

**O IMPÉRIO CONTRA-  
ATACA:** narrativas  
políticas, alegorias  
midiáticas & ativismo

**THE EMPIRE STRIKES BACK:**  
political narratives, media  
allegories, and activism

**EL IMPERIO CONTRA-ATACA:**  
narrativas políticas, alegorias  
mediáticas y activismo

**Simone do Vale**<sup>1, 2, 3</sup>

## RESUMO

No início dos anos 2010, uma onda de manifestações sociais irrompeu em diferentes países. Por meio do uso de performances alinhadas com os gêneros virais das mídias sociais, essas manifestações consolidaram a estética Carnavalesca que caracteriza as narrativas políticas produzidas e distribuídas em rede por ativistas. Assim, este artigo reflete sobre o fenômeno das mobilizações globais a partir de seis vídeos que apresentam performances ativistas inspiradas no universo de *Guerras nas Estrelas*. Produzidos em mobilizações distintas entre os anos de 2010 e 2014, os vídeos foram coletados manualmente na plataforma YouTube e contextualizados sob a perspectiva dos Estudos de Mídia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ativismo; Movimentos Sociais; Performance; Narrativa; Cibercultura.

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação & Cultura (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012), mestre em Comunicação e Cultura (UFRJ/ 2007) e bacharel em Comunicação, com habilitação em Jornalismo (FACHA/2003). Experiência em docência universitária, traduções literárias e acadêmicas da área de Comunicação Social, ensino de idiomas, jornalismo cultural, assessoria de imprensa e fotojornalismo. É professora no Instituto Europeu de Design. E-mail: [pos.humana@gmail.com](mailto:pos.humana@gmail.com).

<sup>2</sup> Uma versão deste trabalho foi apresentada no GT 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, PPGCOM ESPM, São Paulo.

<sup>3</sup> Endereço de contato dos autores (por correio): Instituto Europeu de Design (IED). Av. João Luis Alves, 13 Rio de Janeiro (RJ), Brasil, CEP 22291-090.

## ABSTRACT

In the early 2010's, a wave of social protests have erupted in different countries. By employing performances aligned with social media viral genres, these demonstrations have consolidated the Carnavalesque aesthetic that characterizes the political narratives produced and shared by activists. Thus, this article reflects on the phenomenon of global mobilizations by analyzing six videos featuring activist performances inspired by the Star Wars universe. Produced in different mobilizations between 2010 and 2014, the videos were collected manually from YouTube and contextualized from the perspective of Media Studies.

**KEY-WORDS:** Activism; Social Movements; Performance; Narrative; Cyberculture.

## RESUMEN

A principios de 2010, una ola de protestas sociales estalló en diferentes países. A través de la utilización de performances alineadas con los géneros virales de las redes sociales, estas manifestaciones han consolidado la estética Carnavalesca que caracteriza a las narrativas políticas producidas y distribuidas en red por los activistas. Por lo tanto, este artículo analiza el fenómeno de las movilizaciones globales por medio de seis vídeos con performances activistas inspiradas en el universo de *Star Wars*. Producidos en diferentes movilizaciones entre los años 2010 y 2014, los vídeos fueron recogidos manualmente de la plataforma YouTube y contextualizados desde la perspectiva de los estudios de medios.

**PALABRAS-CLAVE:** Activismo; Movimientos sociales; Performance; Narrativa; Cibercultura.

Recebido em: 23.01.2016. Aceito em: 30.05.2016. Publicado em: 31.08.2016.

## Introdução

Numa galáxia muito distante das ondas de ativismo civil da década de 1960, alegorias midiáticas como *Guerra nas Estrelas* (Dir. George Lucas, EUA, 1977) tornaram-se referências recorrentes das narrativas políticas produzidas pelos movimentos sociais nos anos 2010. Na configuração digital das redes ativistas, essas referências têm se destacado nas formas de comentário político alinhadas com os gêneros narrativos originados na cibercultura, como os memes e *tweets*.

