



## NO TEMPO DOS DINOSSAUROS: CRISE ECONÔMICA, RELAÇÕES DE TRABALHO E XENOFOBIA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA NO INÍCIO DOS ANOS 1990

*In the time of dinosaurs: economic crisis, labor relations, and xenophobia in the United States of America in the early 1990s*

**Roberto Moll Neto\***

**Resumo:** Este estudo investiga o debate sobre economia e imigração nos EUA, focando na relação entre corporações, governo, mídia, trabalhadores e imigrantes latino-americanos no início dos anos 1990. Utiliza como fonte o episódio *Green Card* da série *Dinosaurs*. Adota a metodologia de análise de narrativas cinematográficas e televisivas. Os resultados revelam representações polissêmicas da crise econômica, imigração, xenofobia e influência midiática.

**Palavras-chave:** crise econômica; imigração; relações de trabalho; xenofobia

**Abstract:** This paper examines the discussion surrounding the economy and migration in the United States of America, focusing on the relationships between corporations, government, media, workers, and Latin American immigrants in the early 1990s. It analyzes the Green Card episode from the series *Dinosaurs* and uses a method that looks at cinematic and television stories. The results reveal multiple interpretations of economic crisis, immigration, xenophobia, and media influence.

**Keywords:** economic crisis; immigration; labor relations; xenophobia

---

\* Doutor em Relações Internacionais pelo Programa de Pós Graduação em Relações Internacionais San Tiago Dantas (UNESP, UNICAMP, PUC-SP); Professor de História da América no departamento de História do Instituto de Ciências da Sociedade e Desenvolvimento Regional da Universidade Federal Fluminense; Professor Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos da Defesa e da Segurança da Universidade Federal Fluminense; atualmente desenvolve a pesquisa: Imigração e engajamento: a mobilização econômica e política de latino-americanos nos Estados Unidos da América (1965-2020) com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Email: [robertomoll@id.uff.br](mailto:robertomoll@id.uff.br) Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8763-939X>



## Introdução

| 253

A crise do capitalismo global nos anos 1970 promoveu a ascensão de dois projetos ideológicos distintos, mas complementares, no campo da política estadunidense: o neoliberalismo e o neoconservadorismo. O neoliberalismo, associado a uma racionalidade econômica baseada na primazia do mercado, na desregulamentação da economia, nos cortes de impostos e na redução dos investimentos públicos, ganhou projeção como resposta técnica à crise inflacionária e à estagnação. O neoconservadorismo agregou uma forte ênfase em valores morais à crítica neoliberal, identificando nos programas sociais não apenas ineficiência econômica, mas a origem de uma suposta degeneração social. Assim, responsabilizou o Estado por estimular dependência, leniência e desagregação familiar, e propôs como solução uma combinação de austeridade econômica com restauração da ordem moral. Em comum, neoconservadores e neoliberais contribuíram para criminalizar a pobreza e responsabilizar os próprios sujeitos por sua exclusão, o que afetou diretamente as minorias raciais e os setores populares. Na prática política, neoconservadores e neoliberais, embora com diferentes matizes, atacaram os programas criados pelo New Deal e ampliados na Guerra contra a Pobreza, promovendo cortes sociais, políticas de repressão e uma revalorização do individualismo competitivo. Essa convergência teve como efeito o enfraquecimento de qualquer agenda redistributiva significativa, promovendo uma reconfiguração da política nos Estados Unidos sob os imperativos da eficiência econômica, da disciplina moral e da contenção social.

A partir do final da década de 1970, o tanto Partido Republicano quanto o Partido Democrata incorporaram elementos dessas doutrinas. No campo democrata, formou-se o movimento dos “novos democratas” (New Democrats), reunido em torno do Democratic Leadership Council (DLC), que reinterpretaram o liberalismo tradicional à luz das premissas neoliberais. O governo Carter (1977-



1981) testou as primeiras medidas neoliberais, principalmente em sua metade final. O governo Clinton (1993-2001) experimentou um neoliberalismo progressista, articulando, políticas econômicas neoliberais e pautas identitárias progressistas, que promoveu reconhecimento social e políticas focais, mas deu continuidade aos cortes em investimentos e programas de redistribuição de riqueza. No campo republicano, fundações como o *Heritage Foundation*, o *American Enterprise Institute* e a *Hoover Institution* formaram e forneceram quadros alinhados ao neoconservadorismo. O projeto neoconservador ficou particularmente visível no governo Reagan (1981–1989) e, com menos intensidade, no governo H. Bush (1989–1993), que se opuseram de forma contundente às demandas de minorias raciais, em grande medida, como reação aos movimentos por direitos civis e sociais que cresceram nas décadas de 1960 e 1970 (Moll Neto, 2021). Ambos os partidos passaram a defender a centralidade do mercado, a flexibilização trabalhista, a desresponsabilização do Estado frente à desigualdade estrutural e o desmonte de políticas de ação afirmativa.

Em suma, o advento do neoconservadorismo e do neoliberalismo suscitaram quatro grandes transformações na economia estadunidense: a redução na oferta de empregos no setor industrial e o aumento no setor de serviços para trabalhadores pouco qualificados; a mudança do eixo econômico para o sul e oeste do país; o declínio da sindicalização; e o aumento da desigualdade salarial (Robinson, 2002). Como solução para pobreza e desigualdade social e racial ofereceram um programa calcado nas supostas virtudes do mercado. Como aponta Navarro, republicanos e democratas abandonaram qualquer política de expansão dos direitos civis, promoção da justiça social e erradicação da (Navarro, 2005, p. 404).

Neste mesmo período, a população latina experimentou um crescimento sem precedentes. De acordo com o censo de 1980, a população latina nos Estados Unidos em 1980 foi estimada em 14,6 milhões. Isto era cerca de 6,5% da população e representou um incremento de 61% em relação a 1970. Em comparação, entre 1970 e 1980, a população branca aumentou 8%. De acordo



com o senso de 1990, a população latina nos Estados Unidos chegou a 22,35 milhões. Ou seja, um aumento de 53% entre 1980 e 1990 e passou a representar cerca de 9% do total da população dos Estados Unidos. Os mexicanos compunham 62,6% da população total de latinos (Navarro, 2005, p. 425). Entre 1981 e 1996, cerca de 3,3 milhões de mexicanos entraram e permaneceram legalmente nos Estados Unidos. Em 1996, o INS estimou o número de imigrantes sem documentação para permanecer nos Estados Unidos em 2,7 milhões. Portanto, em meados da década de 1990, 5 milhões de imigrantes viviam nos Estados Unidos. Além da imigração, as altas taxas de natalidade contribuíram para o crescimento da população de origem latina nascida nos Estados Unidos. Em 1990, a taxa de natalidade dos latinos era de 103,2 entre 1.000 bebês nascidos vivos. Em comparação, a taxa de natalidade entre brancos era de 65,2 e entre negros de 74,8 (Navarro, 2005, p. 428-429). Entre 1970 e 2011, os latino-americanos nos Estados Unidos passaram de 5% para 17% (Iceland, 2014, p. 154; Kaushal et al., 2007, p. 176–178)<sup>1</sup>.

Os cortes nos recursos do governo para combater pobreza e desigualdade somados ao aumento da imigração exacerbou a xenofobia e as políticas de militarização da fronteira e securitização da imigração. Órgãos de imprensa e políticos dos dois partidos retrataram a imigração como uma invasão aos Estados Unidos e, conseqüentemente, os latinos como invasores. Como aponta Navarro, os trabalhadores latinos sem documentos de permanência e trabalho nos Estados Unidos eram, frequentemente, retratados como criminosos, que roubavam empregos e provocavam o crescimento da pobreza e dos problemas sociais. Em 1978, William Colby, diretor da CIA, chegou a sugerir que o fluxo de imigrantes do México para os Estados Unidos era uma ameaça maior dos que a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Em 1971, durante a Operação *Clean Sweep*, o INS apreendeu cerca de 348.178 trabalhadores imigrantes sem documentos de

---

<sup>1</sup> Uso latino-americanos como nascidos em países da América Latina que imigraram para os Estados Unidos. Uso latino-estadunidenses como filhos de latino-americanos que nasceram nos Estados Unidos.



permanência nos Estados Unidos. Em 1979, a mesma agência apreendeu 989.000 trabalhadores em condições semelhantes. Dez anos mais tarde, apreendeu 831.000. E, em 1996, 1,6 milhão. Em 1981, o Comitê Seletivo de Imigração e Política de Refugiados do congresso estadunidense produziu um relatório recomendando sanções aos empregadores, um programa de anistia e regularização da situação de imigrantes sem documentação de permanência e a expansão da militarização da fronteira entre Estados Unidos e México (Navarro, 2005, p. 438-439). O debate culminou na Lei de Reforma e Controle da Imigração de 1986, que regularizou a situação de aproximadamente 2.7 milhões de imigrantes, garantindo direitos sociais bastante limitados, e reforçou a militarização da fronteira, tornando definitivamente a imigração em um tema de segurança nacional (Moll, Neto, 2007).

