

WALDO E OS PALHAÇOS: POLÍTICA, ENTRETENIMENTO E VIOLÊNCIA EM MIA COUTO E *BLACK MIRROR*

WALDO AND THE CLOWNS: POLITICS, ENTERTAINMENT AND VIOLENCE IN MIA COUTO AND *BLACK MIRROR*

Raquel Selner **1**

Maria Perla Araújo Morais **2**

Resumo: O presente artigo estabelece uma comparação intermediária entre o conto “A Guerra dos Palhaços”, de Mia Couto, e o episódio “O Momento Waldo”, da série britânica *Black Mirror*. A hipótese que permeou o trabalho é a de que as obras abordam a questão política como forma de promoção de entretenimento e violência. O objetivo foi verificar como o conto e o episódio trabalham esse tema, aprofundando questões sobre o contemporâneo e o esvaziamento do que se entende por política. Foi possível perceber que, embora tenham sido produzidos em épocas e realidades diferentes, as obras trataram o tema de forma semelhante, pontuando que a sociedade, em alguns contextos, tende a se envolver com o espaço político, confundindo-o com o entretenimento. A violência, horizonte que devemos entender para discutir os processos políticos, aqui é acionada como um conflito vazio de demandas sociais, orientando-se por vias subjetivas. Portanto, nosso corpus de estudo aponta para uma dinâmica do contemporâneo: o esvaziamento do espaço público de reivindicações de cidadania e o fortalecimento de uma sociedade de consumo que, na esfera política, privilegia o espetáculo, a violência e o entretenimento.

Palavras-chave: Waldo; A guerra dos palhaços; Política; Entretenimento; Violência.

Abstract: This paper establishes an intermedia comparison between Mia Couto's short story “The War of the Clowns” and the episode “The Waldo Moment” of the British TV series *Black Mirror*. The hypothesis of the paper is the fact that both the works approach the political issue as a way of promoting entertainment and violence. The aim was to verify how the short story and the episode work on this theme, deepening issues about the contemporary moment and the emptying of what is understood as politics. It was possible to notice that, although the works were produced in different times and realities, both of them dealt with the theme in a similar way, pointing out that society in some contexts tends to become involved with political space, confusing it with entertainment. Violence, a horizon that we must understand to discuss political processes, is triggered here as a conflict emptied of social demands, guided by subjective paths. Therefore, our corpus of study points to a contemporary dynamic: the emptying of the public space of claims for citizenship and the strengthening of a society of consumption that, in the political sphere, privileges spectacle, violence and entertainment.

Keywords: Waldo; The War of the Clowns; Politics; Entertainment; Violence.

Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela **1**
Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. Atualmente cursa o Mestrado
em Letras - Literatura na Universidade Federal do Tocantins - UFT - Câmpus de
Porto Nacional. E-mail: raquel_selner@hotmail.com

Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de **2**
Tocantins e líder do grupo de pesquisa NELA: Núcleo de estudos de Literaturas
Africanas e Portuguesa, cadastrado no CNPQ. E-mail: perlamorais@gmail.com

Introdução

Comparar obras literárias tem sido uma prática comum há mais de um século. Inspirada pela Biologia Comparada, a ideia da Literatura Comparada surgiu a partir de duas fontes: “o cosmopolitismo romântico, gerado pelo sentimento da incoercível dignidade de todas as nações, (...) [e] o critério comparativista que desde 1880 dominava a esfera da biologia e outras ciências naturais” (SILVEIRA, 1964, p. 18). Inicialmente de cunho valorativo, a Literatura Comparada surgiu como disciplina na segunda metade do século XIX para discutir as diferenças existentes entre textos de nacionalidades distintas, principalmente para evidenciar a independência de criação artística entre uma nação recém-emancipada e sua nação anteriormente dominante.

Desde seu surgimento até os dias atuais, a Literatura Comparada foi uma disciplina que passou por mudanças metodológicas, acompanhando também a transformação dos demais campos de estudo. Compreendendo as relações culturais entre as diferentes nações, o texto afirma: “(...) uma literatura ou uma nação não crescem isoladas das nações e das literaturas vizinhas” (TEXTE apud COUTINHO e CARVALHAL, 2011, p. 44). Essa relação entre nações, no entanto, deve ser pensada a partir do entendimento dos jogos de políticas globais. Portanto, o que entendemos por “comparação” é histórico, político e social, não se furtando aos jogos de interesses das relações entre as nações. Nesse sentido, é recente o paradigma do diálogo entre textos em detrimento ao da influência. No século XIX, reafirmando as nacionalidades, a Literatura Comparada esteve muito centrada nos estudos de influência. A “caça às influências” era um procedimento que, embora se proclamasse como literário, acompanhava o movimento político do nascimento dos Estados modernos e, posteriormente, do imperialismo. Nesse sentido, centros hegemônicos eram pensados como “influência” de outros sistemas literários, em uma clara via de mão única, o que demonstra que o domínio político e econômico também é um domínio cultural.

Portanto, o paradigma do diálogo é recente dentro dos estudos de Literatura Comparada e se contrapõe aos estudos de influência. Sob o ponto de vista do diálogo entre os textos, a Literatura Comparada tem-se ocupado, então, em colocar textos lado a lado, de forma que um lance luz sobre o outro: “É o estabelecimento de um diálogo em pé de igualdade entre [as] diversas literaturas, assegurando a transversalidade da própria disciplina” (COUTINHO, 2003, p. 26).

Partindo do pressuposto de intertextualidade, em que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68), ao leitor torna-se raro ter contato com um texto sem se remeter a outro. Sobre isso, Clüver (1997, p. 40) afirma:

Tais questões de intertextualidade preocupam-se mais com a produção e a recepção do que com os próprios textos: os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está “no texto”, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura.

Temos acesso a diversos textos através das mais variadas plataformas: um livro pode se tornar um filme, uma notícia pode inspirar uma crônica, um poema pode se tornar uma canção. Sendo assim, a Literatura Comparada tem adequado seus estudos a essa gama textual diversa, considerando a possibilidade de uma comparação intermediária. Segundo Clüver, “‘intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas (...) [e] implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (2011, p. 9). Apesar de ser uma área ainda incipiente, os estudos de comparação intermídias tem aumentado bastante nos últimos anos, especialmente tendo em vista a grande oferta e o fácil acesso das pessoas a outras mídias não impressas, como filmes, séries e novelas.

