



## O Império Contra-Ataca: Carnaval, Performance & Ativismo<sup>1</sup>

Simone do Vale<sup>2</sup>

ECO/ UFRJ

**Resumo:** Este artigo discute a importância das referências midiáticas e performances para as narrativas audiovisuais compartilhadas em rede pelos movimentos ativistas globais. Com esse objetivo, examinou-se particularmente os usos de *Guerras nas Estrelas* para a produção de contra-narrativas durante mobilizações globais ocorridas entre os anos de 2010 e 2014. A hipótese apresentada neste trabalho considera os elementos da cultura pop e as práticas da cibercultura cruciais para a circulação das narrativas capazes de promover e sustentar a coesão dos movimentos políticos contemporâneos. A estética carnavalesca e a teatralidade presentes nesses movimentos não se limitam, conseqüentemente, a simples jogos ou encenações, mas caracterizam o princípio mais geral por meio do qual as mobilizações produzem novos atores e sentidos políticos.

**Palavras-chave:** Ativismo. Movimentos Sociais. Performance. Cibercultura.

### 1. Introdução

Numa galáxia muito distante das ondas de ativismo civil da década de 1960, alegorias midiáticas como *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, EUA, 1977) se tornaram referências recorrentes das narrativas políticas produzidas pelos movimentos ativistas globais.

Associada aos avanços transnacionais dos fluxos financeiros, a desintegração da geopolítica que ordenava o mundo em dois únicos blocos desarticulou as representações até então bem definidas dos poderes distantes, mas capazes de intervir sobre a vida cotidiana. Não por acaso, portanto, as manifestações dos chamados

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho 5 Comunicação, consumo e novos fluxos políticos ativismos, cosmopolitismos, práticas contra-hegemônicas, do 5º Encontro de GTs - Comunicon, realizado nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 2015.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação & Cultura pela ECO/UFRJ. Email: simvale@gmail.com



“movimentos antiglobalização” priorizam as reuniões de cúpula de entidades como G-8, G-20, Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial ou Organização Mundial do Comércio - raras ocasiões em que os poderes ubíquos, mas invisíveis das elites financeiras globais se fazem presentes de maneira concreta (Badiou: 2012; Tilly: 2005). Por sua vez, as narrativas digitais produzidas pelas redes ativistas incorporaram elementos da cultura midiática através dos quais é possível representar essas forças, favorecendo, assim, a coesão das mobilizações sociais que já se tornaram um dos fenômenos mais marcantes do século XXI.

Em 2011, por exemplo, o movimento Occupy Wall Street produziu um vasto repertório de narrativas políticas sob a forma de gêneros populares da cibercultura. Segundo Limor Shifman, um dos memes criados para rebater as críticas quanto a uma suposta falta de objetividade do movimento atingiu altos índices de repercussão por recorrer às personagens Luke Skywalker e Yoda como representações dos manifestantes, atribuindo a acusação, por meio de um balão de história em quadrinhos, ao maligno Palpatine. Shifman afirma que as comunicações do OWLS foram bem-sucedidas por empregar ícones da cultura midiática que, notoriamente, facilitam e estimulam o diálogo nas redes, porém, no contexto dos discursos políticos (Shifman: 2014, p.80). De acordo com Amber Day, os estilos paródicos da cibercultura promovem o engajamento político ao invés de refletir a apatia observada em relação a formas tradicionais de participação política. Day argumenta que, após se popularizarem em escala global na esteira do 11 de setembro de 2001, os repertórios irônicos de programas como *Daily News* e das performances ativistas se tornaram profundamente imbricados na esfera dos discursos políticos considerados “sérios” (Day: 2011, p.5).

As narrativas ativistas transformam as redes em comunidades discursivamente consistentes por meio de representações, expectativas e valores reconhecidos como legítimos pelos seus integrantes (Malini & Antoun: 2013, p.79). A maneira como cada coletivo descreve as suas lutas, vitórias ou perdas é determinante para a sustentação da própria rede. Em 1994, por exemplo, a disseminação de narrativas na Internet