Na década de 1990, os esforços para militarização da fronteira aumentaram. A administração Bush aprovou a construção de barreiras em 17.7 quilômetros ao longo da fronteira entre San Ysidro e Tijuana. Em 1994, como desdobramento da Operação Gatekeeper na fronteira, a administração Clinton destinou US\$ 300 milhões para financiar a construção de mais barreiras ao longo da fronteira, o envio de mais militares, a colocação de equipamentos de monitoramento eletrônico e o uso de helicópteros e aeronaves para vigilância. Como aponta Navarro, entre 1994 e 1999, a administração Clinton acelerou a militarização da fronteira entre os Estados Unidos e o México. Neste período, o Governo Clinton lançou a “Operação Safeguard” e a “Operação Rio Grande”. Estas medidas culminaram com em um incremento significativo da Patrulha de Fronteira. Entre 1993 e 1996, o efetivo na fronteira cresceu 45%. Em setembro de 1996, o presidente Clinton assinou a Lei de Reforma da Imigração Ilegal e Imigração, que quase dobrou o tamanho da Patrulha de Fronteira. Ainda de acordo com Navarro, políticos oportunistas e organizações xenófobas apresentaram o imigrante como uma ameaça à soberania nacional e ao tecido social e econômico estadunidense (Navarro, 2005, p. 447).



Este artigo é resultado de uma pesquisa que buscou responder a seguinte pergunta: qual era o debate sobre a relação entre economia, os trabalhadores estadunidenses e os trabalhadores imigrantes latino-americanos nos Estados Unidos no final dos anos 1980 e início dos anos 1990? O objetivo principal da pesquisa, a partir da questão colocada, foi mapear o debate sobre economia, trabalho e imigração nos Estados Unidos no período em tela, que é marcado pela tensão social, política e econômica, através de um episódio da série televisiva *Dinosaurs*. Portanto, um objetivo secundário deste trabalho é explorar as possibilidades de abordar séries de televisão como fontes para História e não apenas como elemento ilustrativo de fatos e teses.

*Dinosaurs* retrata uma família de dinossauros antropomorfizados, do gênero comédia de situação (*sitcom*). Mais especificamente, a pesquisa aborda como fonte de análise o décimo terceiro episódio da terceira temporada, intitulado *Green Card*, exibido pela primeira vez no dia 29 de janeiro de 1993. Os episódios de *Dinosaurs* não apresentam uma lógica sequencial em ordem cronológica e encadeada. Em cada episódio, a família de dinossauros protagoniza uma história independente, que tem começo, meio e fim. Os episódios da série abordam questões sensíveis ao período em que foi produzida e exibida, como metáfora para a sociedade humana contemporânea. A abordagem narrativa combinou humor e reflexão, tornando *Dinosaurs* uma obra relevante para o entretenimento e para o diálogo sobre os dilemas socioculturais dos anos 1980 e 1990.

A hipótese que norteou a investigação é que é possível identificar neste período a construção de uma estratégia política alicerçada sobre a xenofobia radical, calcadas em um discurso nacionalista e de segurança. Contudo, também é possível notar que muitos trabalhadores adotaram posições favoráveis à imigração e aos imigrantes e seus descendentes. A hipótese secundária é de que a série, especialmente o episódio em destaque, é uma fonte rica para compreender os dilemas, os debates e as propostas em torno da questão da imigração no período.



A pesquisa partiu do pressuposto de que obras culturais, como filmes e séries, refletem as ideias de um determinado tempo histórico, pois não podem apreender o futuro ou o passado, mesmo o distante jurássico, sem refletir sobre sua própria temporalidade. No entanto, produções culturais, como filmes e séries, não têm o mesmo objetivo e rigor metodológico que os trabalhos históricos devem ter. Os filmes e séries apresentam um olhar mediado pelos produtores e suas próprias relações sociais, para gerar entretenimento, reflexão e lucro. Nesse processo, inevitavelmente, trazem e apresentam visões de mundo coletivas. As produções cinematográficas e televisivas formatam sistemas simbólicos, refletindo e moldando as percepções da sociedade sobre os eventos sociais por meio de narrativas que expressam visões de mundo e interesses materiais e subjetivos.

Esta pesquisa usou o método descrito por Roberto Moll Neto no artigo “Construção de hegemonia: metodologia para análise de conjuntura internacional por meio das narrativas de filmes e séries de ficção”, da coletânea “Análise de Conjuntura em Relações Internacionais: abordagens e processo”, organizada por Luiz Fernando Ayerbe. De acordo com esses procedimentos metodológicos da pesquisa, a primeira parte deste artigo é resultado da articulação entre a trajetória dos criadores da série, com base em entrevistas e reportagens biográficas, e a investigação do processo de produção e circulação da série, reconstruído a partir de notícias e dados de audiência. A segunda parte é o resultado da análise do episódio, que combina: a decomposição e interpretação da estrutura narrativa das obras; a leitura das imagens; e a análise crítica dos discursos. A partir do processo de decomposição da estrutura narrativa em etapas lógico-temporais - situação inicial, ruptura, crise, intervenção e reequilíbrio - interpretou-se como produtores e diretores, marcados pelas suas trajetórias e seu tempo, constroem e representam os debates do período sobre a realidade, a crise e as soluções para crise. Dentro da estrutura narrativa, as imagens têm um papel fundamental. Como sugere Moll, partindo de leituras de Ismail Xavier, o significado da imagem mobiliza a conexão entre o referencial do produtor/diretor



e o do observador, por meio da sua experiência. Elementos visuais, como enquadramento, iluminação e cores, bem como dispositivos narrativos, contribuem para a construção de significados. Por isso, a pesquisa empreendeu uma leitura das técnicas cinematográficas como formação de percepções e ideologias, através do enquadramento, da iluminação, das cores e da construção imagética das personagens. O som das vozes dos personagens e dos ambientes completa a narrativa. Ainda dentro da proposta de Moll, este estudo aplicou a Análise Crítica do Discurso, baseada em autores como Fairclough e Resende, para apreender, através das falas das personagens, as percepções daquele tempo, positivadas e negativadas, sobre as relações sociais, as identidades e as representações do “eu” e do “outro” na narrativa (Moll Neto, 2016). Ao final, o artigo apresenta as conclusões, que coadunam a avaliação da hipótese inicial.

### **Como nascem os Dinossauros: uma micro-sociologia dos criadores de Dinosaurs**

*Dinosaurs* é uma *sitcom* que retrata o cotidiano de uma família de dinossauros antropomorfizados na Pangeia, durante o período do Mesozoico, abordando questões sociais e culturais dos Estados Unidos nas décadas de 1980 e 1990 por meio de humor ácido e sátira. A série é uma produção da *Jim Henson Productions, Inc.* (JHP), uma produtora de entretenimento sediada em Los Angeles, Califórnia, reconhecida mundialmente por espetáculos ao vivo e produções cinematográficas com marionetes. Jim e Jane Henson fundaram a empresa em 1958 como *Muppets, Inc.* Nas décadas seguintes, a empresa passou por diversas mudanças de nome: *Henson Associates, Inc.* em 1975; *Jim Henson Productions, Inc.* em 1990; e, por fim, *The Jim Henson Company* em 1998.

A trajetória dos Henson e de suas produções está profundamente enraizada na expansão dos direitos civis e sociais nos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1970 e a desconfiança crítica em relação às grandes corporações, ainda que suas obras tenham sido, em muitos momentos,





produzidas em parceria com elas. Isso ficará evidente em todas as obras, desde o clássico *Sesame Street* até *Dinosaurs*.

| 260

Jim Henson nasceu em 1936 no Mississippi, porém cresceu em Maryland, depois que seu pai, Paul Henson, assumiu um cargo de agrônomo no Departamento de Agricultura. Este período compreendeu o auge do *New Deal* e a Segunda Guerra Mundial, quando o Departamento de Agricultura desempenhou um papel importante na recuperação econômica do país e no esforço de guerra, culminando com os anos gloriosos da economia estadunidense entre 1940 e 1970. Apesar de a família Henson seguir o Cristianismo Científico, Jim abandonou a religião na década de 1970. Em 1954, ele se matriculou na Universidade de Maryland para estudar artes, mas acabou formando-se em economia no final da década. Henson, em entrevista para Judy Harris, revelou que, inicialmente, pretendia se formar em Artes, pois tinha interesse em design de palco para teatro e televisão. Todavia, era o curso de Economia Doméstica que oferecia disciplinas como publicidade, design de figurinos, design de interiores e marionetismo (Harris, 1998).

Em 1954, a *WTOP*, uma emissora de televisão de Washington D.C., afiliada à *Columbia Broadcasting System* (CBS), ofereceu a Jim Henson um emprego de meio período como marionetista de um programa de variedades. No ano seguinte, a *WRC*, outra emissora de televisão da capital estadunidense, afiliada à *National Broadcasting Company* (NBC), contratou Jim Henson para criar segmentos de cinco minutos em um programa vespertino. O marionetista criou *Sam and Friends*, programa em que apresentou pela primeira vez o personagem Kermit, o sapo, que se tornaria mundialmente conhecido mais tarde. Em 1958, Jane Nebel assumiu a produção de *Sam and Friends*, enquanto Jim Henson passou aproximadamente um ano na Europa. Jim Henson conheceu Jane Nebel na Universidade de Maryland, onde ela estudou artes e integrou a Alpha Xi Delta, uma rede de sororidade universitária. No ano seguinte, quando Jim Henson voltou para os Estados Unidos, eles se casaram. Jane Nebel se tornou Jane Henson e o casal fundou a *Muppets, Inc.*



No início dos anos 1960, as marionetes de Jim e Jane Henson apareciam frequentemente em programas de televisão como *The Jimmy Dean Show* e *The Ed Sullivan Show*. Nos bastidores, a *Muppets, Inc.* adicionou três novos profissionais essenciais para o sucesso da empresa no futuro: Jerry Juhl, que se tornou o principal roteirista de *The Muppet Show*; Don Sahlin, que construiu muitas das primeiras e mais famosas marionetes; e Frank Oz, um marionetista veterano no cenário de marionetes nos Estados Unidos e na Europa. Em 1969, a *Muppets, Inc.* iniciou a produção de *Sesame Street* para a *National Education Television* (NET), uma rede pública de televisão estadunidense criada para desenvolver programas educativos e culturais, que, posteriormente, se tornaria a *Public Broadcasting Service* (PBS). Com o sucesso de *Sesame Street*, Henson parou de produzir comerciais. Segundo Henson, “foi um prazer sair desse mundo [publicitário]” (Harris, 1998).