Este artigo se propõe a realizar uma comparação intermediária entre o conto “A Guerra dos Palhaços”, do escritor moçambicano Mia Couto, e o episódio “O Momento Waldo”, da série britânica *Black Mirror*. A principal tese é a de que as duas obras abordam a política como meio tanto de entretenimento popular quanto expressão da violência. Nas palavras de Hannah Arendt:

Ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política pode permanecer alheio ao enorme papel que a violência sempre desempenhou nos negócios humanos, e, à primeira vista, é surpreendente que a violência tenha sido raramente escolhida como objeto de consideração especial. (...) Isto indica o quanto a violência e sua arbitrariedade foram consideradas corriqueiras e, portanto, desconsideradas; ninguém questiona ou examina o que é óbvio para todos. (ARENDR, 1994, p. 16)

O objetivo deste estudo é verificar a relação entre política, entretenimento e violência estabelecida nas duas obras, para não só notarmos tais dados, mas principalmente entendermos como, no contemporâneo, essas características se constituem mesmo num dos aspectos fundamentais da esfera do político. Portanto, nossa perspectiva é fazer uma obra dialogar com outra, acreditando que ambas aprofundam e lançam luz sobre questões que revelam certo pensamento hegemônico quanto ao que se entende por política.

O episódio tem como pano de fundo a Inglaterra, que se constitui como paradigma das colonizações, e o conto pertencem a um país que sofreu uma colonização subalterna (SANTOS, 2003). Portanto, dentro dessa dinâmica que pensa historicamente as nações, é possível entender nossa temática relacionando-a com delineamentos políticos e econômicos pós-coloniais. Os desdobramentos pós-coloniais, nas antigas metrópoles e antigas colônias, e a aposta na modernidade econômica e social levaram as sociedades a defenderem projetos que, continuamente, esvaziam o espaço público, dissolvem as relações sociais e favorecem as formas privadas de organização. A questão política, diante dessa conjuntura, sofre um esvaziamento, podendo ser cooptada pelas lógicas de satisfação individual e entretenimento.

A parábola de Mia Couto

O conto “A Guerra dos Palhaços”, publicado pela primeira vez em 1994 entre as *Estórias Abensonhadas* (COUTO, 2012), aborda uma situação aparentemente incomum. Dois palhaços encontram-se no meio de um espaço público e começam uma discussão cujo tema é desconhecido, “uma ninharice”, de acordo com o texto (COUTO, 2012, p. 111). Em um primeiro momento, as pessoas que passavam divertiam-se com a situação e, pensando tratar-se de um espetáculo, deixavam moedas aos palhaços. No entanto, com o passar dos dias, a discussão vai evoluindo para uma briga que inclui agressões físicas. Os transeuntes ainda param para assistir, divertidos com a situação. Em dado momento, a violência entre os palhaços aumenta e acaba atingindo pessoas que estão assistindo. Dali em diante, aqueles que antes eram espectadores passam a integrar a briga, tomando lados, dividindo opiniões e iniciando conflitos avulsos ao dos palhaços. Ao final de um mês, todos os habitantes da cidade estão mortos, menos os dois que começaram a discussão. Estes, por fim, livram-se de suas fantasias de palhaço, abraçam-se, recolhem as moedas e encaminham-se para outra cidade.

Mia Couto, através de uma narrativa anedótica, pode estar metaforizando a questão de levantes políticos que, mesmo absurdos, tiveram o poder de tumultuar toda a sociedade moçambicana logo após a independência do país (MORAIS, 2016). A narrativa, entretanto, possibilita discussões que ampliam a percepção de um problema local para um âmbito mais global, principalmente se focalizarmos a guerra dos palhaços sob o ponto de vista da metáfora sobre a política. A questão política a que o texto pode se referir diz respeito ao contexto conturbado de guerra civil moçambicana, em que notamos dois grandes grupos em luta (a Frelimo e a Renamo) após a independência do país. Acionando esse dado local, poderíamos discutir como a luta pelo poder incide na sociedade civil de maneira aparentemente gratuita, o que nos faz pensar sobre a distância entre o campo político e a sociedade:

O aniquilamento da política em interioridade, quer dizer, como categoria das pessoas, desloca e afeta profundamente as formas anteriores de subjetividade e reinterroga o enunciado *as pessoas pensam* (...). Se a política (como intelectualidade e como possível compartilhados) está subtraída do pensamento das pessoas e é cativa do Estado e de seu léxico, se – fato novo

– o significante de política está hoje capturado pelo Estado, alguma coisa não opera mais desde uma anterioridade do subjetivo. (LAZARUS, 2012, p. 385)

Essa questão, suscitada pelo entendimento local do conto, permite-nos, ainda, uma reflexão mais ampla, em que interrogaríamos a relação entre Estado, política e sociedade. Cooptada pelo Estado, mesmo em sociedades democráticas, e desinvestida da participação popular, a política torna-se um campo privado de atuação de “gestores” que organizam a sociedade aos moldes de uma empresa. Por isso, cada vez mais demandas por direitos são vistas como estranhas a um corpo montado e gerido para as lógicas de mercado.

Esvaziados de propostas sociais, uma vez que nada mais seria direito, os projetos políticos vencedores criminalizam reivindicações de cidadania ampla, recorrendo à violência como principal instrumento de controle e gerenciamento de crises. Diante da sensação de insegurança da sociedade civil, é muito comum não só gestores como a própria população defender ideias que endureçam leis para os praticantes de qualquer delito, numa aposta de que, quanto mais repressivo for o poder, mais controlada será a sociedade:

A sensação premente de insegurança, de medo e de perda de qualidade de vida, juntamente com o aumento da criminalidade, reforça o clamor pelo endurecimento das leis penais. A consequência disso pode ser observada no maior apoio social às demandas de redução da imputabilidade penal de adolescentes; no aumento da duração das penas; na definição de crimes hediondos; na aceitação da pena de morte, na adoção de regimes mais severos de cumprimento da pena; no aumento das taxas de encarceramento; no crescimento da violência policial e das prisões ilegais (LEMGRUBER, 2002). Nossas sociedades ultra-urbanas estão cada vez mais acostumadas com as violências que emergem numa crise inaudita do espaço público e pela crença nos perigos da vida social da cidade (VELHO e ALVITO, 1996; SOARES, 2000) (SOUZA, 2003, p. 3).

