tal riso, tal discurso. Com isso, Dahia (2008) associa o riso e a piada racista a uma prática de discriminação do outro por meio da destruição pelo poder e pela infantilização do objeto risível, afirmando ainda que o riso representa um jogo de forças que se tornou um dos modos de exclusão social. Por isso, Fonseca (1994, p. 53) diz que, "os grupos sociais quando riem de determinada piada, demonstram que estão aparentemente de acordo com suas mensagens".

*T.M.O.C.* se compõe por uma crítica antirracista que indica, segundo Sales Jr. (2006), formas de discriminação racial cotidianas que se efetivam através da injúria racial. Por isso, o riso, de acordo com Bergson (2001, p. 101), é "sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social". A performatividade da linguagem, ao possibilitar performances pela comicidade de palavras que resultam na comicidade de caráter, utiliza também dos chistes como "um modelo para se pensar o inconsciente, [já] o humor é uma forma sublimada de lidar com as dores do existir, sem perder a graça" (MORAIS, 2008, p. 120).

Para Poletto (2014), o texto humorístico recorre ao chiste para transformar a censura em prazer, o que torna a narrativa mais aceita e menos 'dura'. Ainda conforme a autora, Lacan aponta que o chiste se produz quando passa do campo da linguagem organizada do signo para a ambiguidade do significante. É a substituição de um significante antigo recalcado por um significante novo. O chiste nesse processo libera a energia utilizada no recalcamento do inconsciente travestindo-o, através do projeto tortuoso do chiste se libera a agressão represada, recalcada, sendo, portanto, uma expressão socialmente aceitável.

Não pretendemos estabelecer uma diferença dos gêneros textuais cômicos e espirituosos e sim o que possibilita a existência inteligível do discurso e quais seus efeitos, mas "podemos hoje acrescentar, após as contribuições de Lacan: [que] o chiste é da ordem do simbólico, o cômico, da ordem do imaginário e o humor, da ordem do real. (MORAIS, 2008, p. 118). Conforme Dahia (2008, p. 709) "o chiste permite o resgate de conteúdos proibidos", mas que amparado pelo riso não se torna uma transgressão da lei, o que contribui para o prazer do riso provocado pelo mascaramento do desvio das regras

sociais que condenam a prática de não respeito ao outro. Fortalece-se “a representação do conflito permanente num nível inconsciente, ocultando, também a razão do prazer a ele vinculado” (DAHIA, 2008, p. 712) e se continua velando qualquer preconceito que a piada e sua aceitação possam provocar emocionalmente.

Todavia, o discurso espirituoso em *T.M.O.C.* pode tanto causar prazer quanto falhar pelo questionamento critico, sendo tanto uma tensão entre o ato inconsciente de validação das relações de diferença quanto uma reflexividade do discurso. De qualquer forma, a narrativa do seriado se encontra estruturada em um macro contexto de hierarquias que, segundo, Bourdieu (2010), se arquitetam sob um poder exercido pelo uso dos sistemas simbólicos, entre eles a língua e a agência linguística dos sujeitos (BUTLER, 1997). Nesse agenciamento, o capital linguístico se insere como registro e ato de inscrever realidades performances, e a violência encontra-se na circulação, no ritual das palavras injuriosas em termos de espaço social e subjetividade.

Segundo Bourdieu (2010), o poder invisível é exercido pela cumplicidade daqueles que não querem ter consciência de que estão sendo violentados e subalternizados pela vulnerabilidade dos corpos aos atos de fala hierárquicos. O autor também diz que essa violência simbólica, legitimada pelo opressor, é mobilizada por signos que fazem parte do modo como o oprimido representa a realidade e o mundo. Isso se compõe pela iterabilidade desses signos que atravessa a realização do ato de fala, conduzindo “cada momento único, presente e singular, de realização do ato” em “um momento já acontecido, em acontecimento, a acontecer – é essa imbricação que lhe permite a performatividade” (PINTO, 2007, p. 9).

Para o autor, o poder simbólico separa e rege outros sistemas sociais que passam a reproduzir a dominação como base de compreensão natural do mundo, elaborando uma forma de violência sutil e invisível que não seja reconhecida como tal. Com isso, *T.M.O.C.* tem a espirituosidade e a ambiguidade humorística como instrumento discursivo, podendo tanto naturalizar essa violência quanto reivindicar o não-dito da narrativa suscitando tensões metadiscursivas entre práticas racistas e crítica antirracista.

### 2.3. A vulnerabilidade do corpo aos rituais de comunicação

Ao ser indexicada nos corpos por atos de fala, a diferença é configurada a partir de percepções que ritualizam o contexto histórico de reprodução discursiva euro-anglocêntrica por estratégias de poder/saber. O corpo é inscrito e se move na/pela ação

da linguagem, realizando ações de comunicação por iterabilidade de signos na (re)construção de posições sociais em contextos específicos. Direciona o corpo à sua destruição e transfiguração para que surja a 'cultura', as formas simbólicas de comportamento (BUTLER, 2003), e esta, ao articular o que faz parte ou não do ideal civilizatório, realizam efeitos de corpos e concretizam nomeações.

Os corpos negros, ao se inserirem em um contexto de diáspora que compartilha signos que incidem sobre eles para posicioná-los socialmente dentro da ordem hierárquica ocidental, se é retomado características de usos histórico-culturais que apontam e delimitam o espaço da população negra. Por isso, ao se "falar do corpo negro como marca identitária não se pode perder de vista que o corpo negro porta consigo o baú de histórias de Ananse. É um corpo que sempre terá uma tarefa coletiva, fala por si, mas também fala por uma raça e pela ancestralidade" (AMADOR DE DEUS, 2011, p. 4). Raça aqui sendo entendida como uma elaboração histórico-social para o exercício da hierarquia da diferença organizada a partir do eurocentrismo, e não como algo biologicamente imposto.

No entanto, essa elaboração ainda é repetível culturalmente, sistematizando as relações de poder e os índices corporais de subalternidade por uma legitimação eurocêntrica de uma performance ritualística. Para Fanon (2008), o corpo negro deve ser entendido como instrumento portador de estruturas significantes e de estruturas de significados, seu gesto-signo deverá ser lido de acordo com o âmbito social instituído pelo branco. E ainda tal corpo, ao se performar como uma metáfora das estruturas da vida coletiva e um efeito performativo dela, é retomado pela memória se compondo como tanto símbolo individual quanto social (AMADOR DE DEUS, 2011).

> **Srta. Morello:** Enfim, depois de anos de solidão e ostracismo você tem um irmão de alma, alguém com quem falar gírias, com quem jogar dados, falar sobre ser criado por McDiar. Ver vocês dois juntos deixariam seus líderes como o doutor King e tio Remus orgulhosos. Ah que dia feliz!
> [...]
> **Srta. Morello:** Olha, eu sei que você [Albert] e o Chris se divertem falando gírias juntos por ai [dançando], mas deviam passar algum tempo estudando.
> (*Todo mundo odeia o novato*[27] – 3ª Temporada – Episódio 9)

Segundo Pinto (2013b), linguagem e corpo traçam um percurso de significação que retoma hierarquias linguísticas de usos mais prestigiados em contraposição a outros usos estigmatizados. O exercício linguístico do corpo que fala é constituído a partir do monolinguismo/monocultura por prefigurações identitárias e perfis linguísticos

[27] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PZc4PewZbfs. Acessado em: 4 de março de 2017.

(PINTO, 2013b) que ditam expectativas historicamente ritualizadas. Os episódios *Todo mundo odeia o novato* e *Todo mundo odeia eleições* indiciam como a linguagem faz percepções de corpos e vice-versa. É por isso que a Srta. Morello sempre associa o corpo negro de Chris a características de subalternidade e de uso da linguagem não padrão e o especifica como territorialmente indexada ao 'gueto', também retomando como essa linguagem, as gírias, deve ser performada dentro de uma musicalidade e corporeidade, como forma de adequar Chris ao seu lugar.

Dessa maneira, "qualificações intelectuais e técnicas são uma fonte muito maior de *status*, numa sociedade tecnológica, do que a musicalidade, a sensualidade e a força física (SANSONE, 2003, p. 241). É um *continuum* sociocultural de redes hibridas (PINTO, 2013b) que autoriza usos linguísticos padrão, seus registros, regras gramaticais e expectativas de como é o sujeito que usa a língua padrão e outros como não-legítimos e desviantes, usados por sujeitos subalternizados. Aliado a isso, os usos linguísticos de sujeitos negros se articulam, de acordo com Pinto (2013b), à metáfora de infantilização do negro, à ideia de simplificação do uso linguístico por esse corpo e a hierarquia linguística-sociocultural.

> **Srta. Morello:** Chris, adorei sua camiseta, o quê que ela quer dizer?
> **Chris:** (com cara de surpresa pela pergunta) B menos...
> **Srta. Morello:** aaahhhh, B menos!!! Essa gíria negril eu adoro...

Dessa maneira, conforme Fanon (2008, p. 44) "um branco, dirigindo-se a um negro, comporta-se exatamente como um adulto com um menino, usa a mímica, fala sussurrando, cheio de gentilezas e amabilidades artificiosas". A srta. Morello performa esse comportamento de maneira rotineira, performando Chris como um "filho do gueto que fala gírias", mesmo sem ele nunca utilizar dessa linguagem seu corpo é ritualizado como falante de gírias e usos incompreensíveis que se soma a um tratamento de pena e incapacidade de Chris em relação aos outros alunos brancos. Atribuindo indexicalidade de inferioridade e impossibilidade de aprendizagem: "**Srta. Morello:** Olha, eu sei que você [Albert] e o Chris se divertem falando gírias juntos por ai [dançando], mas deviam passar algum tempo estudando".

A professora traz essa expectativa que prende a possibilidade de aprendizado à pele (FANON, 2008, p. 36), ao corpo que exercita a linguagem de forma "marginal", "incompreensível", "pior", uma linguagem que se volta para as sensações do corpo, a dança, a música, as rimas e se distancia da intelectualidade, isto é, do domínio racional e lógico da língua padrão. Pinto (2013b), citando Degraff (2005), também aponta que o

racismo se aliou às práticas comunicativas ao nomear a diáspora africana e seus descendentes como usuários de uma língua irracional com sujeitos portadores de dificuldades intelectuais e cognitivas. Já o uso da língua padrão se forma pela ideia de sujeito 'plenamente humano', culto.

A metapragmática que orienta e enquadra a ideia que prende a língua à pele e vice-versa é uma forma de atuação do racismo que cria a falácia de uma língua incompleta e criptografada por ser usada pelo corpo e grupo negro. Essa prefiguração de usos da língua sustenta a noção de um perfil linguístico articulado à discriminação social, estruturando e caracterizando variações linguísticas como representativas apenas de um grupo (BAUGH, 2003). A legitimação dessa indexicalidade passa não só pela dita experiência do ouvinte, pela recorrência, como também é autorizada pelas instituições sociais que partem da generalidade de dados usos da língua/linguagem como identificadores de raça e nacionalidade. Ainda segundo Baugh (2003), essa associação a um perfil de sujeito indexa até a sonoridade da fala do outro passando a articular estilos corporais à identidades prefiguradas, mais vulneráveis ao julgamento e pressionados a uma adequação de estilo linguístico dominante.

Irvine & Gal (2000) assinalam que as ideologias de linguagem estruturam percepções linguísticas da diferença. Tendo em mente o processo colonialista europeu e sua forma de significar os sistemas culturais, isso distorce as percepções linguísticas e as relações sociais locais para imperar sobre as ideias morais e políticas do oprimido. A preocupação das autoras se centra não só na estrutura ideológica, mas, em especial, nas consequências que isso pode trazer ao performatizar diferença, constituir limites sociais. E ainda de como isso interfere nas mudanças da língua/linguagem, das escolhas linguísticas, dos privilégios políticos aderidos ao uso padrão inseridos em uma percepção geopolítica de apagamento e controle das ações dos corpos subalternizados.

> **Srta. Morello:** Eu estive pensando...deveríamos ter outra oportunidade de ouvir nossos candidatos além das reuniões de turmas, então, vocês vão ter que escrever um discurso!
> **Chris:** Um discurso?
> [...]
> **Srta. Morello:** Ah, falando no assunto, vão precisar de um organista?
> **Chris:** Porque eu precisaria de um organista?
> **Srta. Morello:** Sabe como é pra.... Pegar o espírito da coisa... [balançando as mãos acima da cabeça]
> **Chris:** Não...eu acho que eu me viro bem... [com expressão de incômodo]
> **Srta. Morello:** Um tamborim?
> **Chris:** Precisa não...
> (*Todo mundo odeia eleições* – 2ª Temporada – Episódio 3)

Segundo Gilroy (2001), a produção da diáspora negra ao envolver dança, performance e apresentação do corpo como ferramentas de expressão constitui outra partida epistêmica, pois os negros ao serem deixados de fora da esfera fundada na palavra procuraram romper a barreira com o discurso do corpo criando uma nova dimensão significativa que funde ética e estética. No entanto, ao serem tomadas com outro significado pelo dominante, essas práticas de resistência são indexicadas como práticas dos subalternizados, se tornando marcas do corpo negro como a musicalidade "**Srta. Morello:** Ah, falando no assunto, vão precisar de um organista? ", "**Srta. Morello:** Um tamborim?" ; e a religiosidade, "**Srta. Morello:** Sabe como é pra.... Pegar o espírito da coisa... [balançando as mãos acima da cabeça]". Essa deslegitimação pela descontextualização do signo, atribuindo outros significados ao que não é autorizado culturalmente e fora das ações dominantes, entextualiza, reforçando a hierarquia imposta, práticas de conversão e correção múltiplas de adequação a partir da norma dominante (PINTO, 2013b).

Fanon (2008) a respeito disso diz que possuir uma linguagem é possuir o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito, inclusive o acesso à emancipação e à ascensão social. O poder não se encontra centrado em um grupo social, mas sim estruturado por uma rede simbólica de ações, de relações sociais, de normas institucionais, se diluindo de maneira imperceptível em nas subjetividades. Nessas configurações a noção de sujeito se constrói e se corporifica por calibragens e enquadramentos culturais, metapragmáticos, que nos direcionam a avaliações do que faz parte ou não da "norma", do que "deve" ser organizado. As inscrições marcadas pela linguagem que moldam os efeitos dos atos de fala são indexicalmente ritualizadas para se dar "forma" a um corpo por concepções de "ser e substância" que nos moldam nas ações sociais (BUTLER, 2003).

> **Chris:** Todas as análises literárias devem ser de livros que viraram filmes
> **Srta. Morello:** Você bebeu?...Estou perguntando e não jugando.
> **Chris:** [espantado] Não...! Eu só tô tentando cumprir as minhas promessas de campanha.
> [...]
> **Chris:** Ué, estão dizendo que mesmo que seja presidente do grêmio, eu não posso mudar nada por aqui?!
> **Sra. Milone:** Exato.
> **Chris:** Mas se eu não tenho poder nenhum como posso deixar que me deponham? Qual e, eu não posso fazer nada? Eu não acredito... pelo menos eu posso pedir batata frita no almoço?
> **Srta. Morello:** Eu sempre achei que você gostava mais de batata doce.
> [...]
> **Chris:** Eu não posso fazer nada?

> **Sra. Milone:** Não é verdade, talvez possa continuar no cargo.
> **Srta. Morello:** É uma boa ideia, faça mais um de seus discursos, mas se posso fazer uma sugestão, dessa vez devia tentar fazer com rimas [balançado a cabeça para um lado e para o outro]
> (*Todo mundo odeia promessas*[28] – 2ª Temporada – Episódio 7)

De acordo com Fanon (2008), mesmo que o negro domine a língua padrão e posições de prestígio, sua inserção ainda não é válida a ser como um "quase branco", o que é uma perturbação à ordem dominante das polaridades. Além disso, as amabilidades artificiais que atuam pelos atos de fala injuriosos e são invisibilizados pelos não-ditos, ao se negar pelo dito a essa violência mesmo violentando, o que coaduna para a naturalização da vulnerabilidade pejorativa: "**Srta. Morello:** Você bebeu?...Estou perguntando e não jugando". São escolhas linguísticas compulsórias que atuam em conjunto ao estilo de corpo que fala e é falado, em que mesmo Chris sendo uma criança, por ser negro é prefigurado como participante de uma vida marginal e cheia de vícios, que gosta de batata doce e que se comunica "melhor" ao utilizar rimas. "Essa interação complexa entre estruturas linguísticas (vocabulário, sintaxe, prosódia) e usos linguísticos (indiretividade, duplo sentido) nos leva a apensar sobre as ideologias da linguagem, os sistemas de valoração que fazem emergir uma dupla rede de 'escolhas linguísticas' " (PINTO, 2013b, p. 135).