De acordo com Poniewozik, os liberais e os conservadores gostavam de *Sesame Street* porque o programa não tinha nenhum apelo de consumo para as crianças. Contudo, *Sesame Street* tem um caráter político desde a sua estreia. Não é político no sentido partidário, mas na maneira como promove a educação e proteção das crianças. Portanto, o programa estava inevitavelmente ligado a ideias políticas. Poniewozik relembra que a transmissão de *Sesame Street* foi um projeto de Joan Ganz Cooney, executiva da NET. No final dos anos 1960, Cooney desenvolveu um projeto para estabelecer uma ligação entre os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos e a educação por meio de programas de televisão educativos para reforçar a alfabetização e a formação de crianças negras em áreas urbanas. O projeto aproximou Cooney, Jim Henson e Jon Stone, um ativista pelos direitos civis que seria diretor de *Sesame Street*. Lisa Henson, filha de Jim Henson, disse a Poniewozik que seu pai e Cooney se aproximaram devido às suas perspectivas políticas semelhantes (Poniewozik, 2021).

O elenco de humanos e marionetes de *Sesame Street* era diversificado racialmente. Sonia Manzano, atriz e dubladora latino-americana que interpretava Maria, disse a Poniewozik que sempre viu *Sesame Street* como um programa



político devido ao elenco e dos temas escolhidos para educar as crianças. Matt Robinson, ator e dublador negro, deu vida à marionete Roosevelt Franklin, criada para representar crianças negras. Entre os convidados, a cantora Buffy Sainte-Marie, que se apresentava como indígena e representava causas indígenas, amamentou seu bebê enquanto explicava a importância da amamentação para o Big Bird e para as crianças no palco<sup>2</sup>. O reverendo Jesse Jackson, líder negro e herdeiro do legado político de Martin Luther King Jr., conduziu as crianças em um jogral que dizia: “Sou alguém”. Por outro lado, uma comissão de representantes das emissoras de televisão do Estado do Mississippi decidiu suspender as exibições locais de *Sesame Street* devido às reclamações sobre o elenco racialmente integrado e sobre os temas abordados. Apesar disso, segundo o articulista do *The New York Times*, *Sesame Street* refletia um consenso mínimo sobre o papel das instituições em meio à polarização acirrada no final dos anos 1960. Até mesmo Barry Goldwater, senador ultraconservador do Arizona que concorreu à presidência dos Estados Unidos em 1964, elogiava o papel educador de *Sesame Street* (Poniewozik, 2021).

Em 1976, a *Muppets, Inc.* se tornou *Henson Associates, Inc* e atravessou o Atlântico a convite da rede *Independent Television (ITV)*, do Reino Unido, para produzir um projeto autoral, *The Muppet Show*. Em Londres, três anos mais tarde, Jim Henson passou a operar o *Jim Henson's Creature Shop*, um estúdio-oficina de marionetes e de efeitos visuais, que criou personagens para produções da *Henson Associates, Inc* e para projetos externos. Como consequência, os *Muppets* ganharam um longa-metragem, *The Muppet Movie*, no mesmo ano. Em setembro de 1981, tirinhas cômicas dos *Muppets* começaram a ser publicadas em dezenas de jornais nos Estados Unidos. Em meio ao sucesso empresarial, Jim Henson encontrou tempo para atuar ativamente na *Puppeteers of America* (Marionetistas da América), um sindicato de marionetistas nos Estados Unidos,

---

<sup>2</sup> Buffy Sainte-Marie reivindicava uma ancestralidade indígena, que foi contestada publicamente em 2023.



e na *Union Internationale de la Marionnette* (União Internacional da Marionete), organização que congrega marionetistas do mundo todo.

| 263

Em 2010, os editores da revista *The Economist* publicaram um editorial sobre a natureza política dos programas de Jim Henson. O artigo destacou que Henson apoiava fortemente os movimentos por direitos civis nos Estados Unidos, associando suas opiniões à esquerda política. Os *Muppets* apresentam uma visão de mundo que se fundamenta na igualdade e não em classes sociais. Kermit, o *Muppet* mais popular, é um sapo verde que simboliza o homem comum, com suas fragilidades e contradições. Bert e Ernie, aparentemente marionetes do mesmo sexo, vivem como um casal, embora a questão da união homoafetiva nunca tenha sido tratada de forma explícita explicitamente (*The Economist*, 2010). Em 2018, a relação entre Bert e Ernie virou polêmica nas redes sociais após comentários de que a dupla formava um casal homoafetivo. Frank Oz respondeu que os *Muppets* não têm “orientação sexual”. A *Sesame Workshop*, que desenvolve *Sesame Street*, disse à *NBC News* que o programa “sempre defendeu a inclusão e a aceitação” e que “Bert e Ernie foram criados para serem melhores amigos e ensinar às crianças que pessoas muito diferentes podem se dar bem” (Rosenblatt, 2018). Após ser alvo de críticas no Twitter, Oz disse ter aprendido que muitos admiradores de *Sesame Street* viam Bert e Ernie em um relacionamento gay amoroso e que “isso é bastante maravilhoso” (Oz, 2018). Segundo os editores da *The Economist*, apesar dessas interpretações, as marionetes apresentam um temperamento conservador, uma vez que, de forma explícita, promovem as normas da sociedade burguesa, esperando que as crianças assumam seu lugar como cidadãos produtivos (*The Economist*, 2010). No entanto, é difícil sustentar que o conservadorismo esteja restrito às normas burguesas e à cidadania produtiva, ou que essas normas sejam apenas conservadoras.

Em 1990, a *Henson Associates, Inc* foi rebatizada como *Jim Henson Productions, Inc.* (JHP) e firmou um acordo com a *Walt Disney Co.* para realizar *Here Come The Muppets*, um show ao vivo no *Disney/MGM Studios*. Contudo, Jim Henson faleceu devido à Síndrome do Choque Tóxico alguns meses depois.



Na ocasião, Jane Henson assumiu a responsabilidade de treinar os artistas e definir os perfis dos Muppets. Brian Henson, o filho do casal, assumiu a presidência do conselho da JHP. Brian Henson nasceu em 1963, em Nova Iorque. Desde jovem, atuou como marionetista especializado em efeitos especiais com bonecos, além de ser diretor, produtor, dublador e presidente da JHP. Segundo o próprio Brian Henson, ele sempre esteve dividido entre as artes e as ciências. Brian Henson, em entrevista ao jornalista Kenneth Plume, disse que poderia aplicar os conhecimentos científicos na produção de filmes com marionetes, usando efeitos especiais (Plume, 2000). Na gestão da JHP, Brian Henson preferiu atribuir a parte comercial a diretores especializados, concentrando-se na direção criativa da empresa e supervisionando a qualidade e a seleção das produções (Variety Staff, 1995a).

No entanto, Brian Henson enfrentou logo um desafio empresarial complexo. Jim Henson faleceu durante as negociações de fusão entre a JHP e a *Walt Disney Co.* Segundo Cerone (1991), o acordo parecia ser um casamento promissor. No entanto, com a morte de Henson, as negociações desmoronaram, resultando em uma intensa batalha legal. No final da década de 1980, a *Walt Disney Co.* emergiu como uma poderosa força televisiva, produzindo diversas comédias inovadoras, com custos elevados e grande sucesso de público. Em 1988, a empresa decidiu investir pelo menos US\$ 100 milhões ao longo de cinco anos na *Disney Television Animation*, visando a produção de conteúdo televisivo para sua rede de canais a cabo. Para financiar essas produções, a *Walt Disney Co.* ofereceu títulos no mercado financeiro, com um retorno garantido de 4% ao ano ao longo de 15 anos, além de uma porcentagem dos lucros gerados pelas produções televisivas (The Media Business, 1991). A fusão com a JHP estava alinhada ao processo de expansão da *Walt Disney Co.* No entanto, poucos dias antes do caso ser julgado em tribunal federal, a *Walt Disney Co.* desistiu do processo legal e da proposta de fusão. Nos anos seguintes, as duas companhias firmaram diversas parcerias, incluindo o projeto em desenvolvimento de *Dinosaurs*. Brian Henson explicou para revista *Variety* porque desistiu da fusão.



De acordo com Brian Henson a JHP era uma empresa familiar e que a quase fusão com a *Walt Disney Co.* mostrou como seria a vida como parte de uma megacorporação. Ainda segundo Brian Henson, ele e os trabalhadores da JHP se sentiam ótimos em uma empresa familiar e preferiam continuar “elegantes, mas ao mesmo tempo bastante irreverentes e excêntricos” (Variety Staff, 1995a). Brian Henson, em conversa com Plume, disse que não foi uma decisão simples, mas foi a mais corajosa e bem pensada (Plume, 2000). Segundo uma reportagem da revista *Variety*, que entrevistou Baker e outros funcionários da JHP, apesar de estar no ambiente corporativo de Hollywood, a companhia manteve o espírito de um clube de marionetes formado por estudantes do último ano do ensino médio que conseguiram um emprego em um programa infantil de sábado de manhã em 1954 (Variety Staff, 1995b).