Quanto às questões de direitos sociais, motivo mesmo dessa “crise inaudita do espaço público”, as sociedades democráticas parecem eleger para si outro pacto que criaria um desequilíbrio entre o espaço público e privado:

Público e Privado não são outra coisa senão as *duas dimensões fundamentais da democracia*, ambas necessárias para a própria vida da democracia. Por um lado, a liberdade dos privados e o princípio da livre autodeterminação dos indivíduos, por outro, a força e a autoridade da *res publica*. Nenhuma democracia é imaginável sem essas duas dimensões. Não é por acaso que uma das principais tarefas das Constituições democráticas é aquela de estabelecer o espaço e a profundidade de um e de outro, do Público e do Privado, e, portanto, de estabelecer também os limites de cada um, o ponto para além do qual o Público tende a exorbitar e a violar arbitrariamente as esferas dos indivíduos, e o ponto para além do qual, na dimensão inversa, a extensão dos poderes dos privados tende a ameaçar a integridade da *res publica*. Se tudo isso não é claro e de conhecimento comum, as democracias entram em crise (...) (FIORAVANTI, 2013, p. 9, grifos do autor).

O conto, ao apontar para uma guerra violenta entre dois palhaços que resvala na população, separando a sociedade em duas forças contrárias e alheias ao que, de fato, estaria sendo guerreado, faz-nos pensar nesse distanciamento da sociedade da esfera das demandas públicas. Na história, a população entrará na guerra, que é dos palhaços, por quaisquer outros motivos que se alinham a demandas subjetivas.

“A guerra dos palhaços” recorre a estratégias textuais que o retiram de uma localidade e temporalidade bem precisas, possibilitando que o entendamos a partir desses delineamentos políticos mais amplos. Uma das estratégias para marcar esse distanciamento é o recurso da atemporalidade, presente no marcador “uma vez”, logo no início do texto, o que faz a história se assemelhar a um conto de fadas. Essa expressão dá a ideia de que a história que ali será narrada pode tratar-se tanto de uma ficção quanto de um acontecimento atemporal, verificável em diversos momentos históricos. Até mesmo o final ajuda a entender essa ideia, quando os dois palhaços se despem de suas fantasias e sugerem ir para outra cidade.

Se entendermos os eventos históricos sob um ponto de vista progressista, talvez não percebamos essa estratégia do conto, mas se, como Walter Benjamin, pensarmos história como o acúmulo de ruínas de projetos políticos, econômicos e sociais, possamos entender a repetição de que o texto trata. De acordo com Walter Benjamin (1987, p. 226):

O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção da história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

Aqueles que se “assombram” com o que o contemporâneo é capaz de produzir articulam uma percepção de história que não pode se sustentar. Essa concepção entra em colapso sempre quando suas “ruínas” vêm à tona. Trata-se de ver nesse entendimento de história uma versão progressista, moderna, que não entende os eventos como acúmulos de catástrofes, mas como uma escalada para uma sociedade mais igualitária. O escritor italiano Primo Levi também pode ser recuperado aqui para entendermos a repetição da qual Benjamin trata: “Cada época tem o seu fascismo” (LEVI apud SALES, 2016, s.p.). Se cada época tem o seu fascismo, é porque ele se constitui como um movimento inerente à versão progressista de história, instituindo a impossibilidade de entendermos os eventos por essa via.

O conto, ao apontar para uma situação de forma atemporal e alegórica, assume uma tônica de parábola, mas também de circularidade histórica. As parábolas geralmente “são curtas, apresentando unicamente detalhes essenciais; sentimentos ou motivos especiais só ocorrem quando são determinantes para a intenção da narrativa. (...) A narrativa termina abruptamente, tão logo esteja atingido o seu clímax” (WEGNER, 1998, p. 206-207). Da mesma forma, o conto finaliza de chofre: tão logo os moradores da cidade são mortos, os palhaços retiram-se – e não é narrado o que acontece em seguida. Fica implícito, no entanto, que aquele acontecimento se repetirá em outras localidades, assim como aquela cidade provavelmente não tenha sido a primeira na qual os palhaços deram seu “espetáculo”.

Em relação à temática da discussão dos dois palhaços, em nenhum momento do conto ela é abordada. Trata-se, segundo os espectadores, de algo esdrúxulo, sem importância. Os dois cômicos são retratados como ridículos, tanto que pareceu aos transeuntes que aquele era um espetáculo. Eles assistiam aos palhaços com divertimento e deixavam-lhes moedas. No terceiro dia, quando os bobos começam a desferir golpes um contra o outro, as pessoas ao redor imitam seus movimentos, rindo-se. As crianças querem “retribuir a gostosa *bondade* dos palhaços” (COUTO, 2012, p. 112, grifo nosso) com moedas, e as pedem aos pais. No quarto dia, no entanto, o sangue começa a aparecer e assustar os pequenos. Os pais tranquilizam seus filhos, afirmando que o sangue não é verdadeiro. Um dos tabefes que um palhaço desferiria ao outro acerta uma terceira pessoa, mas aquilo não ofende ninguém; apenas serve para engrossar as gargalhadas. À medida que as pessoas juntavam-se ao redor dos saltimbancos, elas perguntavam umas às outras sobre o que estava acontecendo, mas não obtinham resposta satisfatória.