O corpo se constrói e é construído, em uma contextualização euro-anglocêntrica, a partir de um imperialismo epistemológico e sua difusão nas práticas sociais, onde intersecções históricas se encontram e discursos se cruzam na formação de identidades no momento mesmo da ação simbólica, de reconhecimento do outro, em que as ações se tornam performances culturais e posicionamentos políticos. O que transforma a constituição do corpo em um ato político de significação prévia desde o nascimento, pelo ritual dos atos de fala, no qual a nomeação "é menina", "é menino", "é bonito", "é feio", "é neguinho", "é clarinho" se materializam e se naturalizam como destino.

Por isso, "o sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras [...]" (BUTLER, 2003, p. 209). Assim, "o corpo tem seus limites irredutíveis porque nele estão inscritas as regulações sociais, não como representações das estruturas de poder, mas como parte dessas estruturas" (PINTO, 2007, p. 13), em que os sentidos se compõem no/pelo contexto histórico, pelos

[28] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oyi_g_rOwHc&t=13s. Acessado em: 4 de março de 2017.

efeitos das práticas sociais e pela retomada de signos na (re)produção dos possíveis atos de fala.

O corpo é semiotizado por outras redes de apoio para se significar, tanto que atos corporais só se tornam interpretáveis quando são conhecidos pelos outros e pelo contexto, no compartilhamento de uma linguagem, de conjuntos de signos, símbolos que se tornam possíveis pela historicidade dos atos de fala. E no processo de interpretar o outro, a linguagem não apenas se torna materialidade discursiva como produz sentidos e é produzida por estes, no qual o procedimento comunicativo atua mediante as configurações da ação social aos efeitos nos corpos. As produções comunicativas, de trocas simbólicas, retomam normas que estruturam o funcionamento das práticas sociais para a diferenciação dos corpos e os tornam suportes para o agir da linguagem.

Esse agir do outro nos torna vulneráveis à linguagem, um corpo vulnerável às redes simbólicas relacionais (BUTLER, 1997), em que categorias discursivas injuriosas de nomeações e interações performam as relações entre sujeitos em comunicação. Os corpos, ao serem performados em raça e em diferenças, conduzem certas normas para efetuar um afetamento da linguagem, produzindo cadeias de discriminação que sanciona os "anormais". Com isso, suportes arquitetônicos de corpos são prefigurados para serem efetuados em signos de raça, gênero, classe, nacionalidade.

Uma corporificação que precede a existência e torna esse ato "natural" como destino, como violência epistêmica que forma um modo de observação e agir no mundo. A vulnerabilidade ao ser controlada nos nega necessidades básicas como, por exemplo, o direito de ir e vir, de ser cidadão, regulando quais vidas "devem" ser menos vulneráveis, por serem posicionadas como "úteis" para o sistema político-econômico (BUTLER, 1997) e quais não atribuem importância para esse sistema.

Os significados ao serem nômades trazem consequências, pois são mediados por sujeitos, processos de linguagem, tornando os sentidos avaliáveis metapragmaticamente ao nos remetermos as normas sociais e representações midiáticas ideais. Por isso, a mídia, uma comunicação mediada, ao trazer "a necessidade de focar no movimento dos significados através dos limites da representação e da experiência" (SILVERSTONE, 2002, p. 43) compõe paisagens das quais só podemos ter consciência de nossa existência e de quem somos quando, pelos jogos de linguagem, somos nomeados, endereçados.

Pois a vulnerabilidade da linguagem da qual estamos constantemente expostos é a possibilidade de sermos afetados pelos outros e pelos contextos e, então, sermos

diferenciados nas relações. A mediação dos conteúdos por articulações comunicativas que realizam escolhas linguísticas para realizar efeitos, ou não, de linguagem na conceptualização dos corpos configura dadas visibilidades, ou não, que sustentam o campo político do qual as diferenças se estruturam em descriminação ou em seu apagamento.

E por categorias discursivas e seu uso situado possibilitam cenários dos quais a reiteração e repetição das características corporais normativas performam rituais de linguagem, rituais socialmente aceitos e sistematizados pelas redes de poder. De forma que a historicidade dos atos de fala se torna um passado presente, sendo esse, então, um tempo-espaço construído e reiterado pela ideia de nação, da homogeneização de um povo que tem o "progresso", o futuro como objetivo, mas situam, experiênciam e tomam como referência o passado. Então, "que tipo de "presente" é este. Se é um processo consistente de superação do tempo fantasmagórico da repetição? (BHABHA, 2005, p. 204).

Assim, o enunciado performativo iterável traz uma convenção de caráter ritual, em que se torna lembrado e reiterado pela ação histórica da palavra e dos sujeitos que a usam. O que pode exercer efeitos diversos nos corpos, marcando a performatividade como "uma cadeia ritual de ressignificações, cuja origem e fim permanecem não fixadas e não fixáveis" (BUTLER, 1997, p. 14). Tais ações são ordenadas por atos que se tornam linguísticos e materializáveis nos corpos e no contexto por um exercício comunicativo entre posições sociais em jogo.

Isso se realiza por um processo ritual dos atos de fala que nos leva a "observar onde eles (rituais) estão sendo acionados, de que maneira estão sendo utilizados e o que transmitem" (DORNELLES, 2002, s/p). Por isso, os signos do ritual só obtém concretização quando são culturalmente aceitos, podendo se transformar em símbolos pela relação comunicativa convencional e "nesse processo é possível observar de que maneira os indivíduos classificam o mundo e constroem representativamente a realidade em que vivem" (DORNELLES, 2002, s/p).

Como ocorre, por exemplo, durante os episódios do seriado *T.M.O.C.* em que encontramos diversas nomeações e ofensas racistas endereçadas ao negro como: "asfalto, petróleo, neguinho, chipanzé, feijão, fumaça, pneu, carvão, urubu, sola de sapato, isolante, lama de poço, frigideira, chocolate, marrom..." (*Todo Mundo Odeia o Baile da Nona Série* - 3ª Temporada – Episódio 20). Esses, ao serem "nomes injuriosos têm uma história [..] invocada e reconsolidada no momento da fala, mas não é dita

explicitamente" (BUTLER, 1997, p. 36), o que estrutura, pelo ato de fala, modos de significar que representam uma realidade euro-ocidental que naturalizou percepções que denominam um corpo negro pelo resgate de seu percurso histórico de subalternidade.

Butler (1997) diz que "metáforas físicas são quase sempre utilizadas para descrever insultos linguísticos sugere que essa dimensão somática pode ser importante para a compreensão da dor linguística" (BUTLER, 1997, p. 4-5). Por isso, ainda segundo a autora, é impossível desvincular a ofensa da questão da violência que inflige a possibilidade de agência do sujeito enquanto tal. E as palavras 'ofensa' e 'ofender' são termos que mobilizam conceitos da violência física. Mas os mesmos termos que ferem também oferecem possibilidade de existência política, pois, imprimir linguagem no outro precede a vontade dos sujeitos envolvidos "é um ato que [nos] traz a um mundo linguístico em que [podemos] então exercer agência. Uma subordinação fundadora, e ainda a cena da agência, é repetida nas seguidas interpelações da vida social" (BUTLER, 1997, p. 38).

Esse chamamento do outro performa o sujeito em corpo e o interpela em linguagem, tornando-o existente seja para ser reconhecido, seja para ser silenciado. Em que os rituais e eventos sociais caracterizam e reiteram marcadores culturais por acontecimentos. Dessa forma, os atos de fala compõem seus sentidos em conjunto com outros atos de fala que indicam como se performam as identidades e como elas são construídas por padrões normativos que se tornam presentes na comunicação. Tendo aqui a comunicação não como um processo unidirecional, mas como sendo relações pragmáticas e dialógicas, rizomáticas dentro de contextos específicos que proporcionam trocas subjetivas e ideológicas por ações de linguagem em jogo.

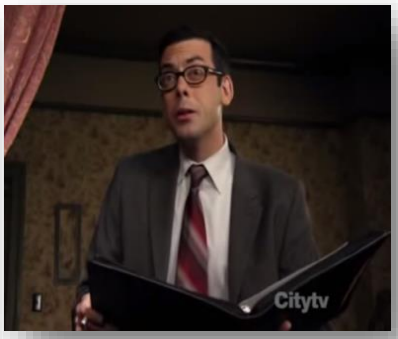
Isso configura as condições que precedem e sucedem o ato de fala por uma temporalidade não previsível da convenção linguística, que sustenta os ditos para se tornarem feitos (PEIRANO, 2002). Isto é, segundo Butler (1997), "o momento em um ritual é uma historicidade condensada: ele excede a si mesmo em direções passadas e futuras, um efeito de invocações anteriores e futuras que constituem a instância de proferimento e que escapam dela" (BUTLER, 1997, p. 3).

No episódio *Todo mundo odeia a formatura* (3ª Temporada – Episódio 22) temos uma cena que exemplifica a ação ritual para se nomear o corpo do outro e atribuir características historicamente indexadas que são reiteradas no ato comunicativo. A cena é do momento que o entrevistador vai à casa de Chris conversar com a família para avaliar se essa atende às condições para ele obter uma bolsa de estudos em um dos

melhores colégios da cidade, a Academia do Bronx. A bolsa foi recomendada ao Chris pela sua professora, a Srta. Morello:

Rochelle e Chris

Srtª Morello



Entrevistador

**Entrevistador:** Isso é apenas uma formalidade e eu vou fazer algumas perguntas...
**Rochelle:** Sem problemas, não temos o que esconder.
**Entrevistador:** A quanto tempo a senhora é viciada em heroína?
**Rochelle:** [espantada] Como é que é?
**Entrevistador:** Bom, eu soube que tem lutado contra as drogas e o álcool a maior parte de sua vida.
**Narrador over:** Deve tá confundindo ela com a Lindsay Lohan.
**Rochelle:** Não, não, não, não, você deve tá me confundindo com outra pessoa, é ridículo.
**Entrevistador:** Bom, estou vendo que é um tema doloroso. Vamos em frente. Tem três filhos não é? Quais os nomes dos pais deles?
**Rochelle:** Julius. Os pais deles? Não, eles têm um pai só.
**Entrevistador:** Sabe o nome dele?
**Rochelle:** Onde andou se informando sobre nós?
**Narrador over:** Eu sei onde...
[Nesse momento, corta a cena do diálogo entre Rochelle e o Entrevistador e traz outra cena para explicativa]
**Srtª Morello** [falando em direção à câmera]: Infelizmente acho que o Chris é um filho da droga, a mãe dele tem alucinações, o cérebro foi afetado por anos de usos 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 têm uma casa no gueto. Não acredite em nada do que ela disser.

O ato de fala é um ato corporal (BUTLER, 1997) em que se torna em efeitos pelos sinais linguísticos, sendo que esse procedimento retoma signos interpelados por construções imperativas da colonização do saber que se tornam parâmetro de ordenamento dos significados e endereçamento do sujeito. Nesse caso, o corpo da mulher negra é composto por performances articuladas à inferiorização, que são nomeados por signos que ritualizam noções de anticivilidade e antimoralidade (vício em heroína, álcool, filhos de vários pais). Esses aspectos são desencadeados pela cor de pele de Rochelle e o bairro em que ela mora, Brooklyn.

Assim, espaço e sujeito se tornam existentes por atos metapragmáticos que avaliam e enquadram o corpo negro e espaço marginal a uma segregação socializável. Esse alinhamento que afeta as relações sociais na cena são atos de fala que se tornam infelizes por Rochelle não ser viciada e não ter filhos de pais diferentes. Mesmo assim, o ritual acionado para tornar seu corpo existente traz uma historicidade que essencializa e reflete a vulnerabilidade dos sujeitos ao olhar do outro, que o violenta pela linguagem. E ainda nesse enxerto do episódio temos outras indexicalidades contra hegemônicas que apontam que sujeitos brancos também estão vulneráveis a ações não civilizadas, como a atriz Lindsay Lohan, que é conhecida por várias prisões e vícios.

O que torna possível a fala da Srta. Morello e do entrevistador parte do ato de incidir sobre o corpo de Rochelle, por ações elocucionárias, tornando-a inferior socialmente. Essa nomeação "efetua a dominação, tornando-se o veículo através do qual a estrutura social é readmitida" (BUTLER, 1997, p. 18). Tal estrutura provém de ordens indexicais euro-ocidentais que se diluem nas redes sociais de comunicação e nas formas de percepções de outro, em que tais ordens se ritualizam para manter seu status de dominação imperceptível. "Austin afirmou que as estruturas linguísticas características dos enunciados performativos não operam por si sós; elas necessitam de um contexto, de convenções ritualizadas para realizarem seu efeito" (PINTO, 2002, p. 103).

E mais, "a naturalização do ritual está nele ser absorvido pelos indivíduos. Mesmo ele sendo um 'momento diferente', ele é incorporado à vida social e praticado sem uma racionalidade aparente" (DORNELLES, 2002, s/p). Isso também compõe o espaço midiático e as atividades comunicativas, que usam a linguagem para construir realidades, marcar corpos e visibilizar um corpo como índice de ações sociais, controlando tanto o silêncio quanto a evidência de sujeitos e características por calibragens culturais nas interações. Dessa forma,

> a temporalidade da convenção linguística, considerada como ritual, excede o instante de seu enunciado, e este excesso não é completamente capturável ou identificável (o passado e o futuro do enunciado não podem ser narrados com qualquer certeza), então parece que parte do que constitui a "situação total de fala" é a falha em completar com êxito uma forma totalizada em qualquer de suas instâncias dadas (BUTLER, 1997, p.3).

Os atos de fala também podem falhar e exceder o significado pretendido pelo enunciador, interferindo nas calibragens da comunicação e no efeito da comunicação, já que as intenções geralmente não são apontadas explicitamente na enunciação, mas se formam através da força do ato e seu contexto de produção. Segundo Santos (2012, p.

32) “Austin (1976, p. 30) afirma, numa nota de rodapé, que muitos desses possíveis procedimentos e fórmulas seriam desvantajosos se fossem reconhecidos” e que, portanto, os atos de fala “têm uma eficácia maior quando o propósito da ação não é declarado. [...] embora não tenhamos dúvida de que esse efeito possa ser obtido verbalmente, por meio de uma narrativa ardilosa, por exemplo”.

O episódio *Todo mundo odeia o natal*[29] (1ª Temporada – episódio 11) é um índice dessas ações prefiguradas dos atos de fala, em que a Corleone High School pretende reunir alimentos enlatados com os alunos para doar para aos “menos afortunados”, como diz a Srta. Morello, professora de Chris. E durante a solicitação da professora para os alunos, Chris levanta a mão e pergunta:

> **Chris:** Só servem enlatados ou posso trazer comida em caixa também?
> **Srta. Morello:** Não tem que trazer coisa alguma, mas foi muito bem pensado. Eu sei que nesta época do ano deve ser difícil para sua família.
> **Chris:** Não!... Nós vamos indo bem...
> **Srta. Morello:** Eu sei... Eu sei...
> **Narrador *over*:** Pra ela parecia que a gente nem ia ter o que comer no jantar.

A intenção do ato de fala nesse episódio pode então ser compreendido pelo telespectador através da performance das personagens e dos jogos de linguagem das cenas, mas o Narrador *over* cumpre essa função ao revelar uma possível intenção do ato de fala da Srta. Morello ao dizer que Chris não precisava levar alimentos para doar, pois era ele, por ser negro, “morar no gueto, passar fome, ter uma enorme família miserável”, que precisava ser ajudado. Por isso, “explicitar enunciados e expressar intenção ilocucionária são ações metadiscursivas” (SANTOS, 2012, p. 33), pois inscrevem ideias sobre como as ações devem ser lidas. E nesse episódio O efeito do ato de fala se relaciona os jogos de linguagem e aos rituais que marcam historicamente o corpo negro reiterado pela ação elocutória da professora.

Portanto, conforme Pinto (2002, p. 106), o corpo e suas categorias de diferença e “desordem” são construídos por rituais inerentes aos atos de fala no processo comunicativo em que a “convencionalidade e a repetição definem sua legitimidade e traçam o domínio do possível, do pensável, do executável”. Isso tendo em vista que “a performatividade não é a capacidade de ação efetuada pelo enunciado; a performatividade é a capacidade de ação operada pelo ato de fala na sua materialidade plena – sonora e corporal” (PINTO, 2002, p. 107). Assim, o ato de fala evidencia a performatividade do corpo produzindo espaços de articulação, deslizamento,

[29] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LWe0eXNpPHs. Acessado em: 4 de março de 2017.

descontinuidades, ambiguidades ao agir junto e em confronto com as violências coercitivas/produtiva na interpelação de performances culturais (PINTO, 2013a).

Mediante a isso, “os contextos são geralmente típicos e padronizados, porque os eventos de fala são convencionais e quase sempre seguem certos rituais e cerimônias características da cultura da qual fazem parte” (SANTOS, 2012, p. 38). Isto é, o signo linguístico, ao ser significado pelo uso, remete a esses nos diversos contextos, produzindo efeitos semelhantes que se legitimam historicamente e compõem o imaginário coletivo de um povo. A palavra-discurso ‘negro’ que traz uma indexicalização em termos hegemônicos pejorativa, de maldição e rejeição ao remeter a uma forma recorrente de uso autorizado.