De modo geral, “narrativas” são sequências de eventos interligados por nexos causais. Dentre outras finalidades, elas explicam a organização das sociedades e oferecem sentido para eventos aleatórios, rupturas e desastres. Ficcionalis ou não, narrativas são formas discursivas que transformam experiências em fenômenos apreensíveis (Polletta: 2006). Contamos histórias para compreender o mundo e a existência humana, como os mitos de origem, as cosmogonias e os relatos terapêuticos, mas também contamos histórias para legitimar determinadas configurações de poder. Narrativas políticas, portanto, são histórias através das quais governos, instituições, partidos, empresas e cidadãos comuns elaboram (e disputam) diferentes perspectivas sobre a distribuição de poder em uma determinada sociedade.

A maneira como os movimentos sociais apresentam as suas reivindicações ou relatam as suas lutas é crucial sob as perspectivas da competição com as narrativas “oficiais” e da coesão das próprias redes. Nesse sentido, os repertórios midiáticos operam como um valioso componente das narrativas produzidas pelas variadas vertentes ativistas (Shifman: 2013; Day: 2011). Longe de simples “bobagens” (Halberstam: 2011), repertórios como *Guerra nas Estrelas* são usados como estratégias de comunicação. Assim, as narrativas ativistas podem ser compreendidas como relações que mobilizam as redes através do reconhecimento coletivo de representações, expectativas e valores comuns (Malini & Antoun: 2013, p.79; Polletta: 2006). Este trabalho analisa seis performances inspiradas em *Guerra nas Estrelas* que

foram realizadas e filmadas durante protestos ocorridos entre os anos de 2010 e 2014. A seleção dos vídeos no YouTube foi amparada pela cobertura do jornal digital britânico *The Guardian*, o terceiro mais lido do mundo na época segundo a Comscore<sup>4</sup>.

### **Ativismo midiático: das ruas às telas de computador**

Diferente das narrativas políticas institucionais, as narrativas políticas de pessoas comuns nem sempre são imediatamente reconhecidas como tal. Contudo, enquanto as narrativas individuais imbricadas nas esferas científicas ou judiciais, por exemplo, são submetidas aos critérios de autoridade, os relatos pessoais são mais facilmente percebidos como “autênticos”, segundo Francesca Polletta (2006).

De acordo com a pesquisadora das narrativas políticas dos movimentos sociais norte-americanos, esta é uma das maiores vantagens das narrativas políticas produzidas pelos atores não institucionalizados dos protestos populares. Contudo, as narrativas se estruturam segundo determinados conjuntos de regras. Da perspectiva da recepção, isto significa que as histórias contadas pelos movimentos sociais podem acabar associadas a repertórios cristalizados e discrepantes do sentido pretendido originalmente. Para Polletta, o grande desafio enfrentado por estes atores reside no fato de que o lugar e o momento em que se pode contar uma determinada história são definidos por convenções sociais - um sintoma da distribuição desigual de poder que, segundo ela, não afeta com o mesmo impacto a autonomia para a criação de gêneros narrativos (2006, p. 22). Em parte, a incorporação de novos gêneros narrativos – como as performances políticas na década de 1930 e os memes nos anos 2000 – explicam os efeitos epidêmicos nos protestos populares.

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

---

<sup>4</sup> C.f. <http://www.comscore.com/Insights/Data-Mine/Most-Read-Online-Newspapers-in-the-World-Mail-Online-New-York-Times-and-The-Guardian>. Acessado em Janeiro, 2016.

na França. Dentre elas, podemos destacar as canções de protesto, as pichações poéticas nos muros ou as performances de apelo midiático, como a aparição de trinta militantes Panteras Negras armados diante do Capitólio<sup>5</sup> em protesto contra o assassinato de negros (Reed, 2005, pp.136-137). Diferente da dramaturgia política convencional, a performance constitui uma ação política destinada ao espaço público, nunca aos palcos. Ao irromper nos espaços de uso coletivo e cotidiano, a performance desarticula as fronteiras entre real e ficção, abolindo a hierarquia discursiva que distingue os atores do público (Boal, 2006).