Não sabemos do que a querela entre os dois personagens se trata, nem, ao menos, se ela existe de fato, mas, mesmo assim, a audiência se engaja escolhendo um dos dois palhaços. Esse fato indicia um comportamento que se orienta de forma passional e espelhada, uma vez que a violência dispensada entre os dois palhaços se reproduz na população. Se a população começa a defender um dos lados, a questão de foro aparentemente íntimo se transforma em episódio público em que o engajamento é feito de maneira aleatória, por isso se apoia apenas na reprodução da violência

por ela mesma. Quando sabemos que os dois palhaços podem, ainda, estar encenando o ato violento, ele é esvaziado, banalizado, dinâmica própria da representação de algumas violências no contemporâneo. Na mídia, por exemplo, algumas violências não são reconhecidas ou são esvaziadas e vistas como começo e fim em si mesmas, sem o aprofundamento das questões históricas a que estão relacionadas:

Estudar a violência econômica sob o foco desta vertente da Comunicação Social é observar sua face menos visível e talvez, por isso mesmo, mais cruel. É assumir uma abordagem original e abrir uma discussão, para além da mídia, sobre abuso econômico, desinformação e impotência. A idéia aqui é tornar visível esta relação, possibilitando aos cidadãos combater a violência econômica da mesma forma como combatem e exigem providências contra os tipos de violência mais espetaculares explorados pela mídia (IÓRIO, 2006, p. 74).

A violência vista como espetáculo é sempre um evento gratuito, sem antes nem depois, por isso provoca engajamentos passionais. As implicações políticas desse entendimento de violência localizam o conflito na esfera dos problemas pessoais, morais, retirando os eventos do debate sobre o comum. O conflito da ordem dos sujeitos é só mais uma das faces da transformação do público em privado.

No conto, no quinto dia, porém, a violência agrava-se. Os palhaços começam a usar madeiros para desferir seus golpes, um deles atingindo um espectador. Dali em diante, instala-se um tumulto sério entre as pessoas que assistiam aos homens. Elas dividem-se em dois campos de batalha e começam, elas mesmas, a golpear-se umas às outras. Os habitantes dos bairros vizinhos, que ainda não tinham tomado parte no conflito, ouvem falar do que está acontecendo, acham graça e vão até o local das brigas para confirmar os boatos. Voltam de lá com opiniões divididas e acaloradas, o que gera discussão e conflitos também entre eles. Logo, todos os habitantes da cidade tomam um lado e entram nas brigas.

Percebe-se nessa progressão dos fatos que a divisão de opiniões dá lugar à violência, a qual, inicialmente banalizada e vilipendiada pelos espectadores, torna-se sua única forma de linguagem. Aqueles que antes divertiam-se com os palhaços brigões logo tomam parte no conflito de forma tão irracional quanto os próprios cômicos. Se alguém perguntasse qual foi a origem de tantas contendas, ninguém saberia responder. Percebe-se que, entre os espectadores da cena, não há espaço público, uma vez que, sem diálogo, recorrem apenas à violência como forma de interação. Sob essa perspectiva, todos estão fadados a extinguirem-se:

Quando já não se pode discernir a mesma identidade do objeto, nenhuma natureza humana comum, e muito menos o conformismo artificial de uma sociedade de massas, pode evitar a destruição do mundo comum, que é geralmente precedida pela destruição dos muitos aspectos nos quais ele se apresenta à pluralidade humana. Isto pode ocorrer nas condições do isolamento radical, no qual ninguém mais pode concordar com ninguém, como geralmente ocorre nas tiranias; mas pode também ocorrer nas condições da sociedade de massas ou de histeria em massa, onde vemos todos passarem subitamente a se comportar como se fossem membros de uma única família, cada um a manipular e prolongar a perspectiva do vizinho. Em ambos os casos, os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e de ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular, que continua a ser singular ainda que a mesma experiência seja multiplicada inúmeras vezes. O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite uma perspectiva (ARENDE, 2007, p. 67-68).

No vigésimo dia de conflitos, começou-se a escutar tiros. Os habitantes, aterrorizados, providenciam armas para si mesmos. “Qualquer movimento lhes parecia suspeito” (COUTO, 2012, p. 113). Nesse momento, o conto expõe a situação absurda, mas corriqueira de pessoas que não pensariam duas vezes em atirar contra alguém que, a seus olhos, estivesse fazendo algo estranho. Trata-se da desproporção entre a razão e a ação: não se raciocina mais, apenas reage-se. Almeida (2010) aborda essa questão:

O ego primitivo percebe, com intensa ansiedade, a ameaça de aniquilamento proveniente das pulsões de morte e apela para as únicas defesas rudimentares de que dispõe para atenuar a angústia. Ou seja, para livrar-se da ameaça de autoaniquilamento, dirige para o ambiente externo a sua agressividade. E para isentar-se da culpa – com que o ego imaturo não consegue lidar – nega que a ameaça venha dele mesmo e passa a atribuí-la ao mundo externo. Não é ele o agressor, são os outros. Assim, o mundo externo fica mais perigoso para ele, porque acrescido da sua destrutividade nele projetada e também pelo receio da retaliação vinda de fora em resposta às suas agressões. [...] Se o ambiente devolver as agressões ao sujeito, reforçará suas fantasias esquizoparanoides e estará formado um círculo vicioso regido pela Lei de Talião: “olho por olho, dente por dente” [...].

O sujeito sente-se uma vítima perseguida e ameaçada pelo outro, que é visto como um inimigo a ser combatido. Torna-se uma pessoa desconfiada, acusadora, beligerante e vingativa, em permanente atitude de ataque-defesa. Dividirá o mundo em dois blocos – o dos amigos e o dos inimigos – e cultivará percepções maniqueístas das situações (ALMEIDA, 2010, p. 19-20).

A violência gratuita, aleatória, subjetiva destrói o espaço público ou a busca do comum e se torna a dinâmica de interação na cidade. Constituindo o próprio indivíduo, será projetada para fora de si e, por isso, todos se transformam em inimigos. Essa atitude é o que leva a cidade-cenário da narrativa ao desfecho bárbaro: ao final de um mês, o qual iniciara-se com dois palhaços discutindo um tema vão, todos os habitantes da localidade estavam mortos. Os bufões, responsáveis pelo início dos conflitos, não foram os autores de nenhuma morte, propriamente falando. A população de uma cidade inteira se dizimou por um motivo desconhecido. Os palhaços, por sua vez, despiram-se de suas vestes cômicas, abraçaram-se, riram, recolheram as moedas e saíram rumo a outra cidade. Seu objetivo ali estava concluído.