Essas noções se atualizam como um ritual de colonialidade do conhecimento se legitimando por uma convencionalidade entre os sujeitos e a cultura. “Certas palavras, então, não seriam instanciadas pelo contexto imediato, mas [transbordam] esse contexto” (SANTOS, 2012, p. 39) ao traspassarem a temporalidade de ação e se articularem na construção e produção de sentidos pelo arcabouço cultural de ordens indexicais.

Essas normas do comportamento do corpo nos apontam para a formação das identidades, que, segundo Butler (2003, p. 26), é “uma realização performática” que se estabelece pela “repetição estilizada de atos” e se reflete na materialidade dos corpos tornando-os “naturais” pelo índice biológico que os delimitam, padronizam em modelos e os essencializam para serem lidos conforme uma performance cultural estabelecida. Sendo assim, “o corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder” (BUTLER, 2003, p. 137) e é nesse processo que as identidades são performadas.

A possibilidade de fala autorizada se constitui por um agenciamento dos sujeitos, de corpos que importam socialmente e que são nomeados enquanto humanos (BUTLER, 1997). Esse poder de nomear envolve possibilidade de ser um ato de fala feliz ou não, pois o sujeito que endereça o outro precisa ter autoridade para falar ao incidir uma citação que faz o outro dentro de rituais sociais. Porém, o sujeito que fala não é autor da origem de tal uso linguístico, mas o aciona por negociações da herança desse uso que tanto pode capacitar os sujeitos falantes como reprimi-los.

Dessa forma, corpo e produção de linguagem são inseparáveis, essa interpelação pela linguagem funciona, de acordo com Butler (1997), para traçar e especificar os sujeitos no tempo e espaço, se valendo das repetições autorizadas e atualizações discursivas por uma acumulação histórica que dá força aos enunciados. Assim se

constroem as classificações e indexicalizações de diferença em corpos, em que esses são moldados por categorias de interseccionalidade de gênero, raça e classe que especificam o lugar dos sujeitos. Os corpos podem tanto afirmar as normas como transgredi-las, em que a estrutura hierárquica das relações sociais se torna escolha de linguagem para se comunicar com o outro, de forma que os usos linguísticos se tornam mais concretizados em dados corpos do que em outros, por ordens indexicais de poder.

E especificando os estudos para o corpo negro, percebemos que sua construção se dá por estar fora de padrões que ditam como deve ser o "corpo belo", de acordo com características euro-ocidentais. O corpo negro é interpelado e vulnerável historicamente pelos discursos raciais que o inscreve como inferior e retira sua autonomia para constituir uma memória que o destina à submissão, ao primitivo e ao não-humano. Essa noção se reitera em representações midiática dos negros e a como esses corpos se distanciam da "imitação prestigiosa" do ideal corporal e moral eurocêntricos.

Por isso, segundo Mauss (1974), é através de uma "imitação prestigiosa" que os indivíduos de cada cultura constroem suas técnicas sobre as noções de corpos e comportamentos, de acordo com o que é dito como ideal, unificando as percepções e promovendo atos discursivos que padronizam, "arrumam", nomeiam e estilizam hegemonicamente os corpos. Ainda segundo o autor, cada técnica constitui um ato específico e tradicional e não pode haver transmissão por meio da educação se isto não fizer parte da tradição. São "atos montados e montados no indivíduo não simplesmente por ele mesmo, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual ele faz parte, no lugar que ele nela ocupa" (MAUSS. 1974, p. 218).

Isso se aplica inclusive a "maneira" como os sujeitos utilizam de recursos retóricos para compor os corpos e as avaliações metapragmáticas de como esse deve se tornar coerente com o contexto. No episódio *Todo mundo odeia o James* (4ª Temporada - Episódio 9) temos um exemplo de performances que são corrigidas para se adequar a características de como uma mulher negra e uma mulher branca "devem" falar. No episódio, Rochelle tenta gravar o recado da secretária eletrônica, por isso tenta falar pausadamente cada palavra, o que parece imitar uma voz eletrônica, usando expressões consideradas de "pessoas educadas". Na última tentativa de gravação ela diz:

> **Rochelle:** Alô! Não podemos atender ao telefone no momento, por favor, deixem o recado após o bipe. Viram? Tá bom pra todo mundo?
> **Tônia:** Agora tá parecendo uma mulher branca.
> **Rochelle:** [olhando irritada para a Tônia] agora sai daqui antes que eu acabe com sua raça.
> **Narrador *over*:** Agora ela parece uma mulher negra.

Isto é, características como gritar, ameaçar, falar com firmeza e com raiva são indexicadas no seriado como sendo pertencente à personalidade da mulher negra, o que se reitera nos eventos de fala, principalmente, na personagem Rochelle, mãe de Chris. E ainda temos a dita "voz de mulher branca" caracterizada pelo seriado, como semelhante à voz eletrônica, se associando a um padrão de como falar adequadamente. A respeito disso, Cameron (2010, p. 132), aponta sobre a catalogação de sujeitos que se revelam no modo de falar, no qual essa prática não se torna apenas uma forma de comunicar, mas uma performance de estilização do corpo através de atos repetidos historicamente, em que são utilizados recursos linguísticos, fônicos e expressivos que enfatizam a nomeação da diferença.

O que retoma atos de nomeação que torna a linguagem materialidade em estilos corporais, que socialmente trazem a ação de referenciar a algo, por exemplo, "essa pessoa parece um ladrão", "você fala como malandro", "você fala como menina". O ato de nomear não é neutro ou imparcial, como já vimos, e com isso evoca ideologias linguísticas que destroem o corpo do sujeito e o reconstrói como o corpo para a sociedade, designado por indexicalidades reiteradas pelos efeitos de práticas sociais que o identificam como citacional.

Butler (2003, p. 186), citando Foucault, diz que "o corpo é apresentado como superfície e cenário de uma inscrição cultural: 'o corpo é a superfície inscrita pelos acontecimentos' ", local de significação das ações, de escrituras normativas, de retomada dos rituais históricos. Em que a força da linguagem e a ação metapragmática enquadram, por uma significação anterior ao corpo, a reivindicação de "valores culturais". Portanto, a aceitabilidade dos corpos se pauta em códigos de inteligibilidade, isto é, corpos que não são inteligíveis não se encaixam nas designações "naturais" de ser, não têm uma "existência legítima", são considerados não-humanos, não-agentes, não-cidadãos (BUTLER, 2004; 1997).

Isso regula as ações metapragmáticas para a noção de que "o que constitui o limite do corpo nunca é meramente material, mas que a superfície, a pele, é sistematicamente significada por tabus e transgressões antecipadas; de fato, em sua análise, as fronteiras do corpo se tornam os limites do social *per se*" (BUTLER, 2003, p. 188). Os atos de linguagem dão forma à materialidade do corpo pela vulnerabilidade deste aos atos de comunicação e seu processo mediado por dados sujeitos que articulam a possibilidade de experiência por visibilidades e escolhas linguísticas. Pois, o corpo ao ser

> efeito do ato de fala e do seu ritual, encontra um lugar epistemológico (através do ato de fala, o corpo torna-se inteligível), um lugar ontológico (o corpo torna-se regulável) e um lugar político (o corpo torna-se passível de legitimação e normatização). Os atos de fala limitam os contornos dos corpos, suas articulações possíveis, suas ações possíveis. A imposição arbitrária num ritual iterável tem como efeito a fixidez e a inevitabilidade (PINTO, 2013a, p. 36).

Por isso, os discursos midiáticos têm importante contribuição na construção social de identidade e sua naturalização, principalmente dos corpos tidos como subalternos. E, muitas vezes, a constituição desses discursos segue um modo de olhar o sujeito ‘negro’ a partir de uma essência identitária, em que consideram haver uma natureza própria que se opõe à normatividade social cuja matriz é a branquitude, da qual performa o corpo se vale de repetições estilizadas de diferença, prendendo o corpo a produções e subordinações estruturadas para a inteligibilidade cultural.

E, então, (re)construindo no momento da enunciação por jogos de linguagem e atos de fala, se dá um alinhamento entre o que é dito e o que deve ser performado corporalmente. Meili (2013, p. 97) diz que os efeitos sobre os corpos produzem um “sujeito-projétil”, que é impulsionado por forças políticas externas que agem sobre os corpos e os movem, resgatam e excluem aspectos. Esses direcionam os atos de fala a incidir sobre o corpo pelo sofrimento de “injunções pela linguagem e pela materialidade na qual se inscreve o simbólico: corpo orgânico, humano, individualizado que se torna simbólico através da linguagem”.

Os signos linguísticos, ao serem projetados por contextos semelhantes, reproduzem significados que se indexam pelo processo de naturalização, designado não só por um estabelecimento de comunicação, mas também pela intervenção social organizada metapragmaticamente. Diante disso, “o corpo, assim, não é simplesmente uma "entidade", mas é experimentado como um modo prático de enfrentar situações e eventos exteriores” (GIDDENS, 2002, p. 57).

Isso porque o corpo, ao praticar atos políticos interferindo nas práticas discursivas, constrói-se em discursos do qual o poder atua sobre os corpos e também dentro deles, produzindo subjetividades e fronteiras corporais por tendências reguladas de usos de linguagem (BUTLER, 1997; 2004). Assim, obter uma posição social na interação e na sociedade faz com que, segundo Hall (2007), as identidades invoquem uma origem que residiria em um passado histórico, com o qual elas continuam a manter certa correspondência.

E a mídia de massa, que atua na constituição de um público "homogêneo", ao ser liderada por ideologias hegemônicas que visam manter a permanência de seus domínios, provoca um apagamento da voz social daquele que é oprimido. Para Butler (2004), ao resgatarmos no ato comunicativo a citação de normas as desterritorializamos e as inscrevemos nas performances por mecanismos de poder pelos quais a realidade é reproduzida e alterada no curso do ato de fala. O que pode construir realidades unilaterais, que se repetem colonizando e afirmando comportamentos padronizados e monótonos, provocando efeitos de verdade, estabilizando identidades dentro de estereótipos e até definindo como as práticas culturais dos subalternos devem ser.

Em relação a isso, Goffman (2003), ao focar no "papel" dos participantes na interação social e de suas representações, traz uma metáfora teatral na qual analisa as relações entre as crenças do ator e o papel desempenhado em relação ao seu público e o efeito de realidade que tal interação deve produzir. O autor aponta essa relação como sendo uma performance na qual se tem "um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência" (p. 29).

O que nos remete à mídia hegemônica que transmite conteúdos que privilegiam a ideia de nação e de sujeitos alinhados em seus corpos e em seus "papéis sociais". Apontando a grande presença de tipos de representações positivas "destinadas" a serem visíveis em dados corpos e o apagamento ou representação pejorativa "destinadas" a "corpos marginais". Goffman (2003) ainda diz que essa performance se constrói por elementos estáveis, que se reafirmam e se atualizam nas instancias discursivas como sendo uma ideia normal que constitui os ditos "papéis sociais".

Esses se tornam recorrentes na experiência midiática, na qual a recontextualização das ações sociais se pauta por uma indexicalização de signos a significações essencializadas e assujeitadas a dados corpos. No seriado *T.M.O.C.*, as relações entre as personagens evocam esses "papéis" cristalizados para criticar tais normalidades, o que nos instiga a perceber as estruturas sociais na quais estamos inseridos, o contexto brasileiro. Nos indicando a um movimento de introspecção e reflexão para podermos compreender as articulações midiáticas/sociais configuradas no Brasil - veremos isso melhor no capítulo sobre democracia racial.

Essa familiaridade ainda não contestada possibilita as interpretações do seriado, das cenas com as interferências do narrador *over*, ao articular o funcionamento de cada "papel social" evocado e seus efeitos ou não na produção de discursos em contexto

euro-ocidental. O que reflete interações de práticas racistas que cometemos a todo instante nas observações e nomeações “normais”, considerando que “a performatividade é o que permite e obriga o sujeito a se constituir enquanto tal” (PINTO, 2007, 13), os efeitos das construções discursivas colonizam os corpos pelos vários discursos normativos que usam das diferenças para demonstrar uma organização de vida ideal e homogênea.

Com isso, os efeitos das práticas sociais que constroem o corpo negro são apresentados no seriado *T.M.O.C.,* e socialmente através de uma série de marcadores de poder que colocam o negro como oposto ao referente ideal. Por isso, de acordo com Derrida (*apud* HALL, 2007), a constituição de uma identidade está sempre baseada no ato de excluir algo e estabelecer uma violenta hierarquia entre os dois polos resultantes como, por exemplo, homem/mulher, branco/negro. Em que o “homem” e o “branco” são equivalentes a “seres humanos” e que “mulher” e “negro”, são tidos como marcas, em contraste com os termos não marcados “homem” e “branco”.

De modo que as condições para o que é ser “humano” devem ser submetidas a uma reinterpretação do outro em contexto especifico, que aponta a vulnerabilidade dos corpos ao ato comunicativo para a legitimação de necessidades e direitos básicos para se existir (BUTLER, 2004). Portanto, a linguagem faz realidades, estrutura eventos rituais que constituem a sociedade e o contexto brasileiro de silenciamento para o racismo e sua recusa de aceitação desse problema.

As identidades, ao serem historicamente marcadas, se perpetuam através de acontecimentos que as atualizam em efeitos sobre os corpos e ao estabelecimento de espaços para eles. E a “norma” que se pretende a “unir” uma nação, um povo, possibilita a criação de uma unidade por estratégias de exclusão e diferenciação, como “verdades” que fortalecem a rede hierárquica de desigualdade de poder.

Nesse sentido, Peirano (2002), propõe que todos os aspectos comunicativos das relações sociais podem ser considerados e significados como eventos rituais de uma organização cultural. Isso opera por processos que ocorrem simultaneamente, fortalecendo e impulsionando uma visão de mundo na medida em que anestesia as ações do dominado, naturalizando identidades submissas pelo apagamento de processos históricos não europeus, dos quais as narrativas e os conhecimentos devem se alinhar à uma historicidade, se encaixando em ritos convencionais que trazem à existência sujeitos marcados e vulneráveis por cristalizações da ideia do “nós” em relação ao “eu”, da ação do outro que me performa à visibilidade ou não.

Nesse viés, o efeito diferencial dos pressupostos ontológicos que são construídos e não uma fundação sedimentar na vida por noções recebidas da realidade determinam que tipos de corpos e seus aspectos serão considerados reais, verdadeiros e legítimos (BUTLER, 2004). Essas noções qualificam o corpo e sua atuação na performance comunicativa, de forma que o corpo não é totalmente uma construção social, mas algumas de suas características se tornam construídas e tidas como gerais a todo o corpo, quando a elas são atribuídas efeitos de práticas sociais para determinados fins. Portanto,

> tal demarcação de espaços introduz uma dinâmica na qual Negritude significa "estar fora de lugar". Dizem-me que estou fora do meu lugar, como um corpo que não está em casa. Dentro do racismo, corpos Negros são construídos como corpos impróprios, abjetos, "deslocados" e logo, como corpos que não pertencem. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como aceitáveis, corpos em casa, "no lugar", corpos que sempre pertencem. Através de tais comentários, pessoas Negras são persistentemente convidadas a voltar para o "lugar delas", longe da academia, nas margens, onde seus corpos estão "em casa" (KILOMBA, 2016, p. 4).

Dessa forma, Peirano (2006, p. 4) aponta que os rituais não se separam de outros comportamentos integrando redes de poder que metapragmaticamente organizam os corpos "em suas casas". Articulando práticas comunicativas, de ação sobre os corpos, eles são estruturados por ideologias que replicam, repetem, enfatizam, exageram ou acentuam o que já é usual.

Por isso, ao se analisar a construção das identidades precisamos ir de encontro à origem dos enunciados e de como eles se configuram na repercussão do poder hegemônico em jogos de linguagem específicos. Dessa maneira, temos que também associar como a modernidade e a globalização interferiram nas interações sociais, realocando os corpos em molduras identitárias, afirmando uma ideologia político-econômica como forma de organização de vida, instrumentalizando as mídias de massa no exercício do sistema.

Em que o percurso da colonização, a escravidão racial, a dominação da liberdade do outro e a venda de corpos como mercadorias permanece com finalidade de impulsionar tal capitalismo industrial. Isto é, o processo midiático se configura reproduzindo as mesmas estruturas da escravidão ao segregar dados sujeitos de visibilidades privilegiadas, além de contradizer a composição da maioria de um povo, tornando esses a minoria política.

Assim, a textualidade dos meios de comunicação, de acordo com Meili (2013), se compõe por rastros significantes imperativos de componentes do real que se

performam em representações potencialmente projetadas conforme a lógica do mercado. Por isso, a performatividade ritual de (de)marcação dos corpos, que sofre injunções dos meios de comunicação, textualiza a experiência com o real a partir de um suporte, "que é o *locus* espaço-temporal no qual se fixa o sentido como rastro que pode se reificar ou se desconstruir, o que não ocorre numa superfície plana, numa tábula rasa, mas a partir de uma *techné*, que abrange toda a complexidade humana" (MEILI, 2013, p. 96).