Os repertórios performáticos dos ativistas da década de 1960 e das mobilizações contemporâneas, portanto, partilham uma origem comum - as experimentações artísticas de vanguarda. 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). Porém, a "arte do protesto" se desenvolveu como repertório especialmente a partir dos anos 1960, época familiarizada com a paisagem midiática das redes de televisão, mas, também, com as linguagens cênicas introduzidas por meio dos *happenings* de Allan Kaprow e das performances do grupo Fluxus. Como se pode observar a partir de definição de Augusto 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).

Muito antes dos memes e virais, os movimentos sociais recorriam a determinadas táticas de desobediência civil que, através de performances,

---

<sup>5</sup> Sede da assembléia legislativa da Califórnia.

engendraram narrativas capazes de contagiar multidões - caso da onda de *sit-ins*<sup>6</sup> realizados por ativistas negros no Sul dos Estados Unidos nos anos 1960, como veremos a seguir. Largamente difundidas durante a Marcha do Sal em 1930<sup>7</sup>, essas performances evocam a assimetria de forças por meio do óbvio contraste entre o gesto pacífico e a repressão violenta. Além de estimular a imitação como as suas versões virtuais contemporâneas, as performances facilitam uma percepção mais simpática do público em relação aos manifestantes. Também de maneira semelhante, elas se encadeiam como quadros de uma narrativa política mais ampla, como aconteceu com os *sit-ins* do movimento pelos direitos civis em 1960.

No dia primeiro de fevereiro daquele ano, quatro universitários negros se sentaram no balcão exclusivo para brancos da loja de departamentos Woolworth's em Greensboro, Carolina do Norte. Como os funcionários se recusaram a atendê-los, os jovens permaneceram sentados até o encerramento do expediente. No dia seguinte, eles retornaram e repetiram a ação. Na terceira tentativa, outros estudantes negros das universidades locais surgiram para se juntar a eles. Logo, a performance passou a ser imitada nas cidades vizinhas e, em meados de abril, os *sit-ins* em restaurantes registraram cinquenta mil participantes (Polletta, 2006, p.32). Nos jornais universitários, igrejas, sindicatos e organizações envolvidas na promoção da igualdade racial, por meio de relatos e testemunhos, construiu-se uma narrativa que atribuía ao fenômeno uma causa espontânea. Porém, como explica Polletta, tratou-se de uma performance orquestrada por membros da NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), onde os estudantes eram treinados por ativistas experientes. Foi também o caso de Rosa Parks, conhecida por se recusar a ceder o assento a um passageiro branco em um ônibus cinco anos antes. Escolhida a dedo para o papel porque, entre outras características, o seu perfil religioso poderia

---

<sup>6</sup> A tática de ocupar ou bloquear um lugar público até que uma reivindicação seja atendida.

<sup>7</sup> Após 25 dias de caminhada rumo ao litoral, Gandhi recolheu um punhado de areia do mar para desafiar a lei britânica que proibia os indianos de extraírem sal. O gesto foi imitado por manifestantes em outras regiões do país.

contrabalançar as inevitáveis campanhas difamatórias, Parks alegou que o cansaço motivou a recusa. Contudo, a ação havia sido meticulosamente planejada para engajar a comunidade negra de Montgomery, Alabama, em um boicote aos transportes públicos. Ao cabo de um ano, o boicote levou a empresa de ônibus à falência e obteve o fim da segregação racial nos transportes públicos da cidade (2006, p.48). Em ambas as situações, o movimento dos direitos civis optou por atribuir as ações à iniciativa espontânea de pessoas comuns. A medida visou não apenas tornar a narrativa mais encorajadora em relação à participação popular, mas também evitar uma arriscada associação com o comunismo em plena Guerra Fria (*ibid.*, p. 33).