sobre as arbitrariedades cometidas pelo governo mexicano contra a população indígena alavancou a rede de resistência zapatista. Não por acaso, os relatos divulgados na rede – assim como a utilização do dispositivo de *sit-in* eletrônico Floodnet<sup>3</sup> - conquistaram a atenção internacional, mas, sobretudo, conduziram a uma transformação completa do movimento em si: o que havia começado como um pequeno grupo de guerrilheiros de classe média, despreparados para a luta armada e desligados de origens indígenas na sua maioria, transformou-se em uma rede plural de ciberativismo, integrada pela própria comunidade indígena de Chiapas, defensores dos direitos humanos, organizações não-governamentais e simpatizantes do mundo inteiro. A ação guerrilheira foi deixada de lado em benefício de estratégias de guerra em rede (Malini & Antoun: 2013, p.37). Realizado em 2011 por pesquisadores do Departamento de Comunicação da University of Washington, um estudo de grandes volumes de dados sobre o uso do Twitter durante a Primavera Árabe demonstrou uma correspondência direta entre o aumento da repercussão de hashtags associadas aos protestos, o compartilhamento de vídeos no YouTube e a intensificação das manifestações nas ruas após a auto-imolação de Mohamed Bouazizi<sup>4</sup>.

Desse modo, sob a hipótese de que o êxito das mobilizações sociais é influenciado pela dimensão narrativa, na qual os repertórios midiáticos passaram a desempenhar um papel relevante, este artigo propõe a análise do papel desempenhado pelas performances realizadas durante os protestos globais ocorridos entre 2010 e

---

<sup>3</sup>Tática virtual que emula o *sit-in* empregado nos anos 1960 pelos ativistas negros na luta contra a segregação nos EUA. O objetivo era reunir grupos que se sentavam no chão para bloquear esquinas, restaurantes ou entradas de prédios públicos pacificamente. O *sit-in* virtual foi usado pela primeira vez em 1998 pelo coletivo de hacktivistas Electronic Disturbance Theater que, em solidariedade aos zapatistas, produziu o software Floodnet para inundar os sites do governo mexicano com acessos múltiplos por meio de um único usuário. A tática foi apropriada mais tarde pelo coletivo de hackers Anonymous e transformada em dispositivos que simulam acessos massivos nos chamados ataques distribuídos por negação de serviço (Ddos attacks).

<sup>4</sup>C.f. HOWARD, Philip N.; DUFFY, Aiden; Freelon, Deen; HUSSAIN, Muzammil; Mari, Will & MAZAID, Marwa. **Opening Closed Regimes: What Was the Role of Social Media During the Arab Spring?**. Project on Information Technology and Political Islam. Relatório 2011.1 University of Washington's Department of Communication. Disponível em: [http://pitpi.org/wp-content/uploads/2013/02/2011\\_Howard-Duffy-Freelon-Hussain-Mari-Mazaid\\_pITPI.pdf](http://pitpi.org/wp-content/uploads/2013/02/2011_Howard-Duffy-Freelon-Hussain-Mari-Mazaid_pITPI.pdf) (Acessado em: Dezembro/2014).



2014 – em particular, aquelas cuja temática gira em torno de universos ficcionais midiáticos, como *Guerra nas Estrelas*.

## 2. Ativismo midiático: das ruas às telas de computador

De acordo com o campo interdisciplinar que, especialmente a partir do final dos anos 1980, tem se dedicado ao estudo dos aspectos e dinâmicas culturais das manifestações populares<sup>5</sup>, os movimentos sociais podem ser definidos como séries de ações coletivas autônomas, sucessivas e inclusivas. Movimentos sociais representam os interesses de cidadãos comuns por meio de manifestações públicas em defesa de valores políticos, sociais e culturais alternativos (Reed: 2005, p.5; Tilly: 2004, p.2). Fundamentalmente, os movimentos sociais são agentes de mudanças políticas que se refletem nas diversas esferas da vida social.

Marcados por uma teatralidade que remete a formas ancestrais de expressão de poder coletivo no espaço urbano, como os desfiles militares ou as procissões religiosas, os movimentos sociais dependem do componente dramático, que se tornou essencial para as estratégias narrativas das mobilizações globais, seja para enfrentar relatos antagônicos da mídia corporativa, conquistar adesão ou fortalecer o engajamento dos seus integrantes (Malini & Antoun: 2013; Gournelos: 2007; Tilly: 2006; Tilly: 2004; Fine: 2003). Para além dos blogs e fóruns de discussão, as formas próprias de expressão nas redes, como os memes, virais, *mashups* e flashmobs, passaram a integrar o repertório explorado pela participação popular nos processos políticos (Shifman: 2014, p. 72).