Jim Henson foi o principal idealizador de *Dinosaurs*, apresentando o projeto a *Walt Disney Co.* durante o processo de fusão com a JHP. Apesar da morte de Jim Henson e do fracasso no processo de fusão, Brian Henson prosseguiu o projeto em parceria com a *Walt Disney Co.* Juntas, JHP e *Walt Disney Co.* investiram US\$ 2,5 milhões no desenvolvimento da série. Cada episódio custou cerca de US\$ 1,5 milhão, o que equivale ao dobro do valor médio para *sitcoms* naquela época. Isso resultou em um déficit inicial de US\$ 800.000 por episódio, que seria coberto pelo processo de sindicância (Variety Staff, 1991). Os seis primeiros episódios de *Dinosaurs* ficaram disponíveis para compra em fitas de videocassete. Além de gerar receita com as fitas, essa estratégia mantinha as personagens no imaginário das crianças, que costumavam assistir aos vídeos diversas vezes, o que estimulava a demanda por uma grande variedade de produtos de *merchandising* e brinquedos. As personagens de *Dinosaurs* também passaram a fazer aparições no parque temático *Walt Disney World*, localizado na Flórida. De acordo com Rich Frank, então presidente da *Walt Disney Co.*, este era o tipo de programa de televisão que a companhia poderia investir um pouco mais porque poderia trazer benefícios secundários ao ter personagens no parque, brinquedos nas lojas e vídeos nas prateleiras (Cerone, 1991).



A *Walt Disney Co.* designou Michael Jacobs para ser o cocriador de *Dinosaurs*, ao lado de Brian Henson. Jacobs nasceu em Nova Jersey em 1955 e viveu na Flórida e na Califórnia. Antes da televisão, atuou como ator e diretor de teatro na Broadway. Em 1978, Jacobs fundou a *Michael Jacobs Productions*, uma produtora que se instalou nos Estúdios da *Walt Disney Co.*, em Burbank, Califórnia. Jacobs convocou Bob Young, parceiro de criação em outros programas, para trabalhar no projeto. De acordo com Jacobs, ele e Brian Henson queriam que *Dinosaurs* fosse uma sátira mordaz da família estadunidense (Snetiker, 2016). Jacobs escolheu um tipo de personagem para criar uma identificação com os telespectadores acostumados com Archie Bunker (*All in the Family*, 1971–1979), Fred Flintstone (*The Flintstones*, 1960–1966), Al Bundy (*Married... with Children*, 1987–1997) e Homer Simpson (*The Simpsons*, 1989–presente): Earl Sinclair, o pai da família de dinossauros (Cerone, 1991). Trata-se de um arquétipo, que faz uma caricatura o homem branco de uma classe média em crise, com perfil conservador, emocionalmente limitado e frequentemente intransigente. Quando essas personagens verbalizam opiniões retrógradadas, preconceituosas ou absurdas, a crítica já está embutida no modo como tais falas se associam ao arquétipo que os define. Em geral, o arco narrativo culmina com a autocrítica e a redenção, mas não anula, o papel crítico desempenhado ao longo do episódio.

Ainda segundo Jacobs, a premissa central do programa, com a qual todos concordaram desde o início, era simples. De forma geral, a *sitcom* explicaria que os dinossauros se extinguiram porque se domesticaram e se organizaram em unidades familiares, e isso os destruiu. Para isso, os episódios abordariam temas que levaram à extinção, como a “ganância corporativa que destruiu seu ambiente” (Variety Staff, 1995c).

As personagens de *Dinosaurs* eram prodígios de engenharia eletrônica, mecânica e computacional, utilizando uma técnica conhecida como animatrônica, refletindo as primeiras experiências idealizadas por Brian Henson, que combinavam ciência e tecnologia com artes. A tecnologia animatrônica



empregada em cada marionete aumentou significativamente o custo e o tempo de produção de *Dinosaurs*. Eram necessárias 67 horas de trabalho por semana para obter 23 minutos de filme. A marionete da personagem Earl era mais flexível e permitia mais movimentos do que as outras, o que demonstrava seu protagonismo (Variety Staff, 1995c). A rede ABC pagou a *Walt Disney Co.* uma taxa de licenciamento de US\$ 650.000 para exibir cada episódio de *Dinosaurs*, um valor superior à média da época, que era em torno de US\$ 450.000 para *sitcoms* de meia hora, como *Dinosaurs* (Cerone, 1991). Além disso, a ABC investiu US\$ 25 milhões em publicidade, incluindo espaços na programação da própria rede, em canais de televisão a cabo e outros meios de comunicação. Robert Iger, então diretor de programação da ABC, explicou que o investimento era uma aposta para superar a concorrência no horário nobre, especialmente às terças e quartas-feiras, depois que a *sitcom* ganhasse força nas sextas-feiras (Variety Staff, 1991). *Dinosaurs* estreou no dia 26 de abril de 1991, às 21:00 (horário do leste), como parte do bloco de comédia *Thank God It's Friday*, da ABC, entre duas séries de grande sucesso, *Full House* e *Family Matters*, e teve um sucesso inicial retumbante. Segundo Cerone, *Dinosaurs* superou a concorrência nos cinco primeiros episódios, permanecendo entre as dez séries televisivas mais assistidas por várias semanas após a estreia (Cerone, 1991). A primeira temporada teve uma média extraordinária de 20 milhões de espectadores. De acordo com Cerone, os críticos ficaram positivamente impressionados com a tecnologia e os efeitos empregados nas marionetes, mas muitos não se divertiram, apontando que *Dinosaurs* repetiu um humor de *sitcom* esgotado. Em resumo, para os críticos, exceto pelas marionetes de dinossauros, a família Sinclair era apenas uma família de televisão reciclada e sem graça (Cerone, 1991). Na terceira temporada, a série perdeu o fôlego e a audiência teve uma queda acentuada.

A queda na audiência pode estar relacionada à contradição entre os objetivos dos criadores, particularmente entre JHP e Michael Jacobs e os seus parceiros, *Walt Disney Co.* e ABC. A JHP e Jacobs tinham como objetivo criar um





programa inovador de marionetes para adultos. Ainda na década de 1970, Jim e Jane Henson produziram dois pilotos para uma série de horário nobre chamada *The Muppet Show: Sex and Violence*. No entanto, esses pilotos foram rejeitados pela ABC e outras redes de televisão. Lorne Michaels, criador do aclamado programa de humor *Saturday Night Live*, que estreou em 1975 na NBC, convidou Jim Henson para produzir um quadro fixo com marionetes para o programa. Entretanto, o projeto não teve continuidade. Os criadores de *Dinosaurs* esperavam atingir um público mais maduro, sem deixar de lado os telespectadores crianças e jovens, uma vez que o projeto incluiu a criação de uma grande variedade de produtos para o mercado infanto-juvenil. Para Jacobs o fato de *Dinosaurs* ser um programa de marionetes pode ter afastado o segmento adulto. Fazendo um balanço da série, Jacobs considerou que *Dinosaurs* foi uma *sitcom* bem-sucedida criativamente, mas não conseguiu superar a resistência dos adultos às marionetes de dinossauros. De acordo com Jacobs, *Dinosaurs* atraiu as crianças imediatamente. Mas, não conseguiu atrair os adultos, mesmo com marionetes de última geração e diálogos ótimos (Variety Staff, 1995c).

Com temas e diálogos para adultos, mas submersos em camadas estéticas para crianças, *Dinosaurs* abordou temas polêmicos com leveza e lucidez, antecipando tendências futuras, tais como: ambientalismo, espécies em perigo, direitos das mulheres, assédio sexual, direitos LGBT, objetificação das mulheres, censura, direitos civis, imagem corporal, uso de esteroides, masturbação, abuso de drogas, racismo, bullying, direitos dos povos indígenas, crimes corporativos, interferência do governo na criação dos filhos, pacifismo, homossexualidade, religião, tele-evangelismo, comunismo, Guerra do Golfo, consumismo, contracultura e o poder da televisão. Os sobrenomes das principais personagens (Sinclair, Richfield, Philips, Hess e Ethyl) remetem, ironicamente, às grandes companhias petrolíferas estadunidenses, lembrando o nexo imaginário entre a exploração de petróleo e a morte. O título do episódio “Green Card” faz alusão ao documento que garante a permanência legal de imigrantes nos Estados Unidos. Como Brian Bouri apontou, *Dinosaurs* era uma *sitcom* bastante sofisticada — às



vezes até mais que *The Simpsons* — ao satirizar costumes modernos e convenções. No entanto, passou despercebido pelos adultos que não conseguiram compreender as marionetes no horário nobre (Lowry, 1993).

| 269

### ***Green Card: trabalho, imigração e xenofobia entre os dinossauros***

*Situação inicial: o mundo dos dinossauros em crise*

A situação inicial define o cotidiano de um determinado espaço e tempo na narrativa. A semelhança da residência da família Sinclair com as casas que se tornaram o habitat natural da classe média estadunidense após a Segunda Guerra Mundial, tanto em termos de arquitetura exterior quanto interior, mostra este espaço como um epicentro da crise do modo de vida estadunidense. Na cena inicial do episódio *Green Card*, Fran Sinclair, a matriarca da família, está na cozinha com seu filho, Baby, um Megalossauro bebê. Fran, apesar de ser uma Alossauro fêmea e não usar calças, está vestida como uma dona de casa de classe média nos Estados Unidos nas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. Ela usa um avental xadrez amarelo-claro e branco sobre uma camisa com estampa floral sóbria e brincos discretos nas orelhas. Baby usa fraldas e está sentado em uma cadeirinha apropriada para bebês, como as crianças estadunidenses da sua idade.