O conto é chocante por mostrar uma realidade que, em um primeiro momento, parece fictícia, mas que, ao final, pode ser reconhecida em vários casos da história. Estaria o conto retratando a dicotomia política existente na época da Guerra Civil em Moçambique nos anos 70 e 80, durante a qual as pessoas tomavam partidos sem se darem conta das implicações disso? Embora essa leitura possa ser levantada, ela não deve ser vista como única, uma vez que o caráter imagético do conto é tão forte que nos ajuda a questionar até mesmo o processo político contemporâneo, em que há mais engajamento passional, percepções fragmentadas e o entendimento de política pelos mesmos mecanismos do entretenimento. Para alguns autores, esse tipo de percepção de política como entretenimento seria um problema para a própria democracia: “(...) o entretenimento desvia a atenção das coisas importantes (POSTMAN, 1986) e desmantela o engajamento cívico, criando problemas para a democracia (PUTNAM, 1995)” (MARTINO, 2011, p. 138). A violência como entretenimento provoca alguns impasses no cenário político: a crença em violências centradas nelas mesmas e o esvaziamento do debate público, uma vez que tudo ficaria restrito a identificações de cunho passional e privado.

A caricatura de Waldo

Quase 20 anos após a publicação do conto “A Guerra dos Palhaços”, uma situação semelhante pode ser observada em um episódio de uma série britânica. “*The Waldo Moment*” (“O Momento Waldo”) é o terceiro episódio da segunda temporada da série *Black Mirror*, exibida originalmente pelo *Channel 4*, do Reino Unido, e atualmente pela *Netflix*. O episódio foi escrito pelo próprio criador da série, Charlie Brooker, e dirigido por Bryn Higgins, indo ao ar na televisão pela primeira vez em 25 de fevereiro de 2013.

O episódio se passa no Reino Unido, durante a época de eleições parlamentares em Stentonford. Waldo é um personagem computadorizado – um urso azul – que faz parte de um programa de *late-night talk show* (programa de auditório exibido tarde da noite). Seu quadro consiste basicamente em entrevistar alguma figura pública, que acredita estar participando de um programa infantil, e, ao longo da entrevista, ridicularizar a pessoa. Apesar do sucesso de seu personagem, seu criador, Jamie Salter (Daniel Rigby), sofre de diversos problemas emocionais, estando insatisfeito com sua vida.

Waldo faz tanto sucesso entre o público britânico que os idealizadores do personagem fazem um *brainstorming* para pensar em formas de alavancá-lo. O produtor de Waldo, Jack Napier (Jason Flemyng), sugere que Waldo se lance como candidato das eleições parlamentares para desmerecer os seus adversários políticos. Seu principal alvo é o candidato conservador, favorito à eleição, Liam Monroe (Tobias Menzies). Para ridicularizá-lo, a equipe de Waldo prepara uma van com uma tela lateral que projeta a imagem de Waldo, enquanto Jamie controla seus movimentos e o dubla de dentro do veículo. A van segue o candidato Monroe enquanto Waldo faz piadas sobre ele. O caso repercute na mídia, e Waldo torna-se cada vez mais famoso. Nesse meio tempo, Jamie conhece a candidata trabalhista Gwendolyn Harris (Chloe Pirrie), com quem se envolve romanticamente, mas o gerente de campanha dela pede que ela mantenha distância de Jamie enquanto a campanha estiver em curso. Quando ela segue esse conselho, Jamie, que não compreende os motivos de ela ter se distanciado dele, volta ao seu estado de melancolia. Em dado momento, durante uma sabatina entre os candidatos, Waldo ridiculariza não só Monroe, mas a própria Gwendolyn. Devido à grande repercussão de seu discurso (espalhado pela internet), a candidata rapidamente perde intenções de voto, enquanto Waldo aparece com números cada vez maiores nas pesquisas.

Como a campanha de Waldo tem feito grande sucesso, um agente americano, Jeff Carter (David Ajala), procura Jamie e Jack, afirmando que Waldo, por não ser uma pessoa real, tem potencial para tornar-se um rosto que encabece qualquer campanha política. Carter veio a mando de uma agência cujo nome não é revelado, mas que manifestou interesse em comprar direitos de imagem de Waldo. O produtor prontamente aceita o negócio, enquanto Jamie fica desconfortável com a ideia. Arrependido por ter humilhado Gwendolyn, Jamie, interpretando Waldo na tela da van durante uma tarde de campanha, pede para que ninguém vote nele. Ele sai da van para mostrar que não passa de uma pessoa real, e que votar em Waldo seria irracional. Jack, que também estava na van, fica furioso com Jamie e assume os controles de Waldo de dentro do veículo, pedindo para que o público não dê ouvidos a ele e que o agridam fisicamente, ao que as pessoas prontamente obedecem. Hospitalizado, Jamie assiste aos resultados das eleições, que indicaram Monroe como eleito e Waldo como segundo colocado. Ao anúncio dos resultados, Waldo, agora controlado por Jack, incita o público a atirar sapatos no candidato eleito, e as pessoas assim o fazem. O episódio encerra mostrando Jamie morando nas ruas e encarando um telão que mostra Waldo ainda como figura de referência para diversas sociedades. Jamie joga uma garrafa no telão e é violentamente detido por policiais.

O primeiro fator que pode ser verificado nesse episódio é o nome do urso azul. “Waldo” é um nome de origem teutônica que significa “aquele que tem força”, “poderoso”, “homem de poder”, “aquele que governa” (DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2018, s.p.). Esses atributos descrevem a figura icônica que Waldo se tornou no decorrer do episódio: ele ganhou força, tornou-se poderoso, foi legitimado por muitos para governar. Mas essa referência não deixa de ser irônica também, já que se trata de uma força que se apoia na ridicularização do “outro”, sem compromisso algum a não ser o simples escárnio. Waldo é uma figura midiática, que se apoia no gosto popular pela ridicularização e violência sobre o “outro”. Trata-se de ver aqui o “outro” como entretenimento.

Esse “outro”, contra o qual o gosto popular se rebela, pode ser qualquer um, porque sua

escolha se orienta pelos caprichos de Waldo. Portanto, esse “outro” não é imanente, constituindo-se historicamente de acordo com os interesses de discursos hegemônicos:

Se, ao soberano, na medida em que decide sobre o estado de exceção, compete em qualquer tempo o poder de decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio, na idade da biopolítica este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto em que a vida cessa de ser politicamente relevante. Não só, como sugere Schmitt, quando a vida torna-se o valor político supremo coloca-se aí também o problema de seu desvalor; na verdade, tudo se desenrola como se nesta decisão estivesse em jogo a consistência última do poder soberano. Na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal (AGAMBEM, 2014, p. 138).