As noções de identidade apregoadas pelo dominante indexam o tempo-espaço nos corpos, os essencializando e retirando-lhes a subjetividade, transformando o corpo em um instrumento de afirmação da norma, da ordem. Porém, de acordo com Butler (2004), o corpo ao mesmo tempo pode servir para expor a norma, nos apontando como devemos viver e ameaçando a sobrevivência social, quanto ser o *locus* de transformação e potência política, o que se constitui como uma ameaça ao poder. Com isso, ainda de acordo com a autora, essa questão de incorporar a norma muitas vezes está ligada a uma questão de sobrevivência e vulnerabilidade à violência linguística e, consequentemente, física como forma de fugir da ação corretiva da norma cultural.

E o problema não se situa nas normas, mas em como elas diferenciam os sujeitos e se ritualizam como "verdades" na sustentação do poder hegemônico, que exclui a diversidade e suas vozes limitando-os e impedindo de exercer sua liberdade política. A norma, ao pertencer a alguém que compõe normatizações da diferença, como a ideologia euro-ocidental, retira a autonomia do indivíduo e de sua articulação com o coletivo e o torna massa nominada hierarquicamente. Dessa forma, a decolonização do pensamento passa por entender que os corpos são móveis, performáticos, e não constituídos por essências reiterativas, se efetuam na ação ocasionando efeitos diversos de acordo com os contextos do qual transitamos e os usos da experiência vivida.

Ou seja, os corpos não são estáticos, prontos para serem "preenchidos" de signos, eles "estão, na sua espacialidade, também em andamento no tempo: agindo, alterando a forma, alterando o significado e a rede visual, discursiva, e relações tácitas que tornam-se parte da sua historicidade, seu passado, presente e futuro constitutivos" (BUTLER, 2004, p. 217). O corpo é performativo, ele pode exceder e retrabalhar a norma, mesmo está a todo instante sendo categorizada como imutável, nos confinando ao "privilégio" de realidade histórica "impossível" de ser transformada.

Isso é articulado nos meios de comunicação hegemônicos, de amplo alcance, como um discurso imperceptível e natural que violenta e perpetua a colonização das subjetividades e dos corpos silenciados/apagados/esquecidos. Assim, a modernidade, ao

trazer a noção de raça e suas intersecções e ao colocá-la em termos hierárquicos, divide a sociedade em grupos homogêneos, exercendo novas formas de sistematização e leitura social por registros simbólicos de diferença e representação do que vem a ser a "ordem, o certo, o bom, o belo, o positivo". Portanto, os rituais sociais que interpelam as percepções e caminhos para se indexicalizar o outro possibilitam, dialeticamente, aos

> discursos e as funções pragmáticas e metapragmáticas [fornecerem] à linguagem meios sutis e vigorosos para assegurar a "fixação" dos textos denotativos aos corpos, aos contextos, às instituições e aos psiquismos. E os corpos, os contextos e os espaços concretos fornecem superfícies, densidades, plasticidades, massas, vazios e solidez com as quais a linguagem está lutando (POVINELLI, 2016, p. 229).

Essa luta discursiva materializada nos corpos por rituais que visam manter a rede simbólica cultural hierárquica por ações comunicativas performam o outro também por intersecções de categorias de diferença, raça, gênero e classe, instituídos pelo poder. Controlando formas de vida designadas pelo opressor, como acontece com a masculinidade negra retomada em *T.M.O.C.*.

### 2.3.1. Masculinidade negra: o protagonista e a narrativa

A narrativa de *Todo mundo odeia o Chris* é escrita e baseada em fatos da vida de Chris Rock, comediante negro norte americano, que é o protagonista adolescente no seriado. Se faz necessário discutir a performance/performatividade que o corpo e a negritude masculina afro-diaspóricas se indiciam na/pela narrativa do seriado, pois esse corpo é significado a partir de indexicalidade sociais que o prefiguram dentro da pedagogia eurocêntrica. *T.M.O.C.* parte do lugar de fala de um homem negro que ascendeu socialmente ao se tornar famoso pelas piadas "inapropriadas", que devido ao seu corpo negro foi estigmatizado e violentado, principalmente, na escola, um lugar que se propunha a educar. Pela narrativa, as personagens masculinas negras apresentam performances construídas pela intersecção de gênero, raça, sexualidade e classe que os posicionam tanto como "ideais masculinos negros" quanto representações de subalternidade e perigo civil.

Atos que são acionados pela linguagem, mesmo quando o corpo negro não está presente, e são incididos na recorrência desse estilo corporal e sua mobilidade nos espaços sociais. São atos de fala que reiteram hierarquias sociais a partir do imperialismo e do patriarcado que organizam as subjetividades a desempenharem os tidos papéis a fim de não excederem o lugar a eles destinado. Por isso, "o objetivo do

racismo não é o [sujeito] particular, mas uma certa forma de existir" (FANON, 1969, p. 36) que legitima a violência epistêmica sob o outro (SPIVAK, 2010) e com esse outro.

Nessa relação instituída pela colonialidade Fanon (2008) diz que a criação da polaridade branco/negro o europeu passa a impor o que é e como o negro deve constituir sua identidade cultural tendo como visão alcançar os ideais brancos. A partir desse processo, é retirado do negro a sua condição de humanidade, categoria designada apenas ao branco que pode ter direitos civis e voz social, e o negro passa a ser "apenas" o corpo negro servil. Ainda segundo o psicanalista, essa polaridade faz emergir um duplo narcisismo, pois o branco ao desconhecer ao outro à humanidade nega também sua condição de ter um corpo, o que torna o branco incompleto. Para suprir essa falta, o branco precisa desejar o outro, mas o refuta socialmente como humano.

Esse duplo narcisismo impacta ambos e gera efeitos de generalização do negro como sendo o depositário da animalidade, do corpo, da agressividade libidinal, da potência sexual, dos desejos e da emoção, enquanto o branco se torna ligado à razão ao rejeitar sua corporeidade. Assim, o branco cria espaços nos quais o negro se convence de estar exercendo sua liberdade (como ser desejado sexualmente), o que o impede de reconhecer a condição alienada de seu corpo dentro das estruturas instauradas pelo opressor.

> **Chis:** Quem é Lerry Doby?
> **Srta. Morello:** Ele foi o segundo negro no beisebol, [com ar sonhador e excitado] mas ele era mais alto do que o Jack e mais... encorpado, tinha ombros fortes e um perfil de *novio*[30], o uniforme do Cleveland Indians fazia jus à pele caramelada dele, e o jeito que ele balançava o taco...
> **Narrador *over*:** Nada de febre da selva, ela tava tendo um ataque selvagem...

O episódio *Todo Mundo Odeia o Novato* (3ª Temporada – 9º Episódio) aponta um índice de como a racialização da sexualidade funciona como alvo de desejo pela mulher branca. Durante todo o seriado, a Srta. Morello incide em atos de fala que naturalizam e inferiorizam os negros em sua posição de subalternidade. Porém, isso se contradiz quando ela se depara com um homem negro emasculado, expressando excitação a respeito desse sujeito. Nesse episódio, Chris estava feliz com a chegada de mais um negro na escola e a Srta. Morello ao comentar sobre o fato compara essa felicidade de Chris ao encontro de dois conhecidos jogadores negros de beisebol americano, Jackie Robinson e Lerry Doby.

[30] Sic. É pronunciada no seriado como sendo uma palavra espanhola. Isso pode estar relacionado à noção de romântico e sensual ligado a sujeitos latinos.

> **Srta. Morello:** E 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.
> [...]
> **Srta. Morello:** Chris, eu acho que esse é um ótimo jeito de tirar o seu pai das ruas.
> **Narrador *over*:** E mandar pra cama dela.
> [...]
> **Srta. Morello**: Chris, Malvo, infelizmente eu tenho más notícias.
> **Chris:** O quê?
> **Srta. Morello**: Malvo, fizeram uma pesquisa de antecedentes sobre você e descobriram que acabou de sair da cadeia. E mesmo que eu ache essa dança com o perigo excitante e estimulante [passando as mãos em suas coxas]... outras pessoas morrem de medo disso e querem que você saia.
> **Chris:** Que outras pessoas?
> **Srta. Morello**: Digamos... as autoridades maiores.
> **Narrador *over*:** Digamos... os branquelos.
> (Todo mundo odeia ex-presidiário – 3ª Temporada – Episódio 17)

Malvo é um homem negro que causa medo no Brooklyn por ser um ex-presidiário, porém, agora solto, ele quer a ajuda de Chris para ter educação e conseguir se inserir na sociedade. Por isso, Chris pede ajuda para a Srta. Morello para ver como Malvo poderia prosseguir com os estudos. A Srta. Morello no seriado sempre relaciona o corpo do homem negro a aspectos de sexualidade exacerbada, de forma erótica, exaltando uma virilidade desejada e o suposto perigo que esse corpo pode proporcionar, mas abre mão de reconhecer esse corpo como humano e com direitos iguais socialmente. É uma integração subordinada e assimétrica, caracterizada e legitimada pela violência simbólica que limita o espaço social a esse corpo e o reconstrói a partir de um sexismo racializado ligado à força, a hipersexualização, excitação. Assim, as

> identidades masculinas subalternas [são lugares] da contradição entre sistemas de poder diferentes – a estrutura das classes, o sistema dimórfico dos gêneros, as práticas e discursos racializantes – [que] se [combinam] interseccionalmente, [na produção de] novas diferenças, desigualdades e vulnerabilidades (PINHO, 2004, p. 66).

Esse processo rompe com o padrão masculino patriarcal branco, que constrói o feminino como subalterno, e também se constitui e compõe pelas nuances da diferença e intersecções de categorias que interpelam o corpo, o endereçam e o contrariam dentro de um sistema corporal. Para Pinho (2004), o sujeito masculino se encontra nas mobilidades das relações de poder heteronormativas que em dada situação pode tanto o exaltar quanto em outra o subalternizar. O duplo narcisismo (FANON, 2008) proporciona maior visibilidade para certas corporificações do que outras, isso porque sendo o discurso dominante regido pelo padrão de homem branco se elaboram formas de interpretar as ações que privilegiam esse padrão. Dessa forma, ao impedir o negro à

intelectualidade e designar esta nomeação ao branco, atuações tidas como afeminadas se tornam menos marcadas ao homem branco do que ao homem negro destinado a ter uma sexualidade predatória indiscutível.

Greg, o amigo branco de Chris, se performa como um nerd em crise de identidade, filho de pai solteiro e morador do bairro italiano, sendo visto como o intelectual da turma e, ao contrário de Chris, o comportamento de seu corpo nunca é questionado. Mesmo estando acompanhado de Chris, Greg é tratado explicitamente de forma diferente, reconhecido pela sua genialidade e referência de boas notas.

Chris não é visto como um "negro tradicional" e se performa fora dos padrões heterossexuais compulsórios, que o forçam a ser um homem negro garanhão, e quando algum índice desse padrão é retomado pelo seu corpo há uma exaltação e positivação do feito. O que se torna uma forma de o corpo masculino negro fugir dos ataques da sociedade, validando o discurso dominante, mesmo que para isso o subalternizado tenha que rejeitar o que seu corpo quer ser para se tornar o que o outro deseja. Para isso, Chris tenta fazer algum esporte para conseguir o casaco do time e ser reconhecido na escola, pois percebeu que esse ato atrai mulheres. Isso é repetido também quando mesmo ele não sabendo jogar basquete foi obrigado pelo treinador a fazer o esporte por retomar a prefiguração de que "todo é negro bom em esportes".

Outra ação de Chris que o torna conhecido como o "rei das meninas" ocorre quando uma fofoca se espalha pelo bairro e pela escola de que ele ficou com a Tasha, uma garota disputada por outros garotos do Brooklyn. Essa notícia, que era falsa, pois a Tasha apenas deu um beijo no rosto de Chris, é espalhada e modificada pelos garotos de seu bairro e em seguida por toda a escola, aderindo ao estereótipo viril do homem negro pegador, o que chama a atenção de outras garotas que lhe deram seu telefone e falaram com ele, que passou a receber elogios de Caruso e da Srta. Morello. O que marca, além disso, um corpo que indexa dadas interpretações coerentes a uma historicidade do ato de fala que quando não calibradas sanciona o subalternizado.

> **Greg:** Você beijou a Tasha?
> **Chris:** Bom, tecnicamente, ela que me beijou. Não foi um beijo, beijo... ela só me beijou na bochecha.
> **Greg:** Que bochecha?
> **Chris:** Essa aqui? [indicando com o dedo]
> **Greg:** E... quando aconteceu?
> **Chris:** Ontem ela teve medo de um rato e eu fui pegar pra ela, então, ela me deu uma bitoquinha.
> **Narrador *over*:** Eu sei o que eu disse, mas também sei o que o Greg pensou...

[...]
**Meninas brancas:** Oiiii, Chris!
[...]
**Outras meninas brancas:** Oiiii, Chris!
[...]
**Caruso:** Ai bonitão achei que você não era de nada.
**Srta. Morello:** Iiii olha só, não é que ele tem borogodó!?
(*Todo mundo odeia o mentiroso*[31] – 2ª Temporada – Episódio 4)

Isso constitui outra polarização que ocorre na invenção de um imaginário sobre o desempenho sexual e exótico do homem negro em oposição e competição com o homem branco. Categorias que trazem um tom ontológico inquestionável pela sua naturalização histórico-cultural que atravessa e significa os corpos de indexicalidades normais legitimas mesmo antes de seu nascimento, determinando suas ações e os contornos sociais desse corpo (BUTLER, 2003). O que sustenta a fetichização que torna o corpo negro apenas objeto sexual para o branco, mulher ou homem, mascarando pelo discurso de liberdade sexual o efeito de domar o negro para o ato de servir o desejo do outro dominante, que pretende ser completo por aquilo lhe falta, o corpo.

> **Srta. Morello:** Chris, não há nada pior que estereótipos raciais, nós já vimos isso mil vezes, [com ar sonhador] homem negro alto sem camisa, com o vocabulário cheio de gírias, o corpo suado do trabalho no campo, a testa marcada... com um brilho ardente... onde eu estava? (*Todo mundo odeia a Bed-Stuy* - 3ª Temporada – Episódio 6)

Esse corpo selvagem e estimulante, de linguagem indecifrada e comportamento não-civilizado, é enquadrado pela heteronormatividade que afirma a superioridade do homem negro em relação à mulher negra, configurada como a mais subalterna nas relações de poder (SPIVAK, 2010). Isso "se constitui através da normalização do negro heterossexual, representado pela emblemática virilidade de sua força física, agressividade, violência, grande apetite sexual e pênis potente" (LIMA & CERQUEIRA, 2007, p. 7). Assim, essa prefiguração configura um corpo marcado como sendo

[31] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iaX3LGT8DEM. Acessado em: 4 de março de 2017.

> o *Negão*, [...] o oposto do *Neguinho* na sua preocupação com a virilidade, ele seria fisicamente forte e dotado com uma excepcional capacidade sexual. Ele é ameaça ao homem branco por seu apetite sexual insaciável e pela sua diabólica sensualidade, irresistível para a mulher branca, este mito do homem negro hipersexualizado é veiculado exaustivamente pela TV (SOUZA, 2009, p. 104).

(Julius e o servidor da receita - *Todo mundo odeia o novato*)

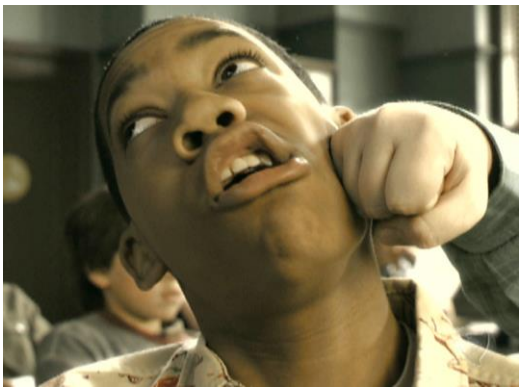
No entanto, esse corpo emasculado precisa ser controlado para que não revide as relações de poder, pois "quando um homem negro não está submisso, colocando sua força a serviço do *status quo*, está fora de controle, tornando-se uma ameaça" (SOUZA, 2009, p. 106). Julius, pai de Chris, retoma a performance de como o negro emasculado é tanto temido quanto controlado. Julius tem como lema o trabalho duro e a dignidade que se pode tirar dele, sabe o preço de tudo que é gasto e tenta economizar o possível, já que os seus dois empregos não são suficientes para sustentar a família. O trabalho age sobre o corpo de Julius, musculoso e desejado pelas mulheres do bairro, o disciplinando, controlando sua força para benefício do patrão branco, que o ordena autoritariamente a fazer as atividades.