Historicamente, teatro, música, versos e artes visuais, de forma explícita ou não, são usados em manifestações públicas ao menos desde 1916, quando os participantes da insurreição de Páscoa de Dublin recorreram à poesia para expressar o desejo de emancipação da coroa britânica (Johnston & Klandermans: 2003, p.4).

---

<sup>5</sup> A formação do campo das teorias dos movimentos sociais e as suas ramificações são explicadas detalhadamente em: KLANDERMANS, Bert & ROGGE BAND, Conny (org.). **Handbook of Social Movements Across Disciplines**. Londres: Springer, 2007.



Porém, a “arte do protesto” se cristalizou apenas nos anos 1960, época familiarizada não só com a paisagem midiática das redes de televisão, mas também com as linguagens cênicas introduzidas por meio dos *happenings* de Allan Kaprow, das performances do grupo Fluxus e, já nos anos 1970, do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Como se pode observar a partir de definição do próprio Boal, as linhas de ação direta do Teatro do Oprimido, criado como estratégia de resistência durante a Ditadura no Brasil, praticamente descrevem a forma das manifestações políticas contemporâneas, incluindo possibilidades para:

(...) a teatralização de protestos, marchas, procissões seculares, paradas, reuniões de operários ou outros grupos organizados, comissões de rua, etc, usando todos os elementos teatrais disponíveis, como máscaras, canções, dança, coreografia, etc (BOAL, 2006, p.06).

Dramatizações e expressões da cultura pop permearam as manifestações pelos direitos civis e contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos e o Maio de 1968 na França. Dentre elas, podemos destacar as canções de protesto, as intervenções no espaço urbano por meio de pichações poéticas nos muros ou as performances repentinas de grande apelo midiático, como podemos caracterizar a ação dos trinta militantes Panteras Negras que compareceram com armas à mostra diante do Capitólio, sede da assembléia legislativa da Califórnia, no dia 2 de maio de 1967, em retaliação aos assassinatos de cidadãos negros, por exemplo (Reed: 2005, pp.136-137).

Diferente do teatro convencional, ou mesmo da dramaturgia de Brecht, a performance sempre constitui um ato político destinado ao espaço público, não aos palcos. Ao irromper nos espaços urbanos, a performance desarticula as fronteiras entre real e ficção, abolindo a hierarquia discursiva que distingue os atores do público. Os repertórios performáticos dos ativistas da década de 1960 e das mobilizações contemporâneas, portanto, partilham uma origem comum: as experimentações artísticas de vanguarda.

No entanto, os repertórios ativistas contemporâneos não devem ser interpretados como uma espécie de “evolução” das práticas que os precederam.



Apesar da dramaticidade, as teatralizações dos Panteras Negras, por exemplo, ainda apelavam intensamente ao realismo, enquanto as performances do ativismo contemporâneo contemplam toda sorte de representações da cultura midiática que, não raro, passam muito ao largo do que costumávamos considerar realista, “sério” ou conveniente ao discurso político. Embora os ativistas da década de 1960 também tenham experimentado práticas e linguagens midiáticas convencionalmente isoladas do conjunto de ações pertinentes à crítica política, como na irreverente performance *Bed-In* protagonizada por John Lennon e Yoko Ono em 1969<sup>6</sup>, o ativismo contemporâneo corresponde plenamente ao conceito do *carnavalesco* – uma estética de resistência popular festiva à seriedade de uma cultura oficial percebida como fonte de opressão (Bakhtin: 1999, p.3).

Nos anos 1980, durante o processo de abertura democrática em vários países da América Latina, por exemplo, ocorreu uma intensificação do uso de linguagens performáticas nas mobilizações políticas, como a ação conhecida como *El Siluetazo*, realizada pelas Mães da Praça de Maio<sup>7</sup>. Na década de 1990, contudo, a sobriedade cedeu espaço à carnavalização, o que provocou uma reviravolta nas narrativas políticas das redes ativistas, a exemplo dos *escraches* argentinos para reivindicar a punição de agentes da repressão (Lucena: 2012, p.37) ou das festividades ao ar livre organizadas pelo movimento londrino Reclaim the Streets (RTS) como forma de protesto contra a remoção dos moradores de Claremont Road (Day: 2011, p. 158). Em 1999, na Batalha de Seattle, os manifestantes formaram um animado “bloco” de tartarugas marinhas. Concebida para enfatizar o risco de extinção daqueles animais, a tática se tornou especialmente popular entre os ambientalistas, como demonstrado

---

<sup>6</sup>Além de permanecerem deitados numa cama de hotel durante semanas a fio em protesto contra a Guerra do Vietnã, os artistas espalharam uma série de outdoors com a frase “a guerra acabou” (war is over) em pontos estratégicos de várias capitais do mundo, provocando grande repercussão internacional.