É comum o discurso midiático que Waldo representa ser seletivo e se orientar reproduzindo o pensamento hegemônico. Esse discurso delinea as políticas com os corpos, elegendo vidas que não são relevantes politicamente ou que só podem ser pensadas dentro de uma lógica de entretenimento. Waldo denuncia essa seleção ao exacerbá-la e espetacularizá-la. A agressão e violência gratuita de Waldo nos mostram que, quando o espetáculo une-se ao pensamento hegemônico, qualquer grupo pode ser eleito como “outro”.

Durante o episódio, várias cenas mostram conflitos típicos entre humoristas e as pessoas sobre quem eles fazem seu humor. No início da trama, logo após ser exposto ao ridículo no quadro televisivo de Waldo, o candidato conservador Liam Monroe presta queixa contra o urso azul, o que, na visão do produtor e do dono do canal, significa maior audiência. De fato, pouco depois da exibição do programa, Waldo tornou-se assunto recorrente entre os usuários do *Twitter*, tanto que surge a ideia de ele ter seu próprio programa. Dessa forma, o episódio retrata que polêmicas agradam o público, tornando-se virais, e que as pessoas tendem a se divertir às custas de contendas políticas, sentindo-se, até mesmo, atraídas por assistir a mais situações conflituosas. Esse é um cenário semelhante ao apresentado por Mia Couto em seu conto “A Guerra dos Palhaços”, pois, em ambas as tramas, o público se junta, curioso, ao redor de conflitos, tão-somente para assistir.

O conflito torna-se, então, espetáculo de entretenimento, que diverte os espectadores. A esse respeito, Wainberg (2010, p. 142), tratando de mídia e violência, afirma:

Tudo que abala, tudo que é controverso, polêmico e que promete embate é acolhido com entusiasmo e alegria por tais mediadores sociais. Os efeitos cognitivo e afetivo são estupendos: rompem a sonolência, conquistam os olhos, produzem a tal almejada audiência. A atenção, em suma, é dominada.

Dramatizado como um *reality show*, reencenado sob o ponto de vista da simples ridicularização, o processo político é deslegitimado, caindo no vazio, como uma simples mercadoria a que podemos ou não consumir dependendo do nosso grau de desejo ou satisfação. O domínio do entretenimento de todas as esferas sociais é uma resposta ao trabalho alienante:

O consumo de bens de entretenimento alivia, em aspectos determinados, os indivíduos do processo de trabalho e possibilita um tipo de satisfação substitutiva. O central nisso é a necessidade dos que trabalham de fugir do trabalho alienado, e não a necessidade por entretenimento (BUSELMEIER apud COAN, 2012, p. 6).

A política, como um bem privado, torna-se um produto que se pode consumir na hora em que se quer, com a mensagem que se quer, reduzindo e deslegitimando o espaço de disputas por direitos e cidadania. Somo reduzidos à esfera de consumidores até nos lugares em que a reivindicação

cidadã deveria estar acontecendo. Nestor Garcia Canclini nos ajuda a entender a dinâmica com a qual nos deparamos quando discute a “dissolução dos espaços políticos de negociação”:

Agora os conflitos sociais e a gestão dos seus atritos se deslocaram para lugares herméticos, onde atuam forças com as quais os cidadãos não podem se confrontar. Em que lugar e quem pode tomar decisões quando uma campanha eleitoral custa milhões de dólares e a imagem dos candidatos não se baseia em programas partidários, mas em adaptações oportunistas sugeridas pelas agências e *marketing* político? (...) Esta dissolução da esfera pública como âmbito de participação popular é agravada pela tecnoburocratização das decisões nos governos neoliberais. Os conflitos são negociados entre os políticos (que cada vez são mais técnicos que políticos) e os empresários; os sindicatos e os movimentos sociais tomam conhecimento através dos jornais e televisão. O que fica para o cidadão? (CANCLINI, 1997, p. 241).

Seguindo esse esvaziamento do espaço do político, durante a cena do *brainstorming*, a equipe de Waldo se empolga com a ideia de mandá-lo atrás de Monroe para incitar mais ainda a raiva do candidato. É nesse momento que Jack sugere lançar Waldo como candidato, não para vencer as eleições, mas para aparecer entre a contagem de votos. Jamie fica inseguro com a ideia, pois não entende muito de política. Novamente a questão da audiência é o ponto-chave: o que importa é ser conhecido, e não fazer, de fato, algo importante ou útil: “O que está em jogo na comunicação de massa é a atenção do público. Não são poucos os veículos que desejam, todos os dias, capturar, em algum grau, os sentidos da audiência. Esse tipo de propósito é, em boa medida, comercial” (WAINBERG, 2010, p. 139). De igual modo, a briga entre os palhaços do conto não tinha outro propósito para a cidade onde ela ocorreu que não fosse chamar atenção dos habitantes. Não se estava debatendo nada; os palhaços estavam apenas trocando farpas com a intenção de juntar um público ao redor de si.

Ao sair para as ruas para fazer sua campanha, Waldo apenas ridiculariza Monroe e repete diversas vezes “Vote no Waldo, vote no Waldo”, sem, no entanto, apresentar alguma proposta ou argumentação que, em tese, convenceria o eleitor a optar por ele. Mais uma vez, vemos uma estratégia que revela esse esvaziamento do espaço político, uma vez que interessa apenas a popularidade, e não propostas ou debates. A política como entretenimento procura polêmica, frases com efeito, violência, menos o debate cidadão. Percebe-se o esvaziamento do espaço do político, uma vez que o que interessa é a popularidade, e não propostas. As lógicas a que Waldo recorre são as de produtos de entretenimento: ser popular, gerar polêmicas, se contrapor pelo simples fato da contraposição.