Roy Hess, o Tiranossauro Rex amigo da família, entra em cena para buscar Earl Sinclair para o trabalho. Roy carrega uma lancheira e está vestido como um operário estadunidense, com uma jaqueta com o logotipo da empresa *WeSaySo*, de colarinho azul. Vale lembrar que os colarinhos azuis são uma marca dos operários estadunidenses<sup>3</sup>. A expressão “trabalhador de colarinho azul” é, inclusive, usada como sinônimo de operário nos Estados Unidos. Após um breve diálogo entre Fran, Baby e Roy, Mônica, amiga da matriarca, entra em cena apenas com seu longo pescoço pela janela da cozinha. Mônica é uma Brontossauro, um dinossauro quadrúpede de aproximadamente 22 metros de

---

<sup>3</sup> WeSaySo é a contração da frase We Say So, em tradução livre: Nós Dizemos que Sim.



altura e 40 toneladas, que vive em uma sociedade construída para bípedes de 3 a 6 metros de altura e poucas toneladas. Por isso, as casas típicas do estilo de vida da Pangeia não estão adequadas para Mônica. Além disso, Mônica, em contraste com Fran, usa um cachecol de cores vibrantes no pescoço, brincos grandes e brilhantes, bolsa e cílios grandes. Logo, Mônica está fora do padrão da mulher de classe média estadunidense. As roupas vibrantes e os cílios grandes a aproximam do estereótipo das mulheres latinas nos Estados Unidos. Ela é o “outro” na Pangeia, assim como mulheres latinas são o “outro” nos Estados Unidos.

O diálogo entre as personagens revela a crise econômica cotidiana que afetava as famílias da Pangeia, assim como atingiu os lares estadunidenses nos anos 1970 e 1980, aprofundada pelo neoliberalismo, com o aumento da desigualdade e à diminuição da mobilidade social. A iluminação da cena é clara e há poucas sombras. A câmera, em *close-up* e ângulo 3/4, registra Mônica conversando sobre devolver os ovos que pegou emprestado há uma semana. Fran agradece e diz que não tem nada para o café da manhã. O dinheiro para compras da semana acabou porque o salário de Earl perdeu o poder de compra que costumava ter. Neste momento, a câmera enquadra Fran e Roy em um plano americano e mostra Roy sujo de papinha de bebê, desferida diretamente da mesa de Baby. De forma cômica, o quadro reforça a debilidade do trabalhador estadunidense. A câmera volta para Mônica, que diz que os tempos estão difíceis para todos e que muitos amigos dela perderam o emprego. Mônica ressalta que aquele era um período de dificuldades econômicas. Apesar de apresentar um semblante normal e sem grandes alterações faciais, Mônica suspira levemente ao final da fala, demonstrando preocupação.

A participação de Earl no debate sobre a crise econômica retrata uma parcela do operariado estadunidense que, alienada, reage negando agressivamente a crise e os efeitos do neoliberalismo. A reação agressiva e negacionista dramatiza a contradição do operariado estadunidense com o fim da hegemonia dos Estados Unidos. É fundamentada em um discurso excepcionalista e patriótico, que não reconhece sinais de retrocesso econômico da nação, mesmo



que sejam evidentes, e acusa de antipatriotismo todos que enfatizam os problemas ou deficiências da economia. Earl, um poderoso Megalosauro, caminha assertivamente e com semblante enfurecido, com as sobrancelhas distorcidas na diagonal, narinas abertas e lábios apertados e levemente pronunciados. Parece que vai atacar Mônica. Earl usa uma camisa de flanela xadrez nas cores vermelha e preta, típica dos lenhadores estadunidenses, e o jaleco de colarinho azul com a logomarca da *WeSaySo* nas costas. Da boca do Megalosauro, ao invés dos dentes, surgem acusações de que Mônica está detratando a nação e cuspiendo na bandeira.

A cena continua como metáfora das tensões que atravessavam o operariado estadunidense no período, dividido entre a adesão a discursos conservadores e nacionalistas e a emergência de vozes críticas diante do colapso das promessas de estabilidade econômica. A câmera se volta em *close-up* para Fran, que faz um movimento lateral de cabeça e, com as sobrancelhas em formato curvado, expressa contrariedade. Fran diz que Mônica está apenas dando uma opinião. Portanto, Earl deveria respeitá-la e não a atacar com agressividade. Earl responde à Fran que a opinião de Mônica é antipatriótica, negativa, esquerdista e insana. Mônica mantém semblante normal, sem grandes alterações. Neste quadro, filmado em plano americano, é possível notar Roy, ao lado de Earl, com os olhos arregalados, as sobrancelhas levemente levantadas e os lábios ondulados, demonstrando o espanto e uma leve repulsa. A reação de Roy mostra ao telespectador que o discurso de Earl não pode ser generalizado para todo o operariado. Mônica pergunta de forma irônica se Earl está sugerindo que eles ignorem os problemas reais. Earl diz, com seriedade, que ignorar os problemas reais é o dever dele como cidadão patriótico. Citando o Chief Elder, o presidente da Pangeia, Earl afirma que os tempos são ruins apenas se eles acreditam serem ruins. Earl ainda sugere que eles deveriam se concentrar em pensamentos felizes para a nação prosperar. O pai da família Sinclair continua enfurecido e estende os braços para reforçar que sua fala é clara. Mônica, que sempre é retratada em *close-up* e mostrando calma, diz que Earl está apenas se enganando. Earl diz que



foi esse tipo de ilusão que tornou o país o que ele é. Esta concepção absurda coloca Earl na posição de um operário alienado, que escolhe a complacência em nome do patriotismo. Roy, como voz dissonante do operariado, diz que não tem certeza se o que Earl está dizendo está certo. Earl aconselha Roy a relaxar e afirma que Mônica trabalha no mundo “frou-frou” do mercado imobiliário e que eles (ele e Roy) são derrubadores de árvores, que trabalham em um setor básico, sólido e resistente à recessão. Categoricamente, Earl afirma que o emprego deles nunca esteve tão seguro.

*A perturbação: capital e governo culpam os imigrantes desde os tempos dos dinossauros*

A perturbação da situação inicial é o momento em que um ou mais agentes interferem no cotidiano, destruindo uma normalidade idílica ou agravando uma realidade problemática. Portanto, em geral, esses agentes são desordeiros e assumem o papel de vilão na perspectiva negativa do narrador. No episódio em tela, tal como nos Estados Unidos, os agentes perturbadores são o capital e o governo. Bradley P. Richfield, um triceratops de camisa branca, suspensório e gravata, dissipou a ilusão de Earl. Richfield é o chefe de Earl na *WeSaySo*. Seu figurino é um sinal de distinção. Em contraste com os colarinhos azuis, o termo colarinho branco é historicamente conhecido nos Estados Unidos para definir os executivos das empresas. Portanto, Richfield é o executivo da *WeSaySo*. O escritório de Richfield está iluminado em claro-escuro, deixando uma sombra parcial sobre o rosto do executivo e ressalta a vilania. A câmera sempre mostra Richfield em *close-up* com leve *contra-plongê*, acentuando o seu porte físico. Richfield é ligeiramente desproporcional ao ambiente, outro artifício para enfatizar a sua força. O teto do escritório, um trailer no lote de trabalho de derrubar árvores, foi esburacado pelos seus chifres do executivo. A luz que entra pelo teto furado evidencia os chifres pontudos. Os triceratops, como Richfield, são quadrúpedes e têm cerca de 9 metros de altura, semelhante aos bípedes que aparecem na *sitcom*. Dessa forma, ao contrário de Mônica, Richfield está em um



ambiente criado para dinossauros como ele. As sobrancelhas de Richfield aparecem invariavelmente cerradas na diagonal. As narinas estão sempre abertas e os dentes expostos. O executivo em seu escritório sombrio representa negativamente o agente e o espaço de acumulação de capital no mundo dos dinossauros. Richfield grita com os trabalhadores anunciando que todos estão demitidos. Uma música, semelhante às que tocam em parques de diversão, contrasta com os gritos, acentuando a agressividade.

Richfield representa o poder político e econômico que perturba a situação inicial e causa uma crise em um cotidiano que já é de crise. A cena dramatiza a ganância do capital e a cumplicidade do governo, estabelecendo uma continuidade direta entre o universo ficcional da Pangeia e os Estados Unidos neoliberal/neoconservador do espectador. Ao mostrar os impactos sobre os trabalhadores e o meio ambiente, a narrativa expõe tanto a recusa quanto a deliberada omissão das instituições em assumir qualquer responsabilidade pelos problemas sociais e ambientais. O plano americano em 3/4 abriga Earl, Roy e outros dois trabalhadores. Earl está triste, o que fica evidente com sua cabeça baixa, as sobrancelhas caídas e os olhos levemente apontados para o chão. O operário também está submisso e com medo. As mãos seguram o capacete com força, como se procurassem algo para se proteger. A imagem frágil de Earl diante de Richfield contrasta com os movimentos assertivos e agressivos diante da fêmea, Mônica, na cena anterior. Earl pergunta a Richfield, cuidadosamente e avisando que não quer ser presunçoso, se os operários fizeram algo de errado ou se a demissão era apenas um capricho. Richfield pede para Earl olhar pela janela. O olhar de Earl leva o espectador em primeira pessoa para ver o que a empresa de derrubar árvores fez do lado de fora do trailer. Na tela, uma imensa paisagem com iluminação claro-escuro em plano aberto e em *plongê* desnuda um vasto cenário de destruição ambiental total. Todas as árvores estão derrubadas. O céu está escuro. Ao fundo, um animal emite um grunhido agudo, em desespero assustador. Roy, a antítese de Earl entre os operários, tem as sobrancelhas que se movem em sentido contrário, mostrando desconfiança e insatisfação em relação



ao que Richfield diz. Ele pergunta se a empresa deveria ter se antecipado ao problema da destruição ambiental. Roy defende que o governo deveria regular as grandes companhias, como a *WeSaySo*. A câmera volta-se para Richfield, que continua furioso e gritando. Suas mãos socam a mesa enquanto ele declara que a culpa não é da empresa. Earl interrompeu a conversa entre Richfield e Roy, assumindo a responsabilidade. Richfield nega. Chama Earl de “Saco de Merda” (*Sic*). E diz que mostrará de quem é a culpa.