Com a abertura para a exploração comercial da Internet, onde já proliferavam as comunidades virtuais inspiradas nos movimentos de base e, também, nas práticas e valores da cultura hacker (Castells, 2003, pp. 47), o novo meio não tardou a servir de plataforma para a distribuição de narrativas políticas pelos movimentos sociais. A formação da rede de resistência zapatista ilustra essa transição em torno não só das novas tecnologias disponíveis na época, mas dos gêneros narrativos próprios de um ambiente onde repertórios como *Guerra nas Estrelas* eram referências comuns (*ibid.*, p.44).

Em 1994, as arbitrariedades cometidas pelo governo mexicano contra a população indígena de Chiapas passaram a ser intensamente divulgadas nas mídias online. Somados ao uso do dispositivo de sit-in eletrônico Floodnet<sup>8</sup> - esses relatos conquistaram a atenção internacional, mas, sobretudo, conduziram a uma transformação integral do próprio movimento zapatista: o que havia começado como um grupo restrito 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, agora integrada pela comunidade indígena de Chiapas,

---

8 Aplicativo Java usado em 1998 pelo coletivo de hacktivistas Electronic Disturbance Theater, que produziu o software para inundar os sites do governo mexicano com acessos múltiplos por meio de um único usuário.

defensores dos direitos humanos, organizações não-governamentais e simpatizantes do mundo inteiro (Malini & Antoun, 2013, p.37).

A experiência encontra ressonâncias na *Batalha de Seattle*, que ganhou esse nome em virtude dos excessos cometidos pela força policial. A série de protestos em Seattle, Washington, no ano de 1999, empregou as tecnologias de informação e comunicação (TICs) na produção de uma variedade de táticas e conseguiu impedir a reunião da Organização Mundial do Comércio (OMC). Entre dezembro e novembro, ativistas de diferentes movimentos sociais organizaram uma semana de manifestações diante da sede de reunião da OMC (Malini & Antoun, 2013; Reed: 2005). Com um mês de antecedência, jornalistas, hacktivistas<sup>9</sup> e coletivos de mídia independente organizaram a cobertura dos eventos<sup>10</sup>, criando um site interativo (<http://www.indymedia.org>) capaz de armazenar e exibir o conteúdo produzido por usuários comuns. Durante cinco dias, foi possível acompanhar os protestos em tempo real através de nove webcams distribuídas em pontos estratégicos, fotos digitais e textos enviados por meio de laptops e Palm Pilots equipados com conexão sem fio. No período, o site recebeu cerca de um milhão de acessos, superando a audiência do site da gigante CNN (Reed, 2005, pp.274-275). Dois anos depois, *La Marcha del Color de la Tierra* - a caminhada de 32 dias rumo à Cidade do México divulgada na rede por militantes zapatistas - e os protestos que reuniram cerca de 100.000 pessoas diante da sede de reunião do G8 em Gênova (Antoun, 2001, p.01) confirmaram a transformação que explodiria na Primavera Árabe, na Revolução das Panelas, no Occupy Wall Street, 15M e nas Jornadas de Junho no Brasil. Em Seattle, porém, uma forma de protesto festivo se consolidou quando os manifestantes

---

9Contração dos termos "hacker" e ativista cunhada em 1996 pelo coletivo de hackers Cult of the Dead Cow ([http://cultdeadcow.com/cDc\\_files/cDc-0384.html](http://cultdeadcow.com/cDc_files/cDc-0384.html)). Acessado em Junho; 2014.

10Os coletivos envolvidos no projeto foram os seguintes: Free Radio Berkeley, Deep Dish TV, Paper Tiger Television, Fairness and Accuracy in Reporting, Media Land International, Radio for Peace International e Free Speech TV (Reed: 2005, p.275).



formaram um animado “bloco”, caracterizados de tartarugas marinhas<sup>11</sup>. Concebida para enfatizar o risco de extinção daqueles animais, a tática se tornou especialmente popular entre os ambientalistas. Em contraste com a sobriedade das balaclavas e lenços zapatistas, o uso de fantasias viria a se tornar a marca das mobilizações contemporâneas, como demonstrado pelos ativistas do Greenpeace vestidos de urso polar na marcha *Flood Wall Street* em 2014<sup>12</sup>.