Servindo-se dessas estratégias, Waldo ganha popularidade midiática e política. Percebe-se, nesse ponto do episódio, que a política foi pensada como palco do entretenimento: as pessoas não estão considerando eleger um representante para si, mas um produto televisivo, sem propósito claro, que é, segundo elas mesmas, “divertido”. Esse adjetivo é a motivação para o apoio a Waldo: “Em qualquer democracia existe disputa eleitoral e luta pelo poder, onde o voto é exercido por interesses, ideias, afetos ou carismas” (EZEQUIEL e CIOCCARI, 2017, p. 32). O que está sendo levado em conta não são projetos e propostas políticas, mas o que as pessoas sentem em relação ao Waldo, uma figura carismática e antipolítica que fala tudo o que vem à sua mente.

Ainda no episódio, quando soube que participaria de uma sabatina promovida por estudantes, Jamie, que não se interessa por política, sente-se inseguro por não saber se conseguirá responder a perguntas sérias, mas sua equipe garante que ninguém quer isso dele. Nas palavras deles, Waldo é o “alívio cômico”, ou seja, não se espera que ele haja com seriedade. Nesse momento, é interessante verificar que Waldo, apesar de ser uma figura de objetivo unicamente cômico, tem sido cada vez mais considerado pelo público eleitor como um potencial candidato em quem eles votariam, simplesmente por acharem-no muito mais divertido do que os candidatos políticos convencionais. As pessoas votarão em Waldo não porque ele apresenta propostas com que elas compactuam, mas porque ele “não é como os outros”. Waldo é também os palhaços de Mia Couto: sua figura

cômica chama atenção em um primeiro momento e suas atitudes primeiramente são levadas na brincadeira por seus espectadores, mas logo o divertimento é substituído por influência, referência e autoridade. De tanto chamar atenção das pessoas com atitudes extremas, elas passam a levar a sério um ícone que existe apenas para entretenimento. Portanto, as lógicas do entretenimento ditaram as escolhas políticas.

A discussão tanto de Couto quanto de Brooker gira em torno do absurdo de uma multidão inteira ser influenciada por discursos agressivos e ações de ódio provenientes de figuras políticas que não têm razão ou argumentação, apenas atitudes abissais. Segundo Ezequiel e Cioccarì, o “discurso político objetiva (...) influenciar as opiniões a fim de obter adesões às propostas que defende, ou rejeições aos projetos adversários” (2017, p. 47). No caso das obras que estão sendo comparadas, no entanto, os ícones não defendem nenhuma proposta: as pessoas estão sendo levadas pelas emoções que esses ícones despertam, produzindo identificações individuais.

Vale lembrar que, enquanto Couto redige sua narrativa no contexto de Moçambique, país africano, ex-colônia e de cultura não-hegemônica, Brooker tece seu enredo no contexto do Reino Unido, europeu, colonizador, hegemônico. Assim, percebe-se que, independentemente do contexto social, econômico e intelectual, é possível observar um comportamento semelhante em vista do cenário descrito, pressupondo-se que isso se dá porque, ao se apostar em uma via de modernidade econômica e cultural que, continuamente, esvazia os sentidos de cidadania e de direitos, se fortalece, na sociedade contemporânea, cada vez mais a imagem do consumidor.

Dando sequência ao episódio, durante uma conversa entre o criador e o produtor de Waldo, Jack afirma que o personagem deu voz àqueles que estão irritados com o jeito como as coisas estavam (*status quo*). Ele fora convidado para uma entrevista de dez minutos em um importante programa de política. A repercussão da entrevista é grande, chamando atenção inclusive dos Estados Unidos, que enviam um agente, Jeff Carter, para conversar com Jack e Jamie, num dos diálogos mais importantes do episódio. Nas palavras do agente:

Waldo pode ser a figura política perfeita. (...) O fato de ele ser um urso auxilia. (...) Você já sabe que ele não é real, então não há defeitos pessoais. (...) O Waldo é um constructo que as pessoas não apenas aceitam, mas abraçam. (...) Ele poderia divulgar qualquer conteúdo político com menos desvantagens potenciais de um mensageiro humano. (...) *Ele é o assassino perfeito* (THE WALDO MOMENT, 2013, grifo nosso).

Ao afirmar que Waldo é o *assassino perfeito*, o agente americano, no original inglês, utiliza-se do termo *assassin*. Na língua inglesa, existem algumas palavras que são comumente traduzidas como *assassino*. *Assassin*, que foi a palavra utilizada, refere-se ao assassino profissional, matador de aluguel, que é contratado para matar pessoas geralmente muito importantes, como, por exemplo, figuras políticas (CAMBRIDGE DICTIONARY, 2018, s.p.). Quando usou essa palavra, o agente Carter expôs a intencionalidade de usar Waldo como ferramenta de promoção política, um personagem que teria somente essa função. É muito sintomático alguém ser enviado dos Estados Unidos para entender o fenômeno Waldo, dado o fato de como esse país se relacionar com a política e sua sociedade ser considerado o exemplo de sociedades neoliberais.

Do mesmo modo, os palhaços do conto de Couto são mostrados como tendo o único objetivo de dizimar uma sociedade. Seu trabalho é esse. Note-se que, como já foi exposto anteriormente, os palhaços não mataram ninguém com as próprias mãos; no entanto, ao incitarem as pessoas umas contra as outras, eles foram responsáveis primários pelo caos que se instaurou à vista de sua presença na cidade. Waldo, de igual modo, não obrigou ninguém a votar nele, mas seu discurso agressivo e atitudes impulsivas incentivaram pessoas a agirem tão irracionalmente quanto ele ao lhe darem seus votos. Essa seria a máquina de assassinatos perfeita.

Na cena final do episódio, policiais estão expulsando moradores de rua de baixo de uma ponte, Jaime entre eles. Ele vê, então, um telão que mostra Waldo fazendo sucesso no mundo inteiro, sua imagem acompanhada de palavras como “Mudança”, “Acredite” e “Esperança”, além de propagandas de diversos produtos relacionados ao urso. Quando Jamie atira uma garrafa no telão, os policiais o rendem, o atacam e o deixam jogado na rua. Esse desfecho do episódio mostra

que a ideia de Waldo cumpriu seu propósito: seus produtores estavam lucrando, sem se importar com a população que os enriqueceu. Eles usaram a insatisfação das pessoas com o *status quo* e sua educação como consumidores pelo sempre novo e pelo entretenimento como meio de ganhar audiência e, conseqüentemente, dinheiro. “Quanto mais a ocorrência desafiar o *status quo*, mais destaque o fato acabará tendo na telinha” (WAINBERG, 2010, p. 143). O propósito nunca fora, de fato, melhorar alguma coisa. Da mesma forma, os palhaços, no desfecho do conto, recolhem as moedas, os lucros de sua encenação.