No episódio *Todo mundo odeia o novato* (3ª Temporada – Episódio 9), Julius, temendo que a receita peça de volta o chegue de devolução do imposto de renda, vai até a receita perguntar se há possibilidade disso acontecer. O servidor da receita ao ver Julius, um homem negro musculoso, fica na expectativa que ele faça algo agressivo, violento e tenta evitá-lo. Mesmo Julius apenas querendo tirar uma dúvida o servidor fica aterrorizado e só se alivia quando Julius vai embora. Ao contrário da prefiguração de agressividade desse negro musculoso e grande, Julius é um homem que age de maneira submissa, não age com violência e procura pensar antes de fazer algo, além de ter medo de coelhinhos.

Essas características se aliam à sua condição de classe, já que não conseguiu ir para a faculdade, pois tinha que cuidar de toda sua família quando jovem. Porém, tido

como o provedor e protetor da família, “o homem negro, desse modo, remete à perspectiva do herói. Um homem inabalável, que protegeria a si mesmo e aos subalternos mais frágeis (mulheres e crianças) contra a opressão racial” (LIMA & CERQUEIRA, 2007, p. 7). Fanon (2008) também indica isso como uma questão de cunho econômico e epidérmico, em que ao se ter como ideal a pele e as ações políticas associadas ao branco, temos uma colonialidade de saber pela epidermização da inferioridade. “Julius: O sucesso vem de oportunidades e de preparação, Narrador *over*: E de ser branco” (*Todo mundo odeia superstições*[32] – 2ª Temporada – Episódio 9).

*Todo Mundo Odeia linguiça*



*Todo mundo odeia o Tattaglia*

Outra forma de controle é a violência física, uma forma de correção desse corpo que se distancia do masculino negro a ponto de questionar essa identidade sexual prefigurada. A violência física, decorrente da simbólica, é um ato metapragmático que avalia o corpo negro nos espaços institucionais, como a escola, já que outros negros desse espaço ao serem jogadores de beisebol se tornam reconhecidos e desejados corporalmente pelo desempenho esportivo, agressividade e não-intelectualidade. E Chris é performado como o ‘neguinho’, ao contrário do ‘negão’, seu corpo não viril, não desejado, inofensivo e não-atlético tendo sua sexualidade questionada pois, “qualquer aquisição intelectual exige uma perda do potencial sexual” (FANON, 2008, p. 143). Dessa forma, o homem negro tem sua sexualidade vigiada socialmente o ordenando a manter sua masculinização bem definida, a fim de que seja “homem de verdade”.

Performar um sexo dentro de regimes binários, que deve ser alvo de desejo do outro definido como destino natural do ser “homem de verdade”, é recorrer aos efeitos das “instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória como” (BUTLER, 2003, p. 9). Butler (2003) ainda propõe uma desconstrução de

[32] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qoR1RsIfC7I. Acessado em: 4 de março de 2017.

categorias como a de sexo e gênero, polaridades impostas sobre os corpos a partir da heteronormatividade. São categorias políticas com finalidades de inscrever o que é natural e como ele deve agir nas relações poder. Assim, segundo a autora, gênero não se comporta apenas como os aspectos culturais que ditam como o sexo, feminino ou masculino, devem se comportar, mas é o meio, o aparato discursivo/cultural que estabelece o sexo como categoria pré-discursiva anterior à cultura em prol de um desejo.

O que cria a ilusão de componentes naturalmente corporificados e fixos que devem convergir a um ponto localizável arranjado pelo imperialismo epistemológico ocidental e capitalista. Que para os homens negros imprime categorias regulatórias que o mantém como o corpo macho ideal como local que reafirma o branco enquanto tal. É uma dramatização dos mecanismos culturais de opressão que sanciona quando esse corpo negro masculino é duvidoso e passível de ser questionado, que desvia da unidade fabricada pelo branco. Isso é uma das autorizações concedidas à performance de Caruso, que bate em Chris como forma de se reafirmar enquanto chefão da escola.

Caruso, ao realizar esse feito não só fisicamente, mas também com palavras, nomeia Chris como ‘neguinho’, desqualificado de força e virilidade para poder se sobrepor. Tanto que Caruso não agride outros negros que aderem ao porte ‘durão’ ou quando Chris está em companhia de outros negros que praticam esportes ou são violentos. A escola, situada no bairro italiano, é um espaço em que a diferença é ressaltada, é onde Chris se vê como negro pelo seu relacionamento com outros alunos e professores brancos que o prefiguram como um negro marginal, “filho da droga, sem pais, com vários irmãos, miserável, que usa gíria e mora no gueto”. E que ainda culpam Chris pela violência recebida por ser negro.

Nesse sentido, hooks[33] (2015, p. 677) afirma que a heteroidentificação racial e de gênero pode ser tecida também com relação ao desempenho escolar” e de como esse negro é percebido na escola. Chris, o único negro no Corleone e o único negro na sala do Tattaglia, não tem um corpo forte, não sabe esportes, cozinha bem e gosta de estudar, sempre é agredido pelo Caruso. A negritude constituída hegemonicamente através da normalização do negro heterossexual identifica Chris como um negro fora das ordens de indexicalidade de expectativa desse corpo. O que o opõe ao seu irmão Drew, que aparenta ser mais velho que Chris, é “maior e melhor”, é um garoto negro que sempre se

[33] bell hooks, nome de sua avó e pseudônimo de Gloria Jean Watkins, prefere assinar suas obras em letras minúsculas pois, segundo ela, o mais importante seus trabalhos é a substância, o valor está nas ideias e não em quem é a autora.

dá bem no que faz, é desejado pelas garotas do bairro, tem habilidades esportivas, de dança, de luta, é popular na escola, mas não consegue notas altas.

Ainda segundo a autora, geralmente os negros são associados apenas ao corpo e nunca à capacidade intelectual, portanto reverter essa ordem pode também se tornar uma ameaça caso esse sujeito se torne pensante. Isso força os homens negros a se formarem como sujeitos "ensinados que o "pensar" não é um trabalho valioso, que o "pensar" não os ajudará a sobreviver" (hooks, 2015, p. 679). Na escola, Chris, apesar de estudar muito, é sempre reconhecido como o ponto fraco do desenvolvimento da classe de aula. "**Mr. Thurman:** você não é dessa turma. **Chris:** porque não? **Mr. Thurman:** Você é negro, é um cara negro[...] **Narrador *over*:** Ele tava com medo é que causasse uma desvalorização da turma" (*Todo mundo odeia a Tattaglia*). Chris é uma metáfora da transição entre o chamado gueto, a vida marginal e não-intelectual, para a civilidade, a educação e uma vida melhor, é um depositário de esperança e mudança para a família negra e pobre de Chris.

Com essa perspectiva, a mãe de Chris o matricula em uma escola que fica em outro bairro, onde só tem professores e alunos brancos, em vez de uma escola em seu bairro, onde só tinham pessoas negras e "delinquentes". Esse ideal que alia corpo e intelectualidade formou um imaginário que coloca os brancos como os sábios e inteligentes. Atingir esse ideal, percebe hooks (2015) ao analisar autobiografias de homens negros durante a fase escolar com a maioria de alunos brancos, é uma recorrência: o desempenho escolar dos homens negros nesses espaços, muitas vezes, é atribuído e culpabilizado somente à capacidade individual do aluno, resultado de aspectos históricos que formulam e categorizam esse desempenho.

> **Narrador *over*:** Minha mãe achava que ir a uma escola de brancos ia garantir uma educação melhor e mais segurança pra mim... errou...
> [...] [o corredor da escola Caruso pisa de proposito no sapato de Chris]
> **Caruso:** Pisante bacana, pixaim.
> **Chris:** Pixaim? Sua mãe não me chamou assim quando eu pisei na cama dela ontem a noite.
> **Narrador *over*:** Você acha que eu pirei geral né, mas se eu deixar passar batido ele vai ficar me azucrinando pra sempre. Não dava pra sair no braço, mas eu achei que eu ia conseguir encarar ele na moral.
> **Caruso:** Como é que é?
> **Chris:** Eu gaguejei?
> **Caruso:** Você sabe quem eu sou?
> **Chris:** Pisa no meu sapato de novo que vou te mostrar quem eu sou. Eu não amarelo. Sou da Bed-Stuy, moleque. Eu trago uma gangue inteira pra cá. Vou te cobrir de tanta pancada que vai dormir de amoleta.
> *(Todo mundo odeia o episódio piloto*- 1ªTempodada – Episódio 1*)*

Essa forma de assumir uma resistência física e de "perigo do gueto" é tomado como maneira de "muitas vezes, em contextos educacionais predominantemente brancos, homens negros assumem o papel de menestrel do gueto como um modo de se proteger da raiva racializada e branca" (hooks, 2015, p. 685). São arranjos de violência, intituladas na situação escolar como *bullying*, que impedem Chris, um homem negro de performance ilegítima, de ser visto além disso, forçando esse sujeito a tentar se encaixar socialmente. O que condiciona a um confinamento desses corpos em classes especiais, punição escolar, nomeações de loucos e encrenqueiros, que os deslegitimam ao insistirem em falar e assumir posição de igualdade. Além desse silenciamento, o desestimulo se torna frequente a fim de expulsar esse corpo do espaço de prestigio.

Para isso, Chris sempre procura modos de ser em que as pessoas possam respeitá-lo, no entanto ele não se encaixa em nenhum grupo da escola e muitos tinham medo de Chris devido a ele ser negro. No episódio descrito acima, *Todo mundo odeia o episódio piloto*, Chris se mostra um garoto perigoso para que Caruso tenha medo, o que é um ato de fala infeliz, pois Chris não tem intensão de brigar, não tem contato com gangues e não "aparenta" ser violento.

> **Srta. Morello:** Então, Chris, soube que o nosso novo inspetor está causando o maior rebuliço.
> **Chris:** Obrigada!
> **Srta. Morello:** Chris, somos amigos, não é?
> **Chris:** É...
> **Narrador *over*:** Não...
> **Srta. Morello:** Eu não participo do programa de inspetores, mas, como amiga, acho que devia ir mais devagar.
> **Chris:** Porque? Acabou de dizer que eu impressiono?
> **Srta. Morello:** a mim sim, mas o resto dos alunos, eles odeiam você.
> **Chris:** mas eles sempre me odiaram...
> **Srta. Morello:** Pois é, mas odiavam você porque é negro, agora eles odeiam você porque age como um cretino.
> **Narrador *over*:** E porque eu sou negro...
> **Srta. Morello:** Então qual o problema?
> **Srta. Morello:** Você deu um golpe de judô no Rodney por usar boné.
> **Chris:** Eu só cumpri o meu dever.
> **Srta. Morello:** Eu sei que os excluídos podem ficar muito agressivos quando conseguem saborear o poder. Olha Chris, você é apenas um inspetor, vá com calma.
> (*Todo mundo odeia ser inspetor*[34] – 2ª Temporada - Episódio 12)

Controlar esse negro prefigurado como ameaça passa pela desqualificação das ações desse corpo quando ele ocupa posições de autoridade. É um ato de docilizar e adornar esse sujeito que não é legitimado para a correção, mas para ser corrigido e agir

[34] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lbchs4ThXT8. Acessado em: 4 de março de 2017.

conforme os representantes do poder ditam, o que não ocorre com Caruso que é livre para exercer violência. “Jovens negros, desproporcionalmente numerosos entre os pobres, vêm sendo socializados para acreditar que a força e a resistência física são tudo o que realmente importa” (hooks, 2015, p. 679). Por isso, reprimir o corpo negro, o medo que supostamente é inerente a ele, o colocando em seu devido lugar nos espaços sociais, aponta “que homens negros [sejam forçados] a esses requisitos de modo a provar que eles são ensináveis, que eles podem aprender” (hooks, 2015, p. 686).

> **Srta. Morello:** Gregori você tem um futuro brilhante a sua frente! E Chris isso pra sua família deve ser como ter um P.H.D. Já sabe para qual colégio você vai?
> **Chris:** Quero ir pra academia de ciências do Bronx com o Greg...
> **Srta. Morello:** [Decepcionada] Olha Chris, você se formou no ensino médio, não vamos ser pretenciosos...
> **Narrador *over*:** Eu nem tinha pretensões pra ser pretensioso.
> **Srta. Morello:** A academia do Bronx é para estudantes exemplares, você deveria pensar em alguma coisa mais realista.
> **Narrador *over*:** Ela quer dizer uma escola com detectores de metal.
> (*Todo mundo odeia a formatura* – 3ª Temporada – Episódio 22)

O que pode ser considerado “um sinal de genialidade em uma criança branca é vista como um problema ou dificuldade quando expressada por meninos negros” (hooks, 2015, p. 680), como não ter pretensões de ir para uma boa escola, sendo isso autorizado ao Greg, que é branco. Essa seleção de acesso ao conhecimento dominante assinala e itera a violência que imprime ao corpo a estagnação do lugar de subalternidade. Tanto que são atos que não só apontam uma ofensa e destroem e reconstroem os corpos a partir da historicidade da significação do uso das palavras, mas indicam como essas palavras retomam força performativa e devem ser indexicadas na configuração discursiva. Com isso, o corpo que fala é um corpo que significa e é significado, inscreve e modifica a linguagem e agencia a visibilidade do outro do processo comunicativo (BUTLER, 2003).

Nesse sentido, Fanon (2008) discorre sobre a cissiparidade, em que faz o negro a ter duas dimensões, duas maneiras de ser agenciado, “uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro” (2008, p. 33). Isso é indiciado em *Todo mundo odeia o novato* quando Albert, um garoto negro, chega à escola de Chris e eles se tornam amigos por terem experiências sociais semelhantes. A identificação entre eles passava pelo mesmo gosto musical, programas de negros, enfrentar e fazer piadas com pessoas brancas e companheirismo, ao contrário do que acontecia com Greg, que tem um repertório cultural-social diferente.

Outra performance é evocada quando categorias sociais se intersecionam e configuram relações de poder quando mesmo o sujeito identificado como negro se torna "quase branco" quando agrega elementos de ascensão e civilidade. Essa leitura regida pelo dominante que aponta o destino do subalternizado como sendo o topo da hierarquia indica que "quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será" (FANON, 2008, p. 34). E mais se aproximará do padrão de aceitação, o que não significa ser tratado de forma igualitária. Por isso, "a injustiça social global está assim intimamente ligada à injustiça cognitiva global, de modo que a luta pela justiça social global também deve ser uma luta pela justiça cognitiva global" (SANTOS, 2007, p. 79).

> **Srta. Morello:** Chris, será que eu posso falar com você?
> **Chris:** Claro, qual é o assunto?
> **Srta. Morello:** Eu sei que a sua candidatura está difícil, mas acho que tem muita chance de ser presidente do grêmio, se quiser de verdade.
> **Chris:** Como assim?
> **Srta. Morello:** Precisa superar sua mentalidade de favelado...
> **Chris:** Mentalidade de favelado? Eu não tenho essa mentalidade!
> **Srta. Morello:** Tem sim Chris, uma favela psicológica. Você não consegue eleitores porque não sai de sua zona de tranquilidade.

Chris, ao ser interpelado pelas categorias de raça e gênero ainda conta com a classe como barreira ao não poder mudar de escola por seus pais não terem dinheiro, a distância entre sua casa e a escola que tinha que pegar 3 ônibus e ainda andar, aliar trabalho aos estudos, o que o faz ficar muito cansado durante as aulas, diferente dos outros alunos brancos que apenas estudavam. Essa divergência também é marcada pela classe econômica quando a família de Chris se encontra com um grupo de negros de classe alta e que recrutam jovens para o programa João e Maria, "uma organização social de famílias negras bem-sucedidas". No episódio, *Todo mundo odeia o baile* (4ª Temporada – Episódio 3), quando vai convidar Denise, filha de pais negros ricos, para o baile de boas vindas da escola, a reprodução da violência se alia a uma ascensão social. Nesse episódio, que faz uma homenagem ao Bill Cosby Show, Chris é prefigurado pelo casal de negros ricos como um menino que vive de caridade e mora em um bairro onde todos usam drogas.

> **Senhora Blair:** Então, Chris! De onde você é?
> **Chris:** Bed-Stuy.
> **Senhora Blair:** Ah, eu já ouvi falar desse lugar! Mandei um jovem de lá para a cadeia. Ele estava vendendo drogas. Todos os jovens de lá usam isso.
> **Senhor Clint:** Você é um jovem que usa drogas?
> **Chris:** Não Senhor!
> **Senhora Blair:** Me diz uma coisa, Chris! Você tem uma família?

> **Chris:** Tenho! Uma mãe, um pai, uma irmã, irmão...
> **Senhor Clint:** E esse povo todo aí é drogado?
> **Chris:** Não Senhor!
> **Senhora Blair:** Em que área do Direito sua mãe atua?
> **Chris:** Ela trabalha num salão de beleza.
> **Senhor Clint:** Tá... E o que é que o seu pai faz?
> **Chris:** Ele tem dois empregos.
> **Senhora Blair:** Ah, então ele é médico e advogado?
> **Chris:** Não... ele dirige um caminhão e trabalha de segurança meio período.
> **Senhor Clint:** Ah... sei! [mostrando-se decepcionado com a profissão]. Bem Chris, igual a maioria das pessoas de Bed-Stuy, nossa filha ai é uma perdida. E em vez de desperdiçar dinheiro numa boa escola particular, decidimos dar uma lição nela e enviá-la para a escola pública de Tattaglia.
> **Senhora Blair:** E ela decidiu nos dar uma lição trazendo você aqui pra casa.