Nesse sentido, o uso da máscara constituiu uma tática importante para 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), adaptada para o cinema em 2005 (Dir. 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 seu ideal de liberdade na rede. Outro movimento interessante sob este aspecto é 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 ideias são mais importantes do que a individualidade de cada integrante, máscaras de *des-individualização*, como os lenços zapatistas<sup>13</sup>. Integrado por ativistas com um longo currículo de performances e experiência adquirida com os ativistas do Voina (guerra), o Pussy Riot personificou uma banda

<sup>11</sup> WTO Protests 1999 - N29 - Jen Turtle march down < <https://www.youtube.com/watch?v=BZrGjPqGtI0> > Acessado em Janeiro/ 2016.

<sup>12</sup>Ver: <http://www.washingtonpost.com/news/storyline/wp/2014/09/23/the-polar-bear-who-took-on-wall-street/> Acessado em Outubro /2014.

<sup>13</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).

feminista de electro punk. Portanto, se por um lado, os repertórios midiáticos 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 ou do movimento Riot Grrl pelo Pussy Riot como um efeito colateral - um vírus, um ruído no sistema (Gournelos, 2011).

De acordo com o campo interdisciplinar que, particularmente a partir do final dos anos 1980, tem se dedicado ao estudo das dinâmicas culturais das manifestações populares<sup>14</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 e as procissões religiosas, os movimentos sociais dependem do componente dramático 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 que se tornaram próprias de expressão nas redes, como os memes, virais, *mashups* e flashmobs produzidos para o YouTube passaram a integrar o repertório explorado pela participação popular nos processos políticos (Shifman, 2014, p. 72).

No entanto, os repertórios ativistas contemporâneos não devem ser interpretados como uma espécie de "evolução" das práticas que os precederam. As teatralizações dos Panteras Negras, por exemplo, ainda apelavam intensamente ao

---

14 A formação do campo das teorias dos movimentos sociais é explicada detalhadamente em: KLANDERMANS, Bert & ROGGEBAND, Conny (org.). **Handbook of Social Movements Across Disciplines**. Londres: Springer, 2007.

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 tivessem experimentado práticas e linguagens midiáticas convencionalmente isoladas do conjunto de ações pertinentes à crítica política, como na performance *Bed-In* de John Lennon e Yoko Ono<sup>15</sup>.

Nos anos 1980, durante o processo de abertura democrática em vários países da América Latina, ocorreu uma intensificação do uso de linguagens performáticas nas mobilizações políticas. Um exemplo foi a ação conhecida como *El Siluetazo*, realizada pelas Mães da Praça de Maio<sup>16</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 escrachos 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).

Assim, a performance ativista contemporânea passou a corresponder plenamente ao conceito de *carnavalesco* – uma estética de resistência popular festiva à seriedade de uma cultura oficial percebida como fonte de opressão (Bakhtin, 1999, p.3).

O conceito de *carnavalesco* e o conceito de performance são complementares. Para Boal, performance é uma tática disruptiva por meio da qual “atores e público se encontram no mesmo patamar de discurso e poder” (2006: 5). Porém, como os movimentos sociais contemporâneos surgem a partir de narrativas, significados,

---

15 Ambos permaneceram deitados num quarto de hotel durante semanas em protesto contra a Guerra do Vietnã. Os artistas ainda espalharam outdoors com a frase “a guerra acabou” (war is over) em várias capitais do mundo.

16 Realizada em setembro de 1983, a ação envolveu a exposição de fotos em tamanho natural de pessoas desaparecidas ou torturadas em prédios públicos (Lucena, 2012, p.37).

valores e práticas específicas da cibercultura, o caráter do ativismo civil do século XXI é essencialmente novo (Malini & Antoun, 2013, Tilly, 2005; Reed, 2005).