A sequência da ainda mais intensidade a alegoria da relação entre capital e trabalho nos Estados Unidos ao expor a fragilidade do operariado diante do poder corporativo, ilustrando como a alienação e o medo foram mobilizados para transformar imigrantes em bodes expiatórios. O chefe mostra um folheto para os trabalhadores. A câmera captura um *close-up* do folheto, que tem capa amarela, com fonte padrão em azul e margens azuis. No centro, há um logotipo que diz: “Soluções são difíceis, culpar é fácil”. O título diz: “O Jornal das Acusações Econômicas”. O autor é identificado como: “Departamento de Atribuição de Culpa”. No rodapé da capa, lê-se: “Uma publicação oficial para uso pelo partido no poder”. Richfield, com o folheto em mãos, personifica o alinhamento entre o capital e o governo. Um plano *over-shoulder* com ângulo 3/4 mostra Richfield de costas e os trabalhadores lendo o folheto com curiosidade e espanto, evidenciado pelos olhos arregalados e sobrancelhas sobressaltadas. A exceção é Earl, que não lê o folheto, mas olha para Richfield. O trabalhador alienado confia no representante do capital. Um dos operários confirma que está tudo no folheto, inclusive com um gráfico em formato de torta. Earl, ao ouvir o colega, conclui que deve ser verdade. A câmera volta para o executivo furioso. Richfield diz que os quadrúpedes atravessam o Pântano e chegam ao país há anos, trazendo consigo seu modo de vida decadente. Portanto, está se referindo tanto aos quadrúpedes imigrantes quanto aos seus descendentes. Richfield, curiosamente, é um dinossauro quadrúpede, mas essa condição nunca é percebida, uma vez que nunca é visto fora do escritório. A câmera registra Earl em *close-up* e ângulo frontal, reforçando as expressões zangadas do operário alienado. Sem ironias, ele



agradece a Richfield por fornecer um alvo fácil para ele descontar suas próprias frustrações. Richfield responde que está apenas realizando seu trabalho. Em outras palavras, o trabalho dos executivos das grandes companhias é responsabilizar terceiros pelos problemas econômicos e ambientais que atingem os operários. Por fim, Richfield solta uma gargalhada maligna.

### ***O agravamento da crise: imigrantes expulsos e a construção do muro ao vivo na televisão***

Ao inserir uma metarrepresentação televisiva, a série constrói uma alegoria que problematiza a forma como os meios de comunicação dos Estados Unidos da época abordavam a relação entre economia e imigração. As personagens passam a ocupar a posição do espectador diante de telejornais que propagam a ideia de que os imigrantes são responsáveis pelas dificuldades enfrentadas pelas famílias e pela desintegração social. Nesse contexto, as megacorporações midiáticas contribuem para legitimar os gastos do governo com a contratação de outra megacorporação, a WeSaySo, para erguer um muro destinado a impedir a entrada dos “outros” no país, em alusão direta às políticas de fronteira implementadas a partir da administração Reagan e aprofundadas sob Clinton.

Howard Handupme, um Paquicefalossauro vestido de terno em tons bege e marrom, aparece na televisão da família Sinclair em primeiro plano. O logo da *Dinosaurs News Network* (DNN), uma clara referência à *Cable News Network* (CNN), está no canto inferior direito da tela. Na estrutura do aparelho, é possível ver o logo da *WeSaySo*, que define a empresa como um grande conglomerado que atua desde a extração de madeira até a fabricação de eletrodomésticos, sendo, portanto, uma expressão de um capitalismo oligopolista e neoliberal. O sobrenome do apresentador, Handupme, que poderia ser traduzido literalmente como “mãos sobre mim”, é uma referência jocosa de triplo sentido. Primeiramente, evidencia que Handupme é uma marionete tradicional, que não utiliza técnicas animatrônicas, manipulada manualmente pelos marionetistas.





Em segundo lugar, sugere que a personagem é manipulada por forças sociais, políticas e econômicas externas, questionando a suposta neutralidade da imprensa e fazendo a referência com os meios de comunicação estadunidenses. Essas suspeitas são reforçadas pelo contraste entre o sobrenome do apresentador e a sobriedade aparente em suas roupas e modos, uma vez que o sobrenome desmente a imagem que ele tenta transmitir. Por fim, ao ler o nome Handupme, o espectador da série é instado a refletir sobre a manipulação da imprensa estadunidense em relação a si. O contraste com Earl, que nunca se dedica a essa reflexão, reforça o chamado.

O espectador da série é guiado pelo olhar manipulado de Earl e Baby, como se estivesse assistindo à televisão na televisão. Dessa forma, a televisão se torna um personagem importante do episódio, refletindo sua importância na sociedade estadunidense do período. Handupme anuncia, com tom sóbrio e poucas expressões faciais, que a economia vai mal e o Chief Elder tomou uma atitude rápida e decisiva: culpou os quadrúpedes. Mais uma vez, a referência é o discurso de xenofobia, principalmente em relação aos latinos, evidente na sociedade estadunidense. O Chief Elder é o Therezinossauro líder do conselho de anciãos, a autoridade política máxima da Pangeia. Sua boca enrugada revela a idade avançada e faz uma alusão crítica a falta de renovação política dos Estados Unidos. Ele aparece na televisão da família Sinclair em primeiro plano, usando óculos, camisa social branca, gravata vermelha e terno preto. O cenário do Chief Elder simula o escritório da presidência dos Estados Unidos na Casa Branca. À esquerda, há uma bandeira com as cores da bandeira estadunidense, com estrelas e listras em vermelho e branco, embora as listras estejam em formato circular. No fundo, atrás do Chief Elder, vê-se um logotipo redondo dourado com ramos escrito *Great Seal*, sobre um papel de parede bege com cortinas entreabertas em vermelho. Esta evoca diretamente o Grande Selo dos Estados Unidos, um símbolo que confere autenticidade aos documentos e eventos estadunidenses, mas também é alvo de teorias da conspiração que associam o símbolo à Nova Ordem Mundial, ao ocultismo e às sociedades secretas que dominam o mundo, como os



*Illuminati*. Assim, jocosamente, a cena sugere que o líder máximo da nação, seja a Pangeia ou os Estados Unidos, pode estar sob influência de forças ocultas que controlam o mundo. Na mesa, há um telefone e uma fotografia da Primeira-Dama, respectivamente à esquerda e à direita do Chief Elder. A placa que deveria identificar o Chief Elder pelo nome está no centro da mesa com a frase “A culpa recai em outro lugar”, o que sugere que o governo, desde os tempos dos dinossauros, seja na Pangeia ou nos Estados Unidos, nunca assume a responsabilidade pelos problemas sociais.

Diante da placa, o Chief Elder diz que os quadrúpedes minam os valores das famílias da Pangeia, com seus pescoços longos e provocativos. Portanto, o político ultrapassado retratado na série repete a mesma lógica argumentativa dos neoconservadores estadunidenses. Um *close-up* no Chief Elder deixa a placa na mesa mais visível, criando uma conexão entre governos que culpam os outros e os neoconservadores. Ele afirma que os quadrúpedes destroem as ruas e as estradas com os seus pés excessivos. A cena é brevemente interrompida para mostrar Earl, usando um pijama de bolinhas e um roupão xadrez nas mesmas cores da camisa de flanela que usa no trabalho, e Baby, brincando com um dinossauro quadrúpede, assistindo ao noticiário. A breve troca de cenas reforça a identidade operária de Earl, mesmo desempregado. Também reforça a ideia de que, além de transferir a culpa, os bípedes desumanizam os quadrúpedes, que tem espaço apenas como objetos de prazer e entretenimento. A cena evoca o debate sobre o papel destinado aos imigrantes nos Estados Unidos, que, como os quadrúpedes, são vistos como invasores, mas indispensáveis no imaginário e no setor de serviços da economia neoliberal. A câmera retorna ao *close-up* no Chief Elder, que, como outros políticos estadunidenses, balança a cabeça afirmativamente com as mãos juntas e a boca levemente levantada, demonstrando confiança ao telespectador. Ele concluiu que o tamanho dos quadrúpedes levou ao colapso da poupança e dos empréstimos, dizendo para não perguntarem como, mas garantindo que apenas tem sido assim. A cena constitui uma alusão crítica ao discurso de políticos neoconservadores e neoliberais, que



denunciavam os supostos excessos nos gastos com o sistema de bem-estar social e aposentadoria, sobretudo diante da presença crescente de imigrantes.

| 278

Na cena seguinte, Earl e Roy estão de pijama na sala, comendo, bebendo, fazendo muita sujeira e assistindo televisão. Fran está fazendo todo o trabalho doméstico. Ela sugere que Earl ajude, mas ele argumenta que os quadrúpedes roubaram o trabalho dele e ele não quer roubar o trabalho dela. Ou seja, o executivo e o presidente conseguiram convencer, pelo menos, uma parte dos trabalhadores de que os problemas da economia são culpa dos outros. A cena reforça a ideia de que, nos Estados Unidos, o trabalhador sem senso crítico adotou o discurso xenófobo da imprensa. A campanha toca e Earl pede que Fran atenda. Ela joga o balde e o esfregão no chão, irritada. Os gestos de Fran contrastam e reforçam negativamente o machismo do operário. Um cobrador surge na porta anunciando que a empresa irá tomar o carro de Earl devido à falta de pagamento. Earl diz que tem medo de que outra empresa leve a televisão. O cobrador diz para ele não se preocupar, pois o governo não permitiria isso, já que a televisão é uma ferramenta importante para despolitizar as massas. A fala do cobrador estabelece um nexos crítico entre a televisão e as estratégias políticas dos governos e grandes corporações para alienar os operários. Roy, que, até certo ponto da narrativa, funcionava como um contraponto à alienação de Earl, interrompeu a conversa e reforçou o discurso direto do cobrador. Ele diz para Earl esquecer a recessão e ir ver os novos programas de televisão. Didaticamente, a série mostra como a própria televisão pode alienar até mesmo os trabalhadores mais conscientes nos Estados Unidos.