Ribeiro (2012) aponta a performance desses negros em posição de prestigio sem compromisso com a causa racial como sendo "negros passivos", pois não se atentam para uma atuação política aliada a como seu corpo é lido socialmente na realidade das ruas. Ainda segundo o autor, mesmo negros quando ocupam posição econômica e intelectual não têm poder efetivo, são espaços de poder limitado concedidos pelos brancos, já que seu corpo continua sendo nomeado e sistematizado como o outro subalternizado. Portanto, *T.M.O.C.* retoma uma narrativa que provoca a 'desconstrução do branco' dominante ao usar da língua e sua ideologia para apontar como esse processo incide sobre o corpo negro construindo identidades.

Fanon (2008) indica que se o negro existe como objeto na linguagem do branco, no uso de uma sintaxe, de uma morfologia da língua, de um quadro de pensamento, sendo uma representação metafórica da subalternidade. Então, é preciso dominar a sintaxe e a morfologia dessa língua, seu quadro de pensamento, ao desconectar e ressignificar a ideia de negro para si mesmo e para o outro a partir de uma metapragmática crítica que se desdobra sobre o dito e o fazer desse dito historicamente. Assim, as intersecções performativas que impõem uma liberdade aos corpos negros autorizada pelo dominante controla as ações desses corpos imprimindo seus limites e violentando não só sua materialidade cultural quanto seus desejos, sua subjetividade, a visão sobre si mesmo e a forma como deve agir sexualmente para ser aceito/contido.

## 2.4. *Todo mundo odeia o Chris* segundo os brasileiros: A violência entre o local-global

Somos constantemente bombardeados por produtos estadunidenses, o que pode para alguns ser tanto um distanciamento das produções locais quanto uma reformulação

do que é global pelo local. Essa mobilidade dos signos e de referências que incluem o ato de traduzir e dublar para que o produto estrangeiro seja comunicável ao público nacional compõe o cenário local-global como um processo conectado. Isso também acarreta nas retomadas de hierarquias ao se ter a globalização como uma forma de difusão de padrões culturais modernos em que os Estados Unidos é um dos que se situam no topo ao ser considerado o comportamento que deve ser copiado.

Nesse sentido, pela rede afro-diaspórica no Atlântico historicamente constituída e globalmente intensificada, um de seus efeitos, pela massiva midiatização de produção norte-americana, é a estruturação da ideia de que o racismo nos Estados Unidos foi mais combatido e foi mais violento do que em outros lugares. Aliado a essa ideia, no Brasil o mito da democracia racial parte desse apagamento de racismo para propagar a falácia do paraíso racial, questão que ainda se mostra difícil de ser identificada socialmente. Partimos disso, pois o texto-discurso de *Todo mundo odeia o Chris* é recebido por esse contexto brasileiro de suposta igualdade social, mas que é educada ao ato cordial assimétrico das relações sociais.

Esse fator é uma das possibilidades do texto-discurso de *T.M.O.C.* ser passível de público quanto de tradução/dublagem, por termos uma proximidade de contextos produção e público brasileiro, retomando o que Esteves (2009) diz a respeito da espectatorialidade de histórias baseadas em fatos reais e da possível maior identificação e efetividade do público com a narrativa. Considerando que o que interessa em uma tradução/dublagem é o texto-discurso ser compreendido, perceber as engrenagens que formam a cultura receptora se torna fundamental para que o *uptake* seja efetuado, especialmente porque é um texto humorístico que pretende causar efeitos sensoriais. A formação brasileira sobre o racismo traz uma recusa de afirmar a existência desse ato ao se basear, principalmente, no discurso de miscigenação, sistematizado por intelectuais brancos como Gilberto Freyre.

E isso ainda influencia nossa percepção sobre as poucas produções negras e de aparição de negros na mídia. Durante a escrita dessa dissertação, e antes dela, me deparei com muitos comentários sobre *Todo mundo odeia o Chris*, alguns apontavam através de relatos informais que era um "seriado racista porque espetacularizava o quanto os negros sofrem preconceito", enquanto outros já diziam que "se identificavam com o Chris e que Rochelle e Julius pareciam com seus pais". Outros que estavam na universidade realizando estágios em escolas públicas me relatavam que "usavam o seriado em suas aulas para discutir racismo e as relações multiculturais na sala de aula".

O seriado já passou exaustivamente na TV aberta, Record, no Brasil, de 2005 até 2016, e se tornou, para fazer um paralelo, como um Chaves no SBT. Porém, essa popularidade não se tornou, em maior escala, uma forma para que a brasileiro refletisse sobre o seriado além de seu aspecto meramente humorístico.

Esse aspecto não interpretativo de *T.M.O.C*. faz com que possa ser mais perceptivo pelo seu humor do que pelo seu discurso. Em ambientes escolares e de opiniões críticas, isso se transforma quando se apontado e discutido como atos racistas de comportamento e de como estão naturalizados em nossa forma de significar o mundo. Além desse ambiente, a sistematização social recebe tal seriado como mero entretenimento e, mesmo assim, a presença desse tipo de produção pode enriquecer o cenário midiático brasileiro e mundial. Isso no sentido de que por ser uma história baseada em fatos reais a percepção se torna mais pessoal, podendo incitar, mesmo inconscientemente uma associação com as práticas pessoais cotidianas e de como os negros se localizam nelas.

Feito incialmente para ser um seriado televisivo, com as novas plataformas digitais também passou a ser exibido *online* e ainda se tornou motivo de vários fã-clubes, páginas em redes sociais, mensagens de *trollagens*, *memes* e *spam* que ocupam não só a experiência virtual como a vivida. Isto é, outras entextualizações e recontextualizações possibilitada pelo enredo irônico e paródico do seriado. Essa convergência entre o seriado e o vivido se tornou motivo para o ator principal Tyler James William bloquear os brasileiros no Instagram[35] devido aos massivos comentários que retomam bordões da série *T.M.O.C*, algo que também é feito com a rede social de outros atores do elenco.

[35] Disponível em: http://www.geledes.org.br/astro-de-todo-mundo-odeia-o-chris-diz-ter-medo-do-assedio-de-brasileiros. Acessado em: 4 de março de 2017.

(Reprodução/Instagram)

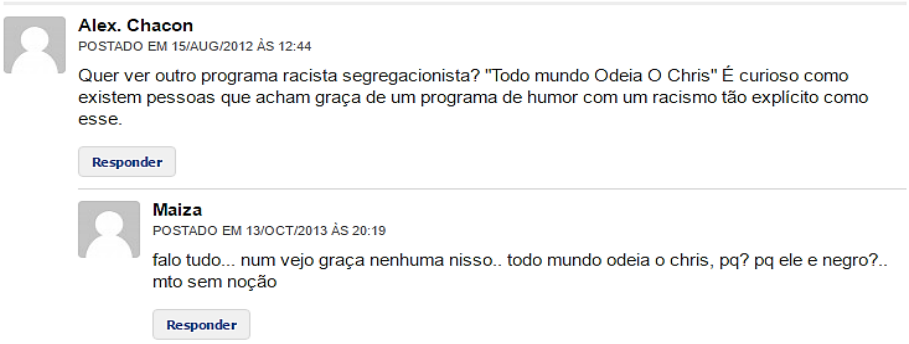
(Reprodução/Instagram)

(Reprodução/Instagram)

Uma ação que reflete o quanto os brasileiros são mais perceptivos ao humor do que ao que o humor pode efetuar. É um seriado que no Brasil emerge, pelo sua trajetória constituita do outro, o quanto narrativas críticas podem passar desapercebidas, apagando alguns efeitos e destacando outros. São lentes que se direcionam para como esse contexto trata de questões etnico-raciais e a silencia em favor da recepção passiva, mas que se desbobra sobre a perversidade do humor e o que ele esconde sob a sensação de brincadeira e não-seriedade. No entanto, é possivel encontrar manifestações sobre outras percepções do seriado, como ocorre nos comentários da matéria “Racismo explícito no

Zorra Total relembra humor segregacionista dos EUA[36]" no site Pragmatismo Político, seguido por mais de 1 milhão de internautas somente na rede social Facebook .

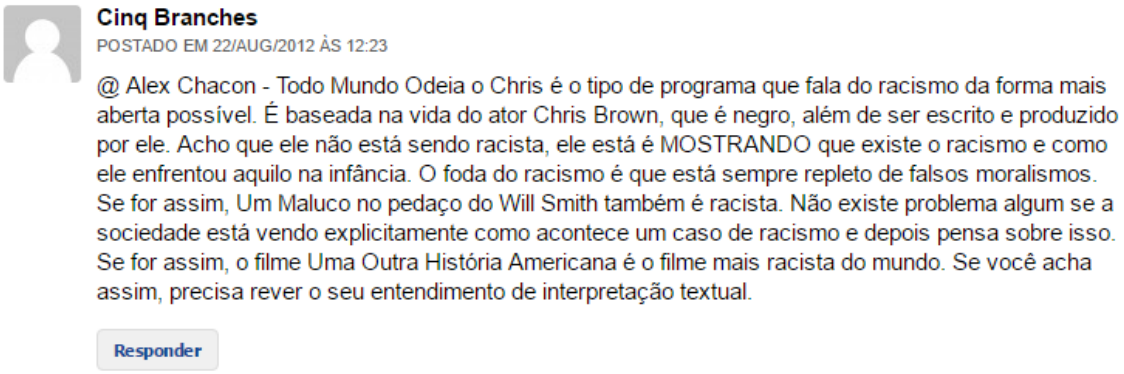
A Matéria abordava *Blakfaces*, como o quadro de Adelaide em Zorra Total na Rede Globo, e como isso retoma estereótipos raciais hiperbólicos e inferiorizantes como uma prática comum tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Mesmo *T.M.O.C.* não sendo citado na matéria, os internautas o trouxeram para a discussão e apontaram diversos pontos de vista entre a os efeitos do Blackface e a narrativa do seriado.




(Fonte: Pragmatismo Político)

O cometário de Alex. Chacon foi o gancho para que outros também opinassem sobre o seriado. O internauta aponta *T.M.O.C.* como um programa segregacionista e que traz o racismo de forma explícita, o que enviesa a leitura do seriado fora de seu contexto de crítica, pois não se destina a marcar a discriminação pelo humor. Todavia, o humor talvez tenha contribuido para que a recepção do seriado no Brasil não fosse tão rústica, como indica o comentário, já que a brasilidade é escrita sob o mito da democracia racial que impede de vermos a violência compusória explícita que esse ideal prega. É uma pedagogia da cordialidade, do politicamente correto, em que nos é imposto "rir para não chorar", o humor pode ser visto como um amenizador das performances dessas mazelas sociais as tornando "engraçadas".

[36] Disponível em: http://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/08/racismo-explicito-no-zorra-total-relembra-humor-segregacionista-dos-eua.html. Acessado em: 15 de janeiro de 2017.




(Fonte: Pragmatismo Político)

*T.M.O.C.* se caracteriza como parte do *Blacksploitation* e resgata a necessidade da presença de narrativas de negros feitas principalmente para negros como maneira de despertar uma consciência crítica sobre a naturalização da violência que compõe a rede social vivida. No comentário acima, Cinq Branches traz um olhar diferente do exposto pelo Alex. Chacon ao se referir a *T.M.O.C.* como uma mostra da existência do racismo e de como ele é silenciado pelos falsos moralismos. Por isso, ao perceber o seriado além do entretenimento é observar que no sentido metapragmático crítico *T.M.O.C.* é estruturado por um discurso político formado por um repertório que o possibilita significar, esse exercício aponta a legitimidade de processos de comunicabilidade (BRIGGS, 2007) que "indicam não somente elementos da interação social em andamento, mas também a estrutura e significado da narrativa e da maneira como ela é ligada a outros eventos" (BAUMAN & BRIGGS, 2006, p. 202).

Nessa perspectiva crítica, aquilo que tem maior tendência de ficar fora da interpretação de *T.M.O.C.* compõe a comunicabilidade ao tornar visíveis certas dimensões apagando outras. A tradução/dublagem, como apontamos, ao reentextualizar o seriado não apenas escolhe palavras e referências semelhantes em outro idioma, mas também retoma comunicabilidades, interpretações normais e politicamente corretas. Um índice é a nomeação dublada "neguinho", no idioma original da série a palavra se refere a "*nigger"* ou "*black*". O uso do diminutivo "neguinho" para o público brasileiro remete a ordem do politicamente correto e amenização do efeito dessa palavra no corpo negro pois, "*nigger*" nos Estados Unidos é um insulto racial explícito que pode corresponder mais ou menos a "preto" no Brasil.

Observar como atos de fala do cotidiano brasileiro podem ser associados ao seriado baseado em experiências reais é capaz de nos aproximar à uma percepção local ocasionada pelos projetos coloniais globais de desigualdade. Pois "as sociedades pós-

coloniais do continente americano são moduladas por uma forte estratificação étnico racial, mas a engenharia desta estratificação é variável" (SEGATO, 2005, p. 6), mas não antagônica. Todavia, essa instância de significação local-global em que o Brasil transita como a segunda maior população negra do mundo, incluindo os pardos, mostra que é preciso ter em perspectiva que

> a identidade negra, como todas as etnicidades, é relacional e contingente. [...] as "diferenças" entre negros e brancos variam conforme o contexto e precisam ser definidas em relação a sistemas nacionais específicos e a hierarquias globais de poder, que foram legitimados em termos raciais e que legitimam os termos raciais (SANSONE, 2003, p. 25).

Em termos de diásporas corporais e textuais, o Brasil desenvolveu uma vontade de assemelhar e se identificar a partir da branquitude e recusar, mesmo sendo explícitos e presentes, traços culturais, históricos e linguísticos provindos de povos africanos. A ideia de colorismo é bastante utilizada no Brasil quando se pretende endereçar um corpo, nomear o outro ou aproximá-lo do padrão, sendo que "cor é signo e seu único valor sociológico radica em sua capacidade de significar. Portanto, o seu sentido depende de uma atribuição, de uma leitura socialmente compartilhada e de um contexto histórica e geograficamente delimitado" (SEGATO, 2005, p. 3).

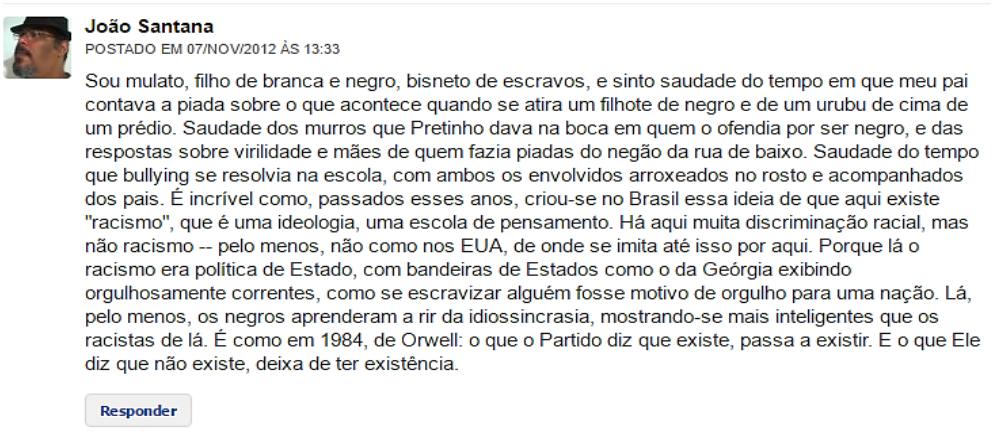
> **Lisa:** Eu sou Lisa Lavine, filha dele.
> **Chris:** Filha dele? Você é negra.
> **Narrador *over*:** Depende do ponto de vista.
> (*Todo mundo odeia Blackout* - 4ª Temporada – Episódio 11)

As organizações dos sistemas nacionais em consonância com as hierarquias globais de poder afetam a tradução/dublagem de *T.M.O.C.* e o torna possível de público. Retomar os repertórios culturais locais a partir de produtos globais move os textos e imagens segundo a adaptação da comunicabilidade do poder convencionada pelos processos contextuais, como a identidade racial no Brasil ser relativa e dependente de outros fatores sociais em consonância. O projeto global de nação que incide ao Brasil projeta um presente e futuro homogêneo e cordial que refaz a memória coletiva sobre quem somos e sobre quem é o outro.

O projeto global também aponta a ideia de "nação imaginada" (BHABHA, 2005) que interfere no local e em seu significado, em que os processos políticos e culturais são permeados por uma força narrativa da "nação" e suas denominações positivas. Isto é, nesse ideal não existe diferenças, mas apenas um povo, não existe racismo, pobreza, genocídio indígena, várias línguas, o que existe é a experiência e o sentimento proporcionado pelas mídias, pelas histórias oficiais, da qual a "democracia racial" se torna a marca de uma boa convivência.