Associada aos efeitos de proximidade da globalização, a consolidação da arquitetura dinâmica da Web 2.0 e das tecnologias de transmissão para dispositivos móveis concedeu alcance e velocidade sem precedentes às narrativas políticas dos movimentos sociais. Realizado em 2011, um estudo de grandes volumes de dados sobre o uso do Twitter durante a Primavera Árabe, por exemplo, demonstrou uma correspondência direta entre a auto-imolação de Mohamed Bouazizi no Egito, o compartilhamento de vídeos no YouTube, o aumento da repercussão de hashtags associadas aos protestos e a intensificação das manifestações nas ruas. De acordo com a pesquisa, as narrativas geradas nas redes e mídias sociais foram fundamentais para os desdobramentos das mobilizações:

A Primavera Árabe teve inúmeras causas. Uma dessas origens foram as mídias sociais e o seu poder de conceder uma face humana a repressão política. A auto-imolação de Bouazizi foi uma das várias histórias contadas e recontadas via Facebook, Twitter e YouTube de maneiras que inspiraram os dissidentes a organizar protestos, criticar os governos e debater a democracia (Howard *et al.* 2011, p.2).

Em 2011, o Occupy Wall Street (OWS) 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 graças ao uso das personagens Luke Skywalker e Yoda como representações dos manifestantes. Shifman atribui o êxito dessas comunicações ao emprego de ícones da cultura midiática – figuras que costumam facilitar as conversações cotidianas nas redes - no contexto dos discursos políticos (2014, p.80).

De acordo com Amber Day, ao invés de refletir a apatia observada por pesquisadores quanto a formas tradicionais de participação política, os estilos paródicos da cibercultura promovem o engajamento. Day argumenta que os repertórios irônicos de programas como *Daily News* ou de performances ativistas

como as “pegadinhas” do grupo The Yes Men - formatos que se popularizaram especialmente após o Onze de Setembro de 2001 - passaram a integrar cada vez mais o tecido dos discursos políticos considerados “sérios” (2011, p.5). Transformadas em memes, paródias e virais, as performances realizadas em lugares físicos para subsequente divulgação nas redes configuram, sobretudo, uma estratégia de oposição ao discurso da seriedade oficial que tem dominado o início do século XXI: “a promoção do medo e da ortodoxia por meio da proclamação de uma ‘guerra ao terror’” (Beasley-Murray, 2007, p.4). Os usos da ironia e da sátira, contudo, dependem largamente da capacidade das comunidades ativistas para interpretar as performances. Deve-se considerar, portanto, as possíveis restrições aos 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).

O impacto dessas novas formas de participação política foi percebido 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* ganharam ímpeto 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 e pelas alegorias midiáticas é sobretudo hierárquica e remonta ao proverbial banimento dos poetas descrito no livro X de *A República*. Nessa descrição do 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 Clístenes, a tragédia se tornou um meio de encenar os conflitos cotidianos e as disputas de poder na pólis. Altamente ritualizada e performática, a vida política ateniense incorporou uma série de atributos teatrais úteis para convencer as assembleias no monte Pnyx ou despistar os detratores da cidade-Estado. Numa cultura de tradição oral, atores eram enviados em missões diplomáticas e as técnicas de representação eram largamente utilizadas nos tribunais, cuja estrutura evocava 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 assembleia 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 do teatro, o sentido que permaneceu foi o de “imitador” ou “impostor” (Beer, 2004, p.42). Se o discurso da verdade é *episteme*, não pode haver lugar para a mimese nos domínios políticos da democracia.

## Conclusão

Associada aos avanços transnacionais dos fluxos financeiros, a desintegração da ordem geopolítica que dividia o mundo em dois blocos distintos desarticulou as representações aparentemente bem definidas dos poderes distantes que intervêm sobre a vida cotidiana. Não por acaso, as manifestações dos chamados “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 no espaço público (Badiou, 2012; Tilly, 2005). Por sua vez, as narrativas políticas 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.