Em contraste, a sequência de cenas seguintes revela a crueldade dos governos da Pangeia e dos Estados Unidos, o sofrimento dos imigrantes quadrúpedes e latinos e as contradições dos operários diante dos problemas econômicos e da imigração. Em plano americano e em ângulo de 3/4, Mônica e Fran conversam na cozinha. Mônica diz que foi demitida por ser quadrúpede. O semblante de Fran muda: os olhos se arregalam e as sobrancelhas sobem. Uma das mãos toca o peito, demonstrando consternação. Em seguida, ela se apoia na



cintura, sinalizando contrariedade. Charlene, um Protoceratops de roupas coloridas, filha de Fran e Earl, entra na cozinha e pede para as amigas verem o que está passando na televisão. Neste ponto a série estabelece um nexos entre minorias oprimidas, mulheres e imigrantes, em contraposição aos homens operários, empresários e políticos. Em primeiro plano frontal, Howard Handupme reaparece, com poucas expressões faciais e um figurino em escalas de marrom para bege, anunciando que o *Council of Elders*, órgão legislativo da Pangeia, aprovou uma lei que torna ilegal ter quatro animais. Dessa forma, todos os quadrúpedes teriam 24 horas para abandonar suas propriedades e seguir para o outro lado do Pântano, exceto se fossem casados com bípedes ou submetidos a cirurgias corretivas. Mais uma vez, faz referência as operações de perseguição e deportação de imigrantes latinos, que atravessou governos republicanos e conservadores. Um brevíssimo *close-up* mostra Mônica e Fran, que suspiram de espanto. A voz do jornalista permanece ininterrupta ao fundo. A câmera retorna ao noticiário e Handupme finaliza a notícia com um ícone de proibido quadrúpedes no canto superior direito da tela. Earl entra na cozinha feliz com as notícias. Fran diz que Mônica não vai a lugar nenhum. Charlene sugere que Mônica se case, como muitos latinos fizeram para conseguir um Green card nos Estados Unidos. Então, Roy entra na cozinha e diz que casa com Mônica. A câmera passa a mostrar Earl e Roy em plano americano frontal levemente em 3/4 para reforçar o diálogo. O ângulo do plano muda para lateral, sem cortes. Earl e Roy conversam, vestidos com os mesmos pijamas. Charlene aparece ao fundo, mas abandona a cena, comemorando ingenuamente o romantismo. Earl demonstra a sua insatisfação, visível nas sobrancelhas, nas narinas e boca. Ele afirma que o casamento entre quadrúpedes e bípedes é nojento e viola as leis naturais, uma vez que eles teriam filhos de quatro patas, o que seria uma aberração. Além disso, Earl diz que Mônica é mentirosa e inimiga. A concepção do “outro” como inimigo evidencia um discurso de securitização da Pangeia e dos Estados Unidos. Em outras palavras, transforma questões ordinárias, como a imigração, em ameaças existenciais, como uma guerra ou o terrorismo, que



requerem medidas excepcionais em relação aos “outros”, que representam o perigo.

| 280 Do outro lado da cozinha, Mônica e Fran conversam. O *close-up* em Mônica revela uma mulher estoica, que sustenta que o casamento motivado por uma lei sem fundamento não é adequado. Mas, depois de uma conversa com Fran, Mônica aceita o casamento. Durante a cerimônia, Mônica afirma que aceita o esposo e promete tratá-lo com o devido respeito, assim como faz com todas as formas de vida senciente. De forma didática, a série inverte a lógica civilizacional do discurso excepcionalista estadunidense. É a imigrante que está imbuída dos valores humanitários. O contraste entre a humanidade da quadrúpede acentua negativamente a crueldade de Earl e dos agentes políticos e econômicos da crise, da Pangeia e dos Estados Unidos. Mônica e Roy se beijam. Em um plano aberto, todos demonstram felicidade, balançando os braços em sinal de comemoração e alegria. Earl espia a felicidade com semblante contrariado, mostrando claramente o recalque do operário diante da felicidade da quadrúpede. No entanto, a cena seguinte revela que o casamento não resolve todos os problemas de uma mulher quadrúpede naquela sociedade, como não elimina as múltiplas formas de exclusão que afetam as mulheres imigrantes nos Estados Unidos. Mônica não se adequa ao apartamento de Roy, bastante modesto e construído para um bípede. Ela entra apenas pela janela, como na cozinha da família Sinclair. Mas Roy explica que ela precisa sair terças e sextas porque limpam as ruas.

De volta ao escritório da *WeSaySo*, Richfield entoa um discurso que combina neoliberalismo, classismo, gordofobia, xenofobia e ganância empresarial, elementos facilmente reconhecíveis em discursos políticos e midiático dos Estados Unidos das décadas de 1980 e 1990. Como nas outras cenas, Richfield está zangado. Enquanto ele fala, o plano muda rapidamente para um *over-shoulder*, no qual o espectador pode assistir Earl e outros dois trabalhadores demitidos, sem as roupas de operário. Earl, como de costume, demonstra medo diante de Richfield. O executivo diz que chamou os operários de volta porque a empresa tem um novo programa de trabalho para manter os



“gordos e negligentes” fora dos programas de bem-estar social durante a crise econômica, uma formulação que remete criticamente à retórica neoliberal dos Estados Unidos nos anos 1980 e 1990. O nome do projeto é “Muro Anti-quadrúpede do Pântano”. As cortinas que estão na parede se abrem e revelam um croqui do muro, que está submerso no Pântano, dividindo as duas margens. O muro é feito de tijolos marrons e tem cercas de arame colocadas no topo em formato semicircular ovalado. Em letras garrafais está escrito no muro “Muro flutuante anti 4-patas do Pântano”. Os trabalhadores reagem com admiração ao projeto. A câmera, em *over-shoulder* sobre Richfield, mostra os trabalhadores olhando fixamente para o pôster. Earl aponta o dedo, demonstrando o seu interesse e admiração. A câmera volta ao *close-up* em Richfield. O executivo diz que a *WeSaySo* está recebendo um grande subsídio governamental para construir um enorme muro em torno do pântano para impedir que os quadrúpedes se esgueirem pelo país, minando o sagrado sistema de livre iniciativa. A fala de Richfield sobre os subsídios contrasta com a fala anterior sobre os programas de bem-estar social durante a crise, reforçando a hipocrisia. É uma clara referência a um discurso neoliberal nos Estados Unidos, que sugere cortes em programas sociais e subsídios para o setor empresarial em períodos de crise.

As semelhanças com um projeto de construção de um muro para impedir a entrada de imigrantes pela fronteira sul dos Estados Unidos nos anos 1990 são óbvias. Enquanto os trabalhadores comemoram o retorno ao trabalho na *WeSaySo*, Roy entra com uma roupa colorida pela porta. A câmera volta ao *close-up* em Richfield e se alterna rapidamente com o plano americano dos trabalhadores e com *close-ups* em Roy e Earl, evidenciando a tensão do debate entre os representantes do capital e do operariado. Enquanto Roy fala, Earl demonstra estar nervoso e com medo, como de costume, acentuando a coragem do amigo que enfrenta Richfield. Roy pergunta se há trabalho para ele. Richfield diz que não tem trabalho para simpatizantes do inimigo. O executivo ainda afirma que Roy é um risco para a segurança e que provavelmente sabotaria todo o projeto. Transformar os quadrúpedes e seus amigos em inimigos que ameaçam a



segurança do país é, mais uma vez, uma referência aos discursos de securitização dos imigrantes. Essa construção retórica, que transforma os quadrúpedes e seus aliados em inimigos internos, remete diretamente aos discursos de securitização da imigração nos Estados Unidos das décadas de 1980 e 1990, nos quais a alteridade, especialmente a latino-americana, era associada ao risco, à instabilidade e à ameaça à soberania nacional. Roy pede desculpas e sai. Earl defende o amigo, dizendo que Richfield foi bruto e sem coração. Richfield agradece, reconhecendo essas características negativas como qualidades de um executivo, uma mimese do executivo padrão estadunidense. Earl diz que Roy poderia ser útil e acrescenta que ele tem família, lembrando de Mônica. Richfield responde que ele tem o tipo errado de família, reforçando a normatividade excludente dos modelos familiares associados ao ideal estadunidense branco. O executivo perde a paciência e ameaça tirar o emprego de Earl, que aquiesce.