<sup>7</sup> Realizada em setembro de 1983, a ação consistiu da distribuição de fotos em tamanho natural de desaparecidos e torturados pela Ditadura argentina em prédios públicos (Lucena: 2012, p.37).



pelas fantasias de urso polar usadas pelos ativistas do Greenpeace na marcha *Flood Wall Street* em 2014<sup>8</sup>.

Como os movimentos sociais contemporâneos surgem a partir de narrativas, significados, valores e práticas específicas da cibercultura, o caráter do ativismo civil do século XXI é essencialmente novo (Malini & Antoun: 2013, Tilly: 2005; Reed: 2005). Os usos da ironia e da sátira, porém, dependem largamente da capacidade das comunidades ativistas para interpretar as performances, devendo-se considerar, portanto, possíveis restrições a grupos que não partilham o mesmo repertório de sentidos (Day: 2011, p. 145). Além disso, a capacidade de contágio das narrativas digitais também é imprevisível e a própria dimensão lúdica das linguagens virais pode ofuscar os enunciados políticos (Shifman: 2014, p.80).

Em 2005, a estilista fictícia Serpica Naro, cujo nome nada mais é do que um anagrama do padroeiro dos trabalhadores precários criado por ativistas italianos, foi aceita pela semana da Moda de Milão. Para surpresa dos organizadores e da imprensa, uma das passarelas mais disputadas do mundo da alta costura acabou transformada em palco para um protesto contra os abusos sofridos pelos operários da indústria da moda<sup>9</sup>. Por sua vez, o grupo The Yes Men, também adepto da prática do *culture jamming*, isto é, o emprego de recursos da própria mídia contra ela mesma, realizou uma série de interferências nos noticiários de grandes emissoras de TV, personificando falsos porta-vozes de multinacionais responsáveis por desastres ambientais, como a tragédia ocorrida numa fábrica norte-americana localizada em Bhopal, Índia, em 1984<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> A manifestação ocorreu no dia 21 de setembro de 2014 em Nova York: <http://www.washingtonpost.com/news/storyline/wp/2014/09/23/the-polar-bear-who-took-on-wall-street/> (Acessado em Outubro /2014)

<sup>9</sup> Um santo padroeiro para a categoria dos trabalhadores precários, isto é, sem vínculos e benefícios empregatícios. Para uma descrição detalhada, ver: GHERARDI, Silvia & MURGIA, Annalisa. *Staging precariousness: The Serpica Naro catwalk during the Milan Fashion Week*. Culture and Organization, *Volume 21*, N 2, Londres, Routledge, 2015, pp. 174-196.

<sup>10</sup> A falsa entrevista concedida à BBC está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI>. (Acessado em Janeiro/ 2015).



COMUNICON 2015

congresso internacional  
comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS  
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO  
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

O impacto dessas novas formas de participação política foi percebido, por exemplo, durante a campanha que elegeu Barack Obama em 2008. Dentre os 3.800 vídeos que atingiram mais de mil visualizações na plataforma YouTube, aqueles produzidos por coletivos de mídia alternativa alcançaram a média de dois milhões e meio de visualizações, seguidos pela média de 807.000 visualizações para vídeos produzidos por cidadãos comuns, como o clipe independente *Yes We Can* e o viral *Obama Girl*. Em comparação, a média de visualizações para os vídeos produzidos pelo próprio comitê de campanha e outros atores políticos tradicionais foi muito inferior, somando apenas 139.000 registros (Shifman: 2014, p.72). No mesmo ano, na Islândia, apesar da insatisfação generalizada com a crise econômica agravada pelo beneficiamento concedido aos bancos nacionais pelo governo, as manifestações na praça Austurvollur durante a *Revolução das Painelas* foram motivadas especialmente a partir do intenso compartilhamento de um vídeo armazenado no YouTube em 11 de outubro daquele ano. No vídeo, o cantor Hordur Torfason expressava a sua indignação por meio de uma canção de protesto diante da sede do parlamento islandês (Castells: 2012, p.38).