Entre 2010 e 2014, o tirânico Darth Vader personificou as forças opressoras nos mais diversos contextos globais, incluindo a defesa de um parque em Istambul<sup>17</sup>, os protestos contra as remoções forçadas para as obras da Copa do Mundo no Brasil e as eleições presidenciais na Ucrânia<sup>18</sup>. O tema musical do vilão – *The 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 diante da sede de reunião da OTAN<sup>19</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

---

17Ver: **Darth Vader joins Turkish Protests!** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9HQWZXtt75c>. (Acessado em: Janeiro/2014).

18 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).

19Ver: **Imperial March Chicago Police Department NATO 5-20.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=N9yl0sHIBPO> (Acessado em: Janeiro/ 2014).

polícia com o tema de Lorde Vader<sup>20</sup>; em outubro de 2011, ativistas norte-americanos do Occupy Providence formaram uma orquestra para receber a tropa de choque com a “marcha imperial”<sup>21</sup>. Em Belo Horizonte, um saxofonista também improvisou uma sequência do tema, enquanto perseguia soldados do choque ao estilo dos mímicos de rua<sup>22</sup>.

*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 conceituado como referência para as reflexões acadêmicas sobre as consequências do neoliberalismo tenha por título, justamente, a palavra “império”. Os manifestantes, porém, não foram os únicos que adotaram a alegoria 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, nota-se uma tendência global quanto ao design dos uniformes das tropas de choque de muitos países, cada vez mais semelhantes à 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.

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 infantilizantes ou estéreis, como os desenhos animados ou as histórias em quadrinhos. Halberstam afirma que, embora as mensagens edificantes que

---

20Ver: **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.

21Ver: **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.

22 Ver: **Saxofonista faz trilha sonora para soldados da PM** <<https://www.youtube.com/watch?v=Ztx1qnhwEOg>> Acessado em: Dezembro/2014.



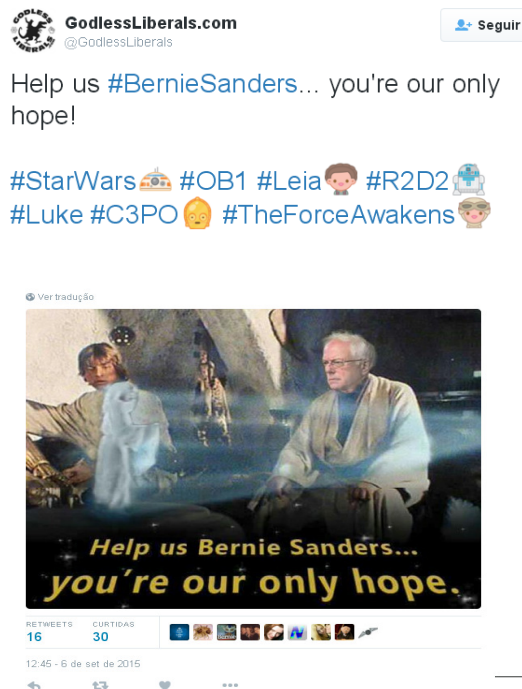
costumam encerrar essas narrativas não passem de clichês otimistas, animações 3D como *Procurando Nemo* (dir. Andrew Stanton, EUA, 2003), *Monstros S.A* (dir. Pete Docter, EUA, 2001) ou *Fuga das Galinhas* (dir. Peter Lord e Nick Park, EUA/Inglaterra, 2000), por exemplo, ao criarem universos habitados 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*, costumam ser 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.