O episódio “O Momento Waldo” retrata uma situação aparentemente absurda: um desenho animado desbocado, por intenções comerciais, é lançado como candidato a um cargo político e captura a atenção dos eleitores do condado britânico onde ele se candidatou. O que era para ser inicialmente uma brincadeira, no entanto, é levado a sério pelo público num nível tal que governos do mundo inteiro resolvem adotar a mesma figura icônica para ganhar seu eleitorado. Essa figura icônica é perfeita para propósitos políticos: ela entretém as pessoas que lhe são favoráveis, incita violência contra as que não são e, no fim das contas, camufla os rostos daqueles que realmente governam sobre todas as pessoas.

Conclusão

O conto “A Guerra dos Palhaços”, de Mia Couto, e o episódio “O Momento Waldo”, da série *Black Mirror*, têm quase 20 anos de diferença, mas retratam um cenário recorrente e familiar: populações que se identificam com líderes não pelo critério da argumentação e das propostas, e sim pelo critério da emoção, dos sentimentos, das paixões. Em meio à insatisfação legítima com o *status quo*, uma figura icônica que ofereça pelo menos algumas risadas parece inofensiva. Percebe-se que a política tem oferecido espetáculos aos eleitores, os quais, insatisfeitos com a realidade como se encontra, alegram-se em poder encontrar algum tipo de alívio em um ícone que fala o que pensa – mesmo que só o que ele faça seja isso –, bem como escolhem pessoas que propõem esse desengajamento do espaço da cidadania. Aos poucos, o que era inicialmente uma figura cômica torna-se ovacionado e imitado pelo público. As opiniões dividem-se e as pessoas tomam lados em um campo de batalha, mas ninguém sabe exatamente pelo que está lutando. No fim, o que predomina é a violência e o entretenimento. Conceber política segundo as lógicas de entretenimento e reconhecer a violência como única dinâmica capaz de dar conta da organização social são as faces do mesmo problema: a crise das sociedades democráticas.

Waldo e os palhaços são personagens ficcionais. Todavia, mesmo tendo sido criados em contextos históricos, geográficos, políticos e econômicos distintos, eles representam situações recorrentes da realidade. Os desfechos tanto do conto quanto do episódio foram pessimistas. Resta saber se, nesses casos, a arte imitou a vida ou se a vida imitará a arte.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **Homo sacer**; o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. 2 ed. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

ALMEIDA, Maria da Graça Blaya. Alguém para odiar. In: _____ (Org.). **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 16-29. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/violencia.pdf>. Acesso em 14 set. 2018.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMBRIDGE Dictionary. **Assassin**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/assassin>. Acesso em 14 set. 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**; conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, 1997, p. 37-55.

_____. Intermedialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8-23.

COAN, Emerson Ike. O domínio do entretenimento na contemporaneidade. **Revista Ação Midiática**. UFPR, v.2 n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/32457/20593> Acesso em 18/11/2018.

COUTINHO, Eduardo F. Sentido e função da Literatura Comparada na América Latina. In: _____. **Literatura Comparada na América Latina**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 11-40.

COUTO, Mia. A guerra dos palhaços. In: _____. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DICIONÁRIO DENOMES PRÓPRIOS. **Waldo**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/waldo>. Acesso em 11 set. 2018.

EZEQUIEL, Vanderlei de Castro e CIOCCARI, Deysi. Discurso de ódio na política contemporânea: Trump venceu! **C&S**, São Bernardo do Campo – SP, v. 39, n. 3, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/7802> Acesso em: 18/11/2018.

FIORAVANTI, Maurizio. Público e privado: os princípios fundamentais da constituição democrática. **Revista da Faculdade de Direito UFPR**, Curitiba, n. 58, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/34862/21630> Acesso em: 09/11/2018.

IÓRIO, Vitor. Mídia, consumo e violência. **ECO PÓS**, vol 9, n. 2, agosto-dezembro, 2006. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/1082/1022 Acesso em 09/11/2018.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAZARUS, Sylvain. Contemporâneo e política. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 383-397, maio/ago. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362012000200004&lng=pt&nrm=iso&tIng=pt Acesso em 11/11/2018.

MARTINO, Luis Mauro Sá. Três hipóteses sobre as relações entre mídia, entretenimento e política. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n.6, Brasília, julho-dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n6/n6a06> Acesso em 18/11/2018.

MORAIS, Maria Perla Araújo. “Sofremos a guerra, haveremos de sofrer a paz”: pedagogia da nação moçambicana em Mia Couto e Paulina Chiziane. **Todas as Musas**, São Paulo, Ano 08, n. 01, p. 13-31, jul./dez. 2016.

SALES, Iracema. “O fascismo não morreu”. **Diário do nordeste**. 24 de maio de 2016. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/o-fascismo-nao-morreu-1.1554334>. Acesso em: 09/11/2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e caliban: colonialismo, pós-colonialismo e

interidentidade. **Novos Estudos Cebrap**. Número 66, Julho de 2003. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-66/> Acesso em 11/02/2018.

SILVEIRA, Tasso da. **Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

SOUZA, Luís Antonio Francisco de. Anotações sobre a violência, o crime e direitos humanos. **Revista de Psicologia da UNESP**. Volume 2, número 1, 2003. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/view/1043>. Acesso em 09/11/2018

TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. In: COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tania Franco. (orgs.) **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

THE WALDO Moment. Dirigido por Bryn Higgins. **Black Mirror**. Londres: Channel 4, 25 fev. 2013, televisão. Atualmente exibido por Netflix.

WAINBERG, Jacques A. Mídia e violência: a luta contra a desatenção e a sonolência das massas. In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.). **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/violencia.pdf>. Acesso em 14 set. 2018.

WEGNER, Uwe. **Exegese do Novo Testamento: manual de metodologia**. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

Recebido em 22 de novembro de 2018.

Aceito em 25 de março de 2019.