Conforme Bhabha (2005), a ideia de nação que exalta a diversidade mas a violenta socialmente se torna iterável no cotidiano por uma escrita do tempo e espaço metonimicos de “todos como um” que ao ser repetível nos usos de linguagem dos sujeitos acaba se tornando uma realidade comum. Esse percurso possibilitado pela comunicabilidade do poder é o caminho não linear de construção, circulação e recepção dos discursos. Para Briggs (2007), comunicabilidade interfere em nosso agenciamento como sujeito, é uma configuração textual-discursiva que articula às relações de poder que podem tanto produzir desigualdades, ordenamento de subjetividades e relações sociais quanto serem rejeitados, criticados e tratados parodiados.

A comunicabilidade possibilita a inteligibilidade ao tornar uma narrativa como natural e indexicada culturalmente a partir da circulação e recepção dos textos, direcionada a efeitos de marcação dos sujeitos e a como o discurso deverá ser projetado futuramente (BRIGGS, 2007). Dessa forma, a violência da linguagem atua impondo modelos metapragmaticos de como significar as narrativas. Em *T.M.O.C.* percebemos como essa naturalização da violência do ato de fala é uma narrativa normal independente do sujeito que o prática, mas é o mesmo sujeito, o corpo negro, que se torna vulnerável à nomeação. Um impulso aliado a homogeneização da experiência do cotidiano que apaga a violência histórica pejorativa constituinte do Brasil e nos educa ao esquecimento (BHABHA, 2005).




(Fonte: Pragmatismo Político)

O comentário de João Santana é crucial para compreendermos como as contradições e violências se naturalizam como parte da leitura social, inclusive pelo corpo subalternizado que aceita o dizer dominante. “Há aqui muita discriminação racial, mas não é racismo – pelo menos não como nos EUA, de onde se imita até isso por aqui”, o que retoma a ideia de que racismo só aconteceu nos Estados unidos por ter sido

uma política com leis explicitas e segregacionistas como o apartheid. Isto é, Brasil se torna, ao ver desse comentário, um paraíso racial de igualdade, é a efetivação da violência e da verdade da história oficial que apaga o percurso opressor. Porém,

> a partir da década de 1970, pesquisadores afro-americanos e alguns ativistas negros passaram a considerar que o racismo no Brasil é pior do que aquele existente nos Estados Unidos, já que a dinâmica racial no Brasil impossibilitou que os negros-mestiços desenvolvessem uma consciência racial" (FIGUEIREDO; GROSFOGEL, 2009, p. 227).

No entanto,

> se a idéia de um Atlântico Negro, como estratégia de construção de uma identidade política negra transnacional, pode ser um instrumento político até certo ponto eficiente na demanda das diversas populações negras por recursos e direitos, não podemos deixar de advertir que, no cenário imediato de nossas interações na América Ibérica, a identidade negra se constitui fortemente hifenada, modificada pelo ambiente histórico político e civilizatório subcontinental, nacional e regional (SEGATO, 2005. p. 6).

Essa dinâmica do ritual de violência no Brasil que omite a diversidade e o problema constituído sobre ela, torna a fala de miscigenação "sou mulato, filho de branco e negro, bisneto de escravos" legitima situa o subalternizado em seu lugar por uma camuflagem/silenciamento do discurso nacional, selecionando e criando estratégias que acarretam na banalização do racismo e ao mesmo tempo sua intensificação. Nesse sentido,

> a banalização do racismo visa criar a impressão de que "tudo anda bem" na sociedade, imprimindo um caráter banal às distorções sócio-econômicas entre as populações de diferentes "raças". Os que acreditam no contrário podem ser julgados "revoltosos", "inconformados" e, até mesmo, "racistas às avessas". Contra estes, a "boa sociedade" estaria legitimada a organizar vigorosas ações de repressão. Essa expansão e aceitação do racismo conduzem, inexoravelmente, à sua banalização (MOORE, 2007, p. 16).

É uma banalização aliada à percepção de que "humor é humor", uma mera brincadeira e que deve ser sempre tratada nesses termos, os "negros aprenderam a rir da idiossincrasia, mostrando-se mais inteligentes que os racistas de lá". João Santana, aparentemente, caracteriza-se como um sujeito escolarizado e de classe média, e traz o direito de fala que resgata a historicidade de como o racismo funciona no Brasil e de como isso afeta o sistema hierárquico, a ordem, os paradoxos e a violência que indica o que pode ou não ser racismo a partir da colonialidade do saber. Esse é o repertorio cultura-histórico que interpreta *T.M.O.C.* e possibilita tanto o reafirmar a opressão quanto a questionar.

Pois não falar sobre o racismo é também uma forma de iterabilidade da violência, talvez a forma mais perversa e segregadora, já que retira a fala do outro, a sua forma de nomear o mundo e o calibra a servidão do silêncio. *T.M.O.C.* se insere no contexto brasileiro de forma brutal, com falas claras, com indicações verbais explicitas, sobre como o racismo funciona, mesmo com ajustes da tradução/dublagem, e com um elenco majoritariamente negro satirizando sujeitos brancos e o preconceito. Uma interpretação que seria melhor perceptível por uma pedagogia do estranhamento, uma forma de estranhar o que é familiar, natural e normal, e familiarizar-se com o que aparenta estranho e não existente (GEERTZ, 2004). Uma observação que tem as intersecções das diferenças, como raça e classe (SEGATO, 2005), como indicadores compulsórios que constroem quais espaços os negros podem ocupar.

É nesse sentido que, conforme Carneiro (2002), o mito da democracia racial produz no Brasil a mais nova e sofisticada forma de racismo no mundo, porque o ordenamento jurídico assegurou uma igualdade formal, que dá a todos uma suposta igualdade de direitos e oportunidades, e liberou a sociedade para discriminar impunemente. Figueiredo e Grosfoguel (2009) dizem que foi somente na década de 1990 que no Brasil o governo, Fernando Henrique Cardoso, admite oficialmente que existe discriminação racial no país.

Gonzalez (1984) ainda aponta que mito da democracia racial se torna uma fachada para a neurose cultural que omite práticas racistas e sexistas no Brasil. Tal neurose constrói realidades conscientes que ocultam o sintoma racista, que traz certos benefícios ao neurótico e a quem não se encontra na zona de opressão e esquecimento. Essa situação "benéfica" liberta o neurótico da angústia de se defrontar com o recalcamento, mas esse ato se revela como um desconhecimento de si mesmo em prol do esquecimento do outro.

São tensões que lutam pela dominação das narrativas, que torna percursos de comunicabilidade dominantes parte da utopia da igualdade. Isso porque a "democracia racial" tem limites e regras bem explícitas na sustentação dos jogos de poder político-econômicos pela valorização do da violência que sustenta discursos como o do João Santana. Dessa forma,

> quando o poderoso começa a se definir como tal, imediatamente utiliza um significante oriundo do discurso do dominado, justamente para marcar uma polarização a ser lida de uma perspectiva favorável à sua pretensão hierárquica. O dominado tentará então devolver para o dominador uma quantidade desses significantes carregados de tensão demarcadora de territórios. Essa arena aberta de

> possibilidades configura um terceiro espaço; e sobre essa negociação, não há como estabelecer *a priori* qual será o seu resultado (CARVALHO, 2001, p. 125).

A ressignificação das relações de poder como naturais interpela a interpretação de *T.M.O.C.* que reclama um resultado traçado pela comunicabilidade dos atos de fala e compõe a experiência midiática brasileira pela historicidade e ausência de negros protagonistas que fazem humor como forma sagaz de crítica. Já que a cor se torna um índice de visibilidade primeira que aponta para um código de classificação por meio de "identidades prontas para a identificação", oscilando entre "os traços que *lembram e remetem* à derrota histórica dos povos africanos perante os exércitos coloniais e sua posterior escravização" (SEGATO, 2005, p. 4). A reflexibilidade do seriado faz perceber o silêncio dos atos violentos e a demarcação que eles provocam no corpo negro, ainda preso socialmente na sociedade que se diz moderna.

O que torna o sujeito que fala sobre o racismo como sendo o provocador de tal ato, pois está desestabilizando a norma, desnaturalizando concepções de mundo de uma nação, o que reclama outra epistemologia, outra forma de pensar. A linguagem, ao fazer parte do processo da colonialidade e ser construída por ela, sistematiza ordens discursivas dos atos de fala ritualizados. Por isso, segundo Kilomba (2016), um dos mitos que devemos desconstruir é a simples ideia de que somos discriminados por que somos diferentes. Não é apenas isso, mas nos tornamos diferentes pela discriminação quando somos apontados como diferente. Pois o "normal" não precisa ser marcado, ele não soa estranho por ser a ordem social, o que requer também uma desconstrução do racismo pela decolonização do conhecimento, das referências e significados originados da linha euro-anglo-ocidental.

Desse modo, a iterabilidade de um signo se encontra aliada, de acordo com Bauman e Briggs (2006, p. 200), a uma negociação, a um "processo contínuo de contextualização [...] que sinalizam quais elementos do cenário são usados pelos [...] participantes para produzir os enquadres interpretativos". É na comunicação, em sua negociação entre participantes em um cenário físico e social (BAUMAN & BRIGGS, 2006) que os significados são avaliados como possíveis e articulados à cultura por atos de poder envolvido. Assim, a ação de questionar se torna uma perturbação da ordem euro-ocidental, provocando também a descentralização do poder do protagonismo do normatizado.

Portanto, compreender a iterabilidade dos signos retoma redes de significação local-global, constituindo paisagens histórico-culturais. De forma, que os produtos

midiáticos, não podem ser vistos como neutros e sim como um forte instrumento constituinte de intersecções de experiência do sujeito com o mundo, disputando espaços e retomando redes de comunicabilidade de poder.

## TODO MUNDO ODEIA CONSIDERAÇÕES FINAIS...

Ao discutir como se configuram processos de racismo nas práticas comunicativas a partir do seriado *sitcom Todo mundo odeia o Chris*, passamos por intersecções de indicadores de diferença como as noções de raça, cor, gênero, sexualidade e, principalmente, onde essas se materializam: o corpo. A análise usa do índice midiático-social *T.M.O.C.* em seu formato dublado para o português brasileiro, transmitido entre 2006 e 2016 no Brasil. A narrativa retoma um texto baseado em fatos reais, com presença de ficção, sobre a vida do comediante negro norte americano Chris Julius Rock III, e conta a respeito de sua adolescência, dos 13 aos 18 anos, como um garoto negro que passa por diversas peripécias cotidianas que incidem e conduzem seu corpo à vulnerabilidade de indexicalidades violentas e subalternizadas.

Tal seriado se diferencia de outros ao não apenas trazer uma visualidade apagada dos espaços de poder, mas trazendo-a de forma reflexiva, questionando atos de fala dominantes e reentextualizando outro olhar sob os efeitos racistas e marcadores hierárquicos aos corpos negros. Além disso, traz outro possível efeito de humor que não usa do corpo negro como objeto risível reforçando a subalternização, porém caminha no sentido de expor o ridículo da diferenciação social, pois o "verdadeiro humor é aquele que dá um soco no fígado de quem oprime"[37].

Este é um produto midiático que também retoma traços do movimento fílmico *Blacksploitation*, contradizendo a visibilidade normal da mídia e inserindo personagens protagonistas, enredo e público negros como forma de luta contra a pejoratividade do *Blackface* e da não presença em posições de poder. *T.M.O.C.*, nessa perspectiva, conta sobre o outro lado da sociedade cordial, civilizada e moderna das grandes metrópoles e aponta os não ditos, a violência do não agenciamento e o trânsito/barreira aos corpos negros.

Porém, *T.M.O.C.* deixa de dar evidência à outras formas de opressão, que são tratadas no seriado *sitcom* de forma estereotipada ou que escapam do lugar de fala do autor/narrador, como a questão da androgenia, a heterossexualidade, a opressão contra as mulheres negras e o estereótipo de porto-riquenhos, generalizado como latino-americanos. No entanto, contribui ao trazer uma experiência social e midiática que

[37] Djamila Ribeiro ao citar o cartunista brasileiro Henfil em seu artigo *O verdadeiro humor dá um soco no fígado de quem oprime.* Disponível em: http://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/o-verdadeiro-humor-da-um-soco-no-figado-de-quem-oprime-7998.html. Acessado em: 3 de janeiro de 2017.

reivindica ser ouvida e que traça a constituição do sujeito negro entre as hierarquias de espaço, Bed-Stuy, Brooklyn Beach e Nova York e sua formação subjetiva.

Por isso, a análise aqui realizada foi apenas uma dentre tantas outras possíveis sobre a percepção de *T.M.O.C.* e da interpelação da linguagem a partir da experiência social em relação às performances do que é ser negro em uma sociedade de poder euro-anglocêntrica. Nesse percurso, retomamos estudos pragmáticos de linguagem, o que os sujeitos fazem ao exercê-la e como esses sujeitos agenciam e são agenciados pelos atos de fala. A performatividade como concepção de linguagem que efetua, então, esquemas rituais possíveis para que surjam performances, comportamentos inteligíveis a partir da possibilidade da felicidade ou fracasso do ato de fala.

Assim, considerando a comunicação como ação da performatividade que requer uma coerência semântico-pragmática, de sentidos entre enunciatário e enunciador a partir da constituição do contexto, torna-se preciso que o ato de tradução/dublagem de *T.M.O.C* do idioma de origem, inglês, para o português brasileiro assuma uma adequação não só linguística, mas, principalmente, semiótica social. Sendo um processo de recontextualização e entextualização, uma reescrita do texto audiovisual para o formato dublado, passando pela tradução, adaptação do texto e das performances das personagens para contexto brasileiro, tornando-se verosímil pela proximidade e familiaridade dos discursos, da linguagem coloquial, além de ser passível de comercialização.

A capacidade crítica e reflexiva de *T.M.O.C.* é evidenciada pelo recurso do Narrador *over* e a fragmentação da narrativa. Articulando os planos narrativos entre as dinâmicas pragmática-metapragmáticas, do que é dito e de como esse dito é inteligível, corrigível, avaliado, enquadrado, criticado como índice do contexto interpretativo do interpretante. O seriado *sitcom,* com isso, aciona jogos de linguagem que performatizam atividades com a linguagem e formas de mundo que podem ser espiritualizadas, ressignificadas, parodiadas, ironizadas, e que vão além da intenção, do efeito imediato, projetando e ritualizando a historicidade da nomeação (BUTLER, 1997). É nesse viés que a espiritualidade do humor alia a falha do ato de fala para sobrepor *scripts* e ambiguidades semióticas que podem tanto acionar o riso quanto dizer, tornar evidente, as mazelas das relações sociais por formas poéticas da linguagem.

O texto-discurso de *T.M.O.C* é imerso pela historicidade da possibilidade de interpretação de sujeitos em práticas epistêmicas euro-anglocêntricas, de base hierárquica e de sistema capitalista de ser. Um percurso no qual a colonialidade do

saber/poder continua se perpetuando, imperando formas de ser e criando instrumentos de dominação que ritualizam uma "realidade legitima" por metadiscursos sobre modernidade/Estado/globalização. Metadiscursos que atualizam a ideia pseudocientífica de 'raça' como aporte de superioridade social e autorização para o tráfico transatlântico negreiro e, consequentemente, a disseminação de sujeitos negros pela colonialidade na América. Assim, discutir sobre o signo 'negro' e as intersecções de indicadores de diferença é também discutir sobre a(s) história(s) da constituição da paisagem do continente americano e seu percurso 'linear' que provoca epistemicídios.

É uma situação compartilhada em termos transnacionais quando nos referimos a luta antirracista como sendo uma discussão translocal. O racismo se enraíza de formas específicas ao contexto nacional utilizando as formas de poder locais. No entanto, o corpo negro, em percepção geral na construção do projeto global colonial, ainda é segregado, violentado e vigiado como sendo o outro a ser controlado. E é pela diáspora do corpo negro indiciado em *T.M.O.C* que articula a performatividade do signo 'negro' em termos transnacionais, retomando um paradoxo da ideia de globalização e suas fissuras. Pois, a globalização tanto pode provocar a hegemonização cultural, quando exercida para finalidades de dominação, quanto, ao ser percebida como 'globalizações' (SANTOS, 2002), contribuir para romper fronteiras físicas e simbólicas e fortalecer e aliar-se a semelhanças de lutas globais, antes consideradas apenas locais.

Ao usar das fissuras do contexto para ocupar os espaços e discursos midiáticos, inserindo outras formas de ler as representações, performa ao interpretante, e com ele outras experiências com/para as teias da realidade, com/para outros usos da linguagem. Isso porque são as normas regulatórias dominantes que regem a maneira performativa de constituir a materialidade dos corpos. Os discursos, então, passam a habitar esses corpos por força de endereçamentos de símbolos aprisionados pela legitimação dos rituais sociais sobre o outro (BUTLER, 1997). Por isso, 'raça' e outros indicadores passam pelas hierarquias do *continuum* sociocultural (PINTO, 2013b) para interpelar o corpo que fala e é falado, passando pelas instâncias estruturais linguísticas e o repertório de força histórico que o legitima.