Para ilustrar a força dessa alegoria nas narrativas ativistas, por ocasião do lançamento do primeiro episódio de uma nova trilogia da série - *O Despertar da Força* (Dir. J.J. Abrahams, EUA, 2015) - a saga criada por George Lucas voltou a ser evocada no contexto político, desta vez por partidos que flertam com ideais semelhantes aos dos zapatistas e dos ativistas que ocuparam o Zuccotti Park: enquanto Evo Morales incorporou a indumentária Jedi em campanha pela reeleição na Bolívia<sup>23</sup>, Bernie Sanders, candidato à indicação do partido democrata norte-americano para as eleições presidenciais, personificou Obi Wan Kenobi em uma série de memes criados por seus apoiadores nas redes sociais (fig.1).

---

<sup>23</sup> Ver: [http://brasilelpais.com/brasil/2015/12/26/videos/1451090093\\_963327.html](http://brasilelpais.com/brasil/2015/12/26/videos/1451090093_963327.html) Acessado em Dezembro, 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p199>



**Figura 1:** "Ajude-nos, Bernie Sanders. Você é a nossa única esperança".

**Fonte:** <https://twitter.com/godlessliberals/status/640611773964513280>

Acessado em Janeiro/2016

Também podemos recorrer a um exemplo do uso de *Guerra nas Estrelas* como narrativa política no plano individual. Em janeiro de 2016, uma brasileira publicou em seu perfil pessoal no Facebook uma foto do filho que acabara de ganhar o boneco de um dos heróis de *O Despertar da Força*. A julgar pela quantidade extraordinária de publicações sobre o mesmo tema durante o período de estréia mundial da terceira trilogia da série, o conteúdo político da postagem poderia passar despercebido ou ser confundido com uma trivial celebração do consumo. No entanto, diante da intensa mobilização global recente por garantias aos direitos civis,

como se viu em Ferguson, EUA<sup>24</sup>, e da reivindicação por maior representatividade para negros – que se tornou extensiva aos produtos midiáticos e ao segmento da indústria de brinquedos – o relato sobre um menino contente porque, afinal, poderia brincar com um boneco igual a ele, adquiriu proporções avassaladoras nas redes sociais<sup>25</sup>. A circulação do relato foi tão intensa que o ator John Boyega (ele próprio alvo de uma fracassada campanha racista de boicote ao filme<sup>26</sup>), compartilhou a foto em seu perfil no Instagram<sup>27</sup>.

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. Uma forma de participação coletiva que se torna bem sucedida exatamente 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.

<sup>24</sup> **EBC**. Gislene Nogueira <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2015-08/apos-protestos-por-morte-de-jovem-negro-ferguson-vive-estado-de>> Acessado em: Janeiro, 2016.

<sup>25</sup> C.f. **Buzzfeed**. Raphael Evangelista. "Este garoto se tornou viral ao se identificar com um boneco de Star Wars sem nunca ter visto o filme". <http://www.buzzfeed.com/raphaelevangelista/este-garoto-se-tornou-viral-ao-se-identificar-com-um-boneco#.agW7yl4gW0> Acessado em Janeiro, 2016.

<sup>26</sup> **BBC**. <<http://www.bbc.co.uk/news/blogs-trending-34583416>> Acessado em Janeiro, 2016.

<sup>27</sup> **C.f.:** [https://www.instagram.com/john\\_boyega/](https://www.instagram.com/john_boyega/) Acessado em: Janeiro, 2016.

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

BEASLEY-MURRAY, Tim. **Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin Experience and Form.** Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.

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.

\_\_\_\_\_. **A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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.

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-MariMazaid\\_pITPI.pdf](http://pitpi.org/wp-content/uploads/2013/02/2011_Howard-Duffy-Freelon-Hussain-MariMazaid_pITPI.pdf) (Acessado em: Dezembro/2014).

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, p.35-46.

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

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



ISSN nº 2447-4266

Vol. 2, nº 3, Maio-Agosto. 2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p199>

POLLETTA, Francesca. **It Was Like a Fever: storytelling in protest and politics.** Chicago: University of Chicago Press, 2006.

REED, Thomas Vernon. **The art of protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the streets of Seattle.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

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