A distinção entre os discursos considerados eminentemente políticos e as narrativas ativistas permeadas pela ironia, alegorias midiáticas e linguagens da cibercultura é, sobretudo, hierárquica e remonta ao proverbial banimento dos poetas descrito no livro X de *A República*. Nessa descrição do modelo de estado ideal, Platão inaugurou uma tradição crítica em relação ao entretenimento popular que repercutiria, por exemplo, na visão fatídica de Adorno sobre a música de protesto dos anos 1960 ou no anátema da “sociedade do espetáculo”.

Na Atenas do século V, após as reformas democráticas de Clistenes, a tragédia se tornou um meio de encenar os conflitos cotidianos e as disputas de poder na polis. Altamente ritualizada e performática, a vida política ateniense incorporou uma série de atributos teatrais úteis para convencer as assembléias no monte Pnyx ou despistar detratores. Numa cultura de tradição oral, atores eram enviados em missões diplomáticas e as técnicas de representação eram largamente utilizadas nos tribunais,





cuja estrutura evoca a organização espacial e dinâmica do teatro. O teatro de Dionísio, construção grandiosa próxima à Acrópole, tinha capacidade para reunir mais público do que os cerca de 6.000 participantes da Eclésia, principal assembléia de Atenas. Por usarem máscaras para representar diferentes personagens, como as mulheres, que eram proibidas de atuar no palco, os atores eram chamados *hypokrites* (ὑποκριτής) – intérprete. Mas como Sócrates receava os efeitos persuasivos e pedagógicos da linguagem teatral, o sentido que permaneceu foi o de “imitador” ou “impostor”. Se o discurso da verdade é *episteme*, não pode haver lugar para a mimese nos domínios políticos da democracia (Beer: 2004, p.42).

Nesse sentido, o uso da máscara constituiu uma estratégia importante para o coletivo russo Pussy Riot, cujas integrantes utilizavam balaclavas coloridas de tricô, amplamente reproduzidas como ícones nos protestos contra a prisão do grupo por “atos de vandalismo” em uma igreja, em agosto de 2012. Para Slavoj Žižek, as balaclavas coloridas do Pussy Riot seriam uma metáfora de que as ideias são mais importantes do que a individualidade de cada integrante, máscaras de *des-individualização*, como os lenços zapatistas<sup>11</sup>. Um movimento interessante sob este aspecto é o coletivo hacktivista Anonymous – lembremos que uma das características do imaginário das redes é justamente a ideia de que existe uma correspondência direta entre anonimato e liberdade. O grupo lançou mão das máscaras do justiceiro Guy Fawkes, personagem histórica recriada na graphic novel *V de Vingança* por Alan Moore (Vertigo, 1985), e adaptada para o cinema em 2005 (James McTeigue, EUA). Manifestantes de ocasião e militantes das causas mais variadas, mesmo sem pertencer ao coletivo de hackers, também se apropriaram da máscara. Logo, ela já não mais seria uma referência da personagem histórica, da obra de Moore e tampouco do filme, mas sim do próprio Anonymous e do seu ideal de liberdade na rede. Possivelmente,

---

<sup>11</sup> Disponível em:

<[http://dangerousminds.net/comments/the\\_true\\_blasphemy\\_slavoj\\_zhizhek\\_on\\_pussy\\_riot](http://dangerousminds.net/comments/the_true_blasphemy_slavoj_zhizhek_on_pussy_riot)>  
(Acessado em: Agosto/ 2012).



esta foi uma das estratégias mais bem sucedidas de apropriação de narrativas midiáticas por ativistas.

Se, por um lado, esses repertórios se encontram a serviço da domesticação dos conflitos e disputas de poder que eles mesmos encenam, por outro lado, podemos interpretar a apropriação de uma narrativa midiática como *V de Vingança* pelos hackers do Anonymous como um efeito colateral; o tiro que saiu pela culatra – um vírus; um ruído no sistema que potencializa a entropia (Gournelos: 2011).

### 3. Conclusão

Entre 2010 e 2014, o tirânico Darth Vader pareceu personificar a representação favorita para as forças opressoras nos mais diversos contextos globais, incluindo a defesa de um parque em Istambul<sup>12</sup>, os protestos contra as remoções forçadas para as obras da Copa do Mundo no Brasil e as eleições presidenciais na Ucrânia<sup>13</sup>.