O exercício da linguagem se torna uma maneira de diferenciação que pode justificar a racialização da fala, mesmo que não se veja quem é o sujeito que fala. Essa prefiguração que retoma uma expectativa metapragmática aliada ao estilo do corpo que fala acionando a ideia de que o sujeito negro só se comunica por gírias e que brancos utilizam a língua padrão. Falácia que compõe a narrativa de *T.M.O.C.* e a percepção do

que é ser civilizado e de quem pode falar. São ordens de indexicalidade que nomeiam os atos de fala e os valores linguísticos, posicionando a ‘raça’ como linguisticamente diferençável. Moldando a caracterização semiótica dos corpos, a forma de pensar e usar a linguagem para compor o que deve ser ‘fato e verdade’. Em vista disso, o “intervir na linguagem significa intervir no mundo (RAJAGOPALAN, 2000, p. 100), na episteme, na construção de realidades e até na concepção de vidas que importam ou não.

A comunicação, foi aqui entendida como ação, interação, processo de efeitos de linguagem e suas articulações sociais de estilização de corpos, espaços, discursos, interpelando *T.M.O.C.* por uma complexa rede de ideologias providas de ações históricas compartilhadas pela diáspora negra nas américas. Ao ser imerso em local brasileiro, isso pode ser interpretado como entretenimento e como um seriado que apenas aborda o *bullying*, já que não estamos educados à percepção crítica de um texto que explicita a respeito da violência social sobre o corpo negro. Nesse caso, o humor também contribui para ‘amenizar’ o teor rude, satírico e direto que constitui o seriado contra o mito da democracia racial e miscigenação no Brasil. Mas o humor também revela o quanto o silêncio sobre a discussão e o ato de assumir a existência do racismo na ordem do ‘paraíso racial’ é velada, proibida e uma agressiva e romantizada neurose cultural (GONZALEZ, 1984).

A tarefa performativa que *T.M.O.C* enuncia para atingir o interpretante pelo ato de tradução e dublagem do texto audiovisual para o português brasileiro incide em um uso linguístico como forma de resistência à ideologia dominante que sustenta essa língua e sistematiza as relações sociais. Dessa forma, o seriado *sitcom,* ao trazer a experiência e o Narrador *over* como sendo um homem negro que só ocupou o espaço da fala, da mídia e da linguagem pela ascensão social, retoma as regras da estratificação social que hierarquiza quem pode dizer e o que pode ser dito, necessitando, além disso, que esse negro desconstrua e desafie a episteme do opressor pela consciência econômica, social e histórica de si mesmo.

*T.M.O.C.* é um índice de como a vunerabilidade do corpo negro aos atos de fala é pejorativa, de forma que mesmo sendo uma história que resgata os anos 80 nos EUA e se reentextualizada pela memória do autor nos anos 2000, se situa como uma narrativa contemporânea em que seu discurso ainda é atemporal com novas roupagens segregacionistas. O seriado reitera, pela sua performance, o sentimento transnterritorial sobre o que é ser negro em sociedade hierarquica e de como as práticas racistas incidem não apenas em um indivíduo, mas sobre todo o grupo negro, moldando, interferindo no

significado do signo ‘negro’ e sua forma de ser/existir (SEGATO, 2005). Isso porque é pelo/no/com o performativo como sendo a política da linguagem, a impulsão, a força de marcas sociais pela comunicação, que ao ser exercitado se torna instrumento de ação, de dizer/fazer realidades e visibilidades textuais-discursivas.

Portanto, *T.M.O.C* provoca, mesmo sendo uma dentre várias experiências de ser negro, um ato de ameaça às fronteiras do silenciamento ao questionar atos de fala dominantes que agem e organizam as metapragmáticas e os metadiscursos. Por conseguinte, incide ressignificações satíricas ao fracasso dos atos de fala, evidenciando as intensões das personagens, as criticando e as apontando à ambivalência de sentido. O texto-discurso de *T.M.O.C* é uma contribuição contra a resistência de nossa ignorância, que, visto além do simples entretenimento humorístico, retoma a herança da violência ao corpo negro diaspórico. Uma performance discursiva midiática que nos desafia a romper as lentes e fronteiras psicossociais do silêncio para interpretar criticamente *T.M.O.C.* entre as margens internas, do próprio seriado, e externas, o social que possibilita a narrativa existir entre o local-global, transpassando o corpo negro e o interpelando em linguagem inteligível, ou não.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Leila Minatti. A piada levada a sério. **SIMFOP** – Simpósio sobre a Formação de Professores. Tubarão, 2015.

ARMENGAUD, Françoise. **A Pragmática**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (Na ponta da língua; 8).

AUSTIN, John L. Performativo-constativo. Tradução: Paulo Ottoni. In: OTTONI, Paulo Roberto. **Visão Performativa da linguagem.** Campinas: Editora da Unicamp, 1998. 107-144.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. 5ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. Editora brasiliense 1988. p. 66-71.

BARROS, Diana L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

BAUGH, John. Linguistic Profiling. In: MAKONI, Sinfree; SMITHERMAN, Geneva; BALL, Arnetha F.; SPEARS, Arthur K. (Ed.). **Black Linguistics: language, society and politics in Africa and the Americas.** New York: Routledge, 2003. p. 155-168.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. Tradução de Vânia Cardoso e revisão de Luciana Hartmann**. Ilha**: Revista de Antropologia, Florianópolis: Ed. UFSC, v. 8, n. 1,2 p. 185-229, 2006.

BENJAMIN, Walter. 1983. O narrador. In: **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, p. 197-221.

BERGSON, Henri. **O Riso** - Ensaio sobre a Significação da Comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLOMMAERT, Jan. **Discourse:** a critical introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. Contexto é/como critica. In: SIGNORINI, Inês (org.). **Situar a linguagem.** São Paulo: Parábola, 2008. p. 117-148.

_____. Orders of indexicality. In: **The Sociolinguistics of Globalization**. Cambridge: University Press, 2010.

_____. Ideologias linguísticas e poder. [Tradução de Ive Brunelli] In: SILVA, Daniel; FERREIRA, Dina. M. N.; ALENCAR, Claudiana N (Orgs). **Nova pragmática**: Modos de fazer. São Paulo: Cortez, 2014.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cad. Pagu**, Campinas , n. 43, p. 441-474, Dec. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 13ª edição — 2010.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BUTLER, Judith P. **Excitable speech:** a politics of the performative. New York: Routledge, 1997. p. 1-41.

_____. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

_____. **The question of social transformation**. In: Undoing gender. New York: Routledge, 2004. p. 204-231.

CAMERON, Debora. Desempenhando identidade de gênero: conversas entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual. In: OSTERMANN, Ana C.; FONTANA, Beatriz. (org.). **Linguagem. Gênero, Sexualidade**: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola editorial, 2010.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, S.G. (orgs.) **Gênero, democracia e sociedade brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CARVALHO, José J. O olhar etnográfico e a voz subalterna. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

CARVALHO, Leandro. **Projeto Genoma e a Espécie Humana**. Disponível em: http://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/projeto-genoma-e-a-especie-humana.htm. Acesso em: 5 set. de 2015.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro". In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: Clacso, 2005.

COSTA, Sérgio. Contextos transacionais de ação. In. **Entre dois atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

DAHIA, Sandra Leal de Melo. A mediação do riso na expressão e consolidação do racismo no Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 3, p. 697-720, set./dez. 2008.

DENZIN, Norman K. LINCOLN, Yvonna. **O planejamento da Pesquisa Qualitativa**: Teorias e abordagens. Porto Alegre: ARTMED, 2006, p. 15-39.

DORNELLES, Jonatas. **A aplicação do modelo ritual na análise antropológica.** 2002. Disponível em: http://www.equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/jonatas_dornelles.htm. Acessado em: 15 jan. 2016.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESTEVES, Ana Camila. Espectatorialidade cinematográfica e a experiência ficcional nos filmes baseados em fatos reais. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de maio de 2009.

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. In:____. **Em defesa da revolução africana**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1969.

_____. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad.: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÁVERO, Leonor L. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp, 1999

FONSECA, Dagoberto José. (1994) **A piada:** discurso sutil de exclusão, um estudo do risível no "racismo à brasileira". 1994. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo.

FIGUEIREDO, Ângela; GROSFOGUEL, Ramón. Racismo à brasileira ou racismo sem racistas: colonialidade do poder e a negação do racismo no espaço universitário. In: **Soc. e Cult**., Goiânia, v. 12, n. 2, p. 223-234, jul./dez. 2009.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. Cortez. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Extensão ou Comunicação?** Tradução de Rosisca Darcy de Oliveira. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo – 7° Edição Revisada, Petrópolis, RJ: Vozes, 2005

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença.** A perspectiva dos estudos culturais. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 103-133.

hooks, bell. Escolarizando homens negros. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 23(3): 406, setembro-dezembro/2015.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 169 a 214.

IRVINE, Judith. T., & GAL, Susan. Language ideology and linguistic differentiation. In P. V. Kroskrity, (Ed.). **Regimes of language: Ideologies, polities, and identities**. Santa Fe: School of American Research Press, 2000, 35-84.

JACQUEMET, Marco. Transidiomatic practices: language and power in the age of globalization. **Language & Communication**, n. 25, 2005, p. 257-277.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**: uma palestra-performance de Grada Kilomba. 2016. Tradução: Jessica Oliveira. Disponível em: http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf. Acessado em: 6 de junho de 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14.ed. — Rio de Janeiro: Jorge"Zahar Ed., 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. 5. Ed. São Paulo: Loyola, 2001.

MANHÃES, Eduardo. Análise de discurso. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MARCONDES, Danilo. A Teoria dos Atos de Fala como concepção pragmática de linguagem. **Filosofia Unisinos**, 7(3):217-230, set/dez 2006.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In:_____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MEILI, Ângela M. Pragmática, tecnologia e corpo: um ensaio sobre a força política dos enunciados midiáticos. **Contemporânea.** Ed.22 | Vol.11 | N2 | 2013.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad.: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MINAYO, M. C. S.; DESLANDES, S. F. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 25. ed. rev. atual. Petrópolis: Vozes, 2007. 108p.

MORAIS, Marília B. Lemos. Humor e Psicanálise. **Estudos de Psicanálise,** Salvador, n. 31, p. 113 – 123, Outubro. 2008

MOORE, Carlos Wedderburn. **O racismo através da história:** da antiguidade à modernidade. 2007. Disponível em: http://www.abruc.org.br/sites/500/516/00000672.pdf. Acesso em: 10 de junho de 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude** - Usos e Sentidos. Universidade de São Paulo. Editora Ática. Série Princípios. 2ª edição. 88 páginas. Ano da edição: 1988.

_____. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.** 2003. Disponível em: https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59. Acesso em: 10 de abril de 2014.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem. **Tempo Social,** revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1. Novembro 2006.

OTTONI, Paulo R. **Visão performativa da linguagem**. Campinas-SP. Editora Unicamp, 1998.

_____. OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem. **DELTA**, São Paulo , v. 18, n. 1, p. 117-143, 2002 .

PENAFRIA. Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologias. **VI Congresso SOPCOM,** Abril de 2009. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf. Acessado em: 01/12/2015.

PEIRANO, Mariza. **Apontamentos sobre rituais, eventos e política.** ANPOCS/2002. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4502& Itemid=317. Acessado em: 7 jan. 2016.

_____. A alteridade em contexto: o caso do Brasil. In.___. **A teoria vivida e outros ensaios de antropologia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? **Democracia viva,** nº 22, Espaço aberto, JUN/JUL 2004. P. 64-69.

PINTO, Joana P. Pragmática. In: MUSSALIN, F.; BENITES, A. C. (Org.). **Introdução a linguística:** domínios e fronteiras. V. 2. São Paulo: Cortez, 2000. P. 47-68.

_____. Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo? **Revista Gênero**, Niterói, v. 3, n. 1, 2002.

_____. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. **DELTA**, São Paulo, n. 23, p. 1-26, 2007.

_____. O corpo de uma teoria: marcos contemporâneos sobre os atos de fala. **Cad. Pagu**, Campinas , n. 33, p. 117-138, Dec. 2009.

_____. O percurso do performativo. **Revista Cult**, São Paulo, p. 35 - 36, 01 nov. 2013a.

_____. Prefigurações identitária e hierarquias linguísticas na invenção do português. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.). **Português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico.** São Paulo: Parábola, 2013b.

POLETTO, Lia Cunha. Formações do inconsciente: considerações sobre o chiste. **Movimento Psicanalítico de Chapecó**. Disponível em:

http://www.movimentopsicanalitico.com.br/publicacoes.php?id_pub=14&id=2. Acessado em: 20/12/2016.

POVINELLI, Elizabeth A. Pragmáticas íntimas: linguagem, subjetividade e gênero. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 24(1): 406, janeiro-abril/2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Trad.: Julio Cesar Casarin Barroso Silva. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociais – Clacso, 2005.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Uptake. In: **Estudos Linguísticos XIX.** 1990, pp. 573-579.

_____. Sobre o porquê de tanto ódio contra a linguagem "politicamente correta". In: LOPES DA SILVA, F. L. e MOURA, H. M. M. (Orgs.) *O Direito à Fala*. **A Questão do Preconceito Lingüístico**. Florianópolis: Ed. Insular, 2000. Pp. 93 - 102.

REIS, Marilise Luiza Martins dos. "Deslocar": movimentos afrodiaspóricos: As noções de diáspora e suas possibilidades sociológicas. In: **Diáspora como movimento social**: A Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diaspora e as políticas de combate do racismo numa perspectiva transnacional. Tese apresentada ao Programa de PósGraduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina. Sob a orientação da Professora Doutora Ilse Scherer-Warren. Florianópolis, 2012.

RIBEIRO, Alan A. Moraes. Blackness: identidades, racismo e masculinidades em bell hooks. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2012. ISSN 2179-510X

ROCK, Chris; LEROI, Ali; MICHAELS, Jim. (BR). **Todo mundo odeia o Chris.** [seriado]. Criação de Chris Rock e Ali LeRoi, produção de Jim Michaels. Nº de temporadas 4, Nº de episódios 88. Estados Unidos, 2005.

SALES JR., Ronaldo L. Democracia racial*:* o não-dito racista. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, 2006, v. 18, n. 2.

SANSONE, Livio. Negritude sem etnicidade: **o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil.** Tradução: Vera Ribeiro. - Salvador : Edufba ; Pallas, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: _____ (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002. p. 25-102.

_____. Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos**, N. 79, Novembro 2007.

SANTOS, Karla Cristina dos. **A problemática da constituição da ofensa no ato de insultar***:* A injúria como prática linguística discriminatória no Brasil. Campinas, SP: UNICAMP. 2012. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Orientador: Kanavillil Rajagopalan.

SCHULTZ, Victor Brandão. **Inglês como construção discursiva***:* o que pensam os professores em uma comunidade online internacional? Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada. Orientador: Luiz Paulo da Moita Lopes.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo**. Série Antropológica. Brasília: UnB, n. 372, 2005.

SIGNORINI, Inês. Metapragmáticas da língua em uso: unidades e níveis de análise. In: _____. (Org.). **Situar a linguagem**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.p. 117-148.

SILVA, Daniel. O texto entre a entextualização e a etnografia: um programa jornalístico sobre belezas subalternas e suas múltiplas recontextualizações. **Linguagem em (Dis) curso –** LemD, Tubarão, SC, v. 14, n. 1, p. 67-84, jan./abr. 2014.

SILVÉRIO, Valter Roberto; TRINIDAD, Cristina Teodoro. Há algo novo a se dizer sobre as relações raciais no brasil contemporâneo? **Educ. Soc**., Campinas, v. 33, n. 120, p. 891-914, jul.-set. 2012.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Editora Loyola, 2002.

SOUZA, Rolf Ribeiro de. As representações do homem negro e suas consequências. **Revista Fórum Identidades**. Ano 3, Volume 6 | jul-dez de 2009.

SPIVAK, Gayatry. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato L.; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. (org.). **Televisão:** Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume II. Campinas, Faro e São Paulo: Setembro 2012.

TEIXEIRA, Walkiria França Vieira e. Sitcoms, texto midiático e humor. In: **Elementos constitutivos do humor em sitcoms**: uma análise à luz dos estudos da tradução baseados em corpus / Walkiria França Vieira e Teixeira. -- São José do Rio Preto, 2016

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa; NERY, Vanda Cunha Albieri**. Para entender as teorias da comunicação.** Uberlândia: EDUFU, 2009.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. Londres: Routledge, 1995.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad**: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Universidad Andina Simón Bolivar, Ediciones AbyaYala: Quito, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Ed. Nova Cultural (Col. Os Pensadores – trad.: José Carlos Bruni), 2000.

*Mesmo que você não vá até o fim, terá encontrado algo...*

Kimani Maruge – 84 anos – Quênia
Pessoa mais idosa do mundo a entrar numa sala de aula para alfabetização