O tema musical do vilão, a *Darth Vader Imperial March*, foi evocado por manifestantes de vários países durante esse período: em maio de 2010, numa versão à capela em Chicago, durante protestos contra a guerra do Afeganistão na reunião da OTAN<sup>14</sup>; em novembro, por meio de um sistema de alto-falantes, estudantes londrinos que protestavam contra o aumento das taxas do financiamento universitário “saudaram” a chegada da polícia com o tema de Lorde Vader<sup>15</sup>; em outubro de 2011, ativistas norte-americanos do Occupy Providence formaram uma orquestra para

<sup>12</sup>Ver: **Darth Vader joins Turkish Protests!** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9HQWZXtt75c>. (Acessado em: Janeiro/2014).

<sup>13</sup>Ver: **Darth Vader, de 'Guerra nas Estrelas', candidato à presidência da Ucrânia.** <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/03/darth-vader-de-guerra-nas-estrelas-candidato-presidencia-da-ucrania.html>. (Acessado em Junho/2015).

<sup>14</sup>Ver: **Imperial March Chicago Police Department NATO 5-20.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=N9yl0sHIBPO> (Acessado em: Janeiro/ 2014).

<sup>15</sup>Ver: **London Student Protest 30/11/10 Police Imperial March.** Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=Zw\\_piM3ynro](http://www.youtube.com/watch?v=Zw_piM3ynro). Acessado em: Janeiro/2014.



receber a tropa de choque com a “marcha imperial”<sup>16</sup>. Em Belo Horizonte, um saxofonista também improvisou uma sequência do tema, enquanto perseguia soldados do choque ao estilo dos mímicos de rua<sup>17</sup>. No Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 2013, um grupo de manifestantes enfrenta soldados numa esquina de Laranjeiras. Atrás deles, quando os policiais batem em retirada, ouvimos um trompete que se aproxima executar *The Darth Vader Imperial March*<sup>18</sup>.

Os manifestantes, porém, não são os únicos que adotaram a narrativa de *Guerras nas Estrelas* – neste caso, para representar a si mesmos como a “aliança rebelde”. Desde o protesto na reunião do G-8 em Gênova, realizado em 2001, nota-se uma tendência global quanto ao design dos uniformes das tropas de choque de muitos países, cada vez mais semelhantes à armadura negra de Darth Vader e seus stormtroopers ou, ainda, ao *Robocop* (Dir. Paul Verhoeven, EUA, 1997). O poder também se utiliza de linguagens midiáticas para exibir a sua força e intimidar.

A metáfora de *Guerra nas Estrelas* fornece representações definidas de Bem e Mal num contexto radicalmente marcado pela diferença. A singularidade é representada pelos alienígenas insurgentes, como Yoda, Chewbacca e Jar Jar Binks, os andróides C3PO e R2D2, além do protagonismo feminino marcado pela figura da princesa Leia. É irônico lembrar que um livro muito conceituado e referência para as reflexões acadêmicas sobre as consequências do neoliberalismo tenha por título, justamente, a palavra “império”.

Sob a perspectiva da ideia de saber popular (*le savoir des gens*) definido por Foucault como um “saber subjugado” – isto é, um conjunto de saberes considerados ingênuos e inferiores em comparação àqueles legitimados pela ciência (Foucault: 1980, pp.81-82), Judith Halberstam analisou narrativas midiáticas consideradas

<sup>16</sup>Ver: **Occupy Providence- Extraordinary Rendition Band "The Imperial March (Darth Vader's Theme)" (Day 6)**. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=YqJtYWuvsVY>>. Acessado em: Janeiro/2014.

<sup>17</sup>Ver: **Saxofonista faz trilha sonora para soldados da PM** <<https://www.youtube.com/watch?v=Ztx1qnhEOg>> Acessado em: Dezembro/2014.

<sup>18</sup>Ver: **Ao som do Trompete, Black Bloc avança**. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_it9zhuKzvK](http://www.youtube.com/watch?v=_it9zhuKzvK)>. Acessado em: Agosto/2013.



infantilizantes ou intelectualmente estéreis, como os desenhos animados ou as histórias em quadrinhos.

Halberstam afirma que, embora as mensagens edificantes que costumam encerrar essas narrativas não passem de clichês otimistas, animações 3D como *Procurando Nemo* (dir. Andrew Stanton, EUA, 2003), *Monstros S.A* (dir. Pete Docter, EUA, 2001) ou *Fuga das Galinhas* (dir. Peter Lord e Nick Park, EUA/Inglaterra, 2000), por exemplo, ao criarem universos habitados por uma mistura de seres, também transmitem ideias de natureza política ao valorizarem a diferença, a solidariedade e a resistência coletiva às formas de opressão ou exploração. Halberstam ressalta que os filmes que lidam com a temática da revolução, como *V de Vingança* ou *X-Men*, não raro são adaptações de histórias em quadrinhos ou desenhos animados (Halberstam: 2011, pp.64-68). *Guerra nas Estrelas* não surgiu como uma adaptação, mas se enquadra na categoria narrativa estudada por Halberstam.

Finalmente, embora ainda não seja possível estipular as conseqüências mais amplas desses desdobramentos, é importante ressaltar que os ativistas contemporâneos são, simultaneamente, consumidores e produtores de cultura, plano onde as guerrilhas do século XXI estão sendo travadas (Day: 2011, p. 150; Gournelos: 2011, p.151). Como o Carnaval, que brota nas ruas para satirizar as mesmas autoridades que delimitam um perímetro e um calendário para a sua realização, a resistência antiglobalização é uma faceta do próprio capitalismo global. Contudo, os protestos festivos e satíricos correspondem a uma profunda reconfiguração cultural das formas de atuação política coletiva que se torna bem sucedida por privilegiar o afeto e o confronto dos discursos oficiais segundo as suas próprias regras.

### Referências:

ANTOUN, Henrique. **A Multidão e o Futuro da Democracia na Cibercultura**. In: FRANÇA, Vera, WEBER, Maria Helena, PAIVA, Raquel & SOVIK, Liv. Livro do XI COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2001.

BADIOU, Alain. **The Rebirth of History: Times of Riots and Uprisings**. Verso:



COMUNICON 2015

congresso internacional  
comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS  
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO  
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

Londres, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais.** São Paulo/Brasília: Universidade de Brasília/Hucitec, 1999.

BEER, Josh. **Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy.** Westport, Connecticut: Praeger, 2004.

BOAL, Augusto. **Aesthetics of the Oppressed.** Londres: Routledge, 2006.

CASTELLS, Manuel. **Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age.** Cambridge: Polity Press, 2012.

DAY, Amber. **Satire and dissent: interventions in contemporary political debate.** Bloomington: Indiana University Press, 2011.

FINE, Gary Alan. **Public Narration and group culture: discerning discourse in social movements.** IN: JOHNSTON, Hank & KLANDERMANS, Bert (org.) *Culture and Social Movements.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 127-143.

FOUCAULT, Michel. **Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977.** Nova York: Pantheon Books, 1980.

GOURNELOS, Ted. **Disrupting the Public Sphere: Mediated Noise and Oppositional Politics.** IN: NUNES, Mark (org.) *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures.* Nova York: Continuum Books, 2011, pp.151-167.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure.** Durham: Duke University Press, 2011.

JOHNSTON, Hank & KLANDERMANS, Bert (org.) **Culture and Social Movements.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

LUCENA, Daniela. **Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80.** Santiago de Chile: Revista de Estudios Avanzados, Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, Dezembro de 2012, pp.35-46.

MALINI, Fábio & ANTOUN, Henrique. **A Internet e a rua: Ciberativismo e mobilização nas redes sociais.** Porto Alegre: Sulina, 2013.

REHM, Rush. **Greek tragic theatre.** Londres: Routledge, 2005.

PLATO. **The Republic and other works.** Nova Iorque: Anchor Books, 2012.

REED, Thomas Vernon. **The art of protest: Culture and Activism from the Civil**



COMUNICON 2015 congresso internacional  
comunicação e consumo

5º ENCONTRO DE GTS  
1º ENCONTRO DE GTS DE GRADUAÇÃO  
2º ENCONTRO BINACIONAL

PPGCOM ESPM // SÃO PAULO // COMUNICON 2015 (5 a 7 de outubro 2015)

**Rights Movement to the streets of Seattle.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

SHIFMAN, Limor. **Memes in Digital Culture.** Cambridge: MIT Press, 2013.

TILLY, Charles. **Social movements: 1768-2004.** Paradigm Publishers, 2004.  
\_\_\_\_\_. **Regimes and repertoires.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.