### ***Intervenção na crise: os heróis são os "outros"***

No momento de maior tensão, os “outros” se tornam heróis e salvam o dia. A série evoca a ideia de que governo e empresariado, na Pangeia e nos Estados Unidos, são indiferentes ao operariado tanto quanto são aos imigrantes. Simultaneamente, estabelece para o telespectador um nexos didático entre trabalhadores e imigrantes. Robbie Sinclair, um Hypsilophodon com jaqueta de couro e corte moicano, que evoca a imagem de um jovem estadunidense rebelde dos anos 1980, assiste à televisão com sua mãe, Fran, na cozinha. Handupme, bancada do telejornal da DNN, anuncia que o pior acidente da história de Pangeia ocorreu durante a construção do muro, causando a morte de diversos operários. Robbie e Fran temem pela vida de Earl. Direto do local da tragédia, Bryant, um Tiranossauro Rex de gravata e casaco que trabalha como repórter na DNN, relata aos telespectadores, como uma “curiosidade secundária”, que os quadrúpedes do outro lado do Pântano arriscaram suas próprias vidas para salvar os operários que estavam se afogando. Imediatamente, a câmera mostra Earl entrando pela porta com o uniforme de trabalho e coberto de algas. Pelo semblante zangado e pela velocidade dos seus movimentos, ele parece estar transtornado. Earl



encontra Robbie e Fran na cozinha, dizendo que tudo foi uma loucura e que “eles” estão tentando matar os operários. “Eles”, deduz-se, são o governo e a grande corporação, *WeSaySo*. Robbie diz que, mais uma vez, o governo não pensou nas consequências. Ele sai da cena sem ouvir os pais. A câmera passa levemente para um *over-shoulder* sobre Fran para dar ênfase a Earl, que admite que, Robby estava certo. O Megalossauro afirma que o governo ficou maluco e conta para Fran que um quadrúpede o salvou. A câmera rapidamente passa para um primeiro plano lateral, enquadrando Fran, que diz que, no fim das contas, os quadrúpedes não são os verdadeiros inimigos. Fica subentendido que o governo, os empresários e à imprensa, nos Estados Unidos e na Pangeia, são os verdadeiros inimigos e que os trabalhadores e imigrantes deveriam estar do mesmo lado. A câmera retorna ao *over-shoulder* em Fran, mostrando Earl levantar a cabeça lentamente. Ele olha para Fran como se estivesse ouvindo a verdade que não conhecia. Uma música lenta toca ao fundo. A cena serve de alerta para o telespectador estadunidense.

*Um novo equilíbrio: a crise continua e os verdadeiros inimigos são os mesmos, mas os dinossauros voltam a dividir o que tem para jantar*

Finalmente, o operário compreende que o capital, o governo e a imprensa são os agentes da crise e retoma a camaradagem com seus amigos. O governo e a imprensa encontram um novo bode expiatório para explicar a crise, tal como acontecerá nos Estados Unidos. Mas não conseguem convencer os trabalhadores. Fica, portanto, uma lição dirigida ao telespectador estadunidense dos anos 1980 e 1990, período marcado pela intensificação da retórica securitária e anti-imigrante: é possível romper com a lógica da exclusão e reconhecer nos “outros” aliados para enfrentar as crises provocadas pelas estruturas de poder. Mônica e Roy entram na cozinha da família Sinclair e encontram Earl e Fran. Roy pergunta se Earl está bem. Mônica afirma que vieram correndo logo após receberem a notícia do acidente durante a construção do Muro. Earl, envergonhado, mantém a cabeça baixa. Fran convida o casal para jantar. Earl diz que, apesar de não terem





uma mesa farta, sempre há o suficiente para dividir com os amigos. Com uma música lenta ao fundo, a câmera mostra um *close-up* de Earl, que pede desculpas a Mônica. Ele reconhece que foi errado odiá-la apenas por ela ser uma quadrúpede. A cena convida o telespectador estadunidense a redenção. Nesse gesto, a série propõe uma alternativa à narrativa dominante do período, convocando especialmente o operariado a repensar.

Na televisão, Handupme notícia que o acidente na construção do muro provocou uma mudança radical na opinião pública sobre a questão dos quadrúpedes. O âncora apresenta uma pesquisa que revela que a maioria dos entrevistados atribui ao governo, e não aos quadrúpedes, a crise econômica. A opinião pública está mais consciente e não culpa os quadrúpedes. Handupme também informa que o Conselho de Anciãos solicitou ao Chief Elder que tomasse medidas para resolver a crise. Em seguida, a televisão mostra o Chief Elder em seu escritório presidencial. O líder da Pangeia declara que revogou todas as leis que tornavam os quadrúpedes ilegais. A câmera, então, mostra Roy e Mônica comemorando. Eles conversam e decidem voltar a ser apenas amigos. De volta à televisão, o Chief Elder afirma que o governo nunca teve a intenção de tornar os “irmãos” quadrúpedes ilegais. O presidente argumenta que todos estão cientes de que os problemas da sociedade são muito complexos para serem atribuídos aos quadrúpedes, apontando os anfíbios como responsáveis. A câmera mostra a reação de Roy e Mônica e, em seguida, de Earl e Fran. Todos estão de olhos arregalados, espantados com o que assistem na televisão. Rapidamente, a câmera volta à televisão. O Chief Elder continua a levantar suspeitas a respeito dos anfíbios. Em *close-up*, Earl aparece zangado novamente, mas agora com o governo. Ele manda o Chief Elder calar a boca e, finalmente, desliga a televisão.

## Conclusão

A forma como os criadores construíram a família de dinossauros e os cenários da Pangeia não deixam dúvidas de que os dinossauros são uma alegoria para representar os estadunidenses e os Estados Unidos entre os anos 1980 e



1990. Através das ultramodernas marionetes de personagens pré-históricos, os criadores da série reproduziram os debates mais urgentes da sociedade estadunidense do período. O episódio em questão, *Green Card*, retrata a crise que, desde os anos 1970, deteriorou as conquistas dos trabalhadores e minorias, provocando, dentre outras coisas, o aumento da xenofobia contra imigrantes latino-americanos e/ou latino-estadunidenses naquele país. Nesse contexto, o episódio colocou em evidência o debate sobre a crise econômica e a imigração nos Estados Unidos no período. De um lado, as fêmeas, representadas por Fran e Mônica, reclamam dos impactos da crise sobre os trabalhadores e minorias. Mônica, especialmente, apresenta o discurso do “outro”, a imigrante latino-americana e/ou latino-estadunidense, que é amiga, humana, consciente e resiliente apesar de sofrer com a xenofobia em um país que não foi construído para pessoas como ela. Do outro lado, Richfield e o Chief Elder dão voz, respectivamente, ao empresariado e ao governo, que culpam o “outro”, imigrante e/ou latino-americano, pela crise econômica. Richfield, em especial, alude ao empresariado que defende medidas neoliberais contra os trabalhadores e a securitização contra os imigrantes. Howard Handupme e a televisão representam o sistema de informação e entretenimento televisivo estadunidense, que, mesmo com uma aparência sóbria de neutralidade, aliena os telespectadores e amplifica as ideias do capital e do governo, através dos telejornais e de programas aparentemente inofensivos. Earl, embora seja o protagonista da narrativa, é uma marionete, paradoxalmente manipulado pelo marionetista e pelo conjunto de articuladores da crise, a grande corporação, o governo e a televisão. Ele representa parte do operariado masculino alienado, que reproduz acriticamente o discurso patriota, machista, xenófobo e securitizante. Roy retrata outro tipo de operário, minoritário, que não reproduz discursos de forma acrítica, mas não tem engajamento político e está sempre suscetível aos encantos da televisão. A diferença entre os amigos ilustra a fragmentação e desarticulação do movimento operário, incapaz de enfrentar o capital, sobretudo em tempos de crise econômica.



Os criadores de *Dinosaurs* não apresentam esses discursos de forma imparcial ou isenta. *Dinosaurs* refletiu as críticas liberais de Jim e Brian Henson e a acidez de Michael Jacobs sobre a crise econômica que corroía as glórias do capitalismo estadunidense e o neoliberalismo, instalado desde os anos Reagan (1981–1989), que se consolidava nos dois principais partidos do país. A estrutura narrativa que guiou este artigo deixou isso em evidência. A cena inicial retrata a crise como a condição normal dos Estados Unidos. As mulheres, principalmente Mônica, foram retratadas de forma positiva. As expressões e os gestos animatrônicos das personagens femininas reforçam positivamente a construção do discurso falado, uma vez que denotam sobriedade, resiliência, coragem e combatividade. As grandes corporações da vida real, retratadas pela *WeSaySo*, e o governo, independente do partido que governa, são os agentes que produzem sofrimento e agravam a crise, piorando a situação do país. Richfield é o repositório da perspectiva negativa sobre o empresariado. Ele é zangado, soca a mesa, humilha os operários e ri de forma vilanesca, admitindo a crueldade como qualidade na sua função de executivo. O Chief Elder, representa o poder político independente de partido de forma negativa, como um velho conservador irresponsável e manipulado por forças ocultas. A crítica à televisão pelo produto televisivo reforça a ousadia e a coragem transgressora dos criadores de *Dinosaurs*. A televisão nos Estados Unidos é retratada como um instrumento dos agentes da crise para difundir suas próprias perspectivas, especialmente xenofobia e o classismo, e justificar a inércia ou a incapacidade de solucionar os problemas que atingem os trabalhadores. A neutralidade na aparência e nos gestos de Handup me contrastam e, conseqüentemente, reforçam essa perspectiva sobre a televisão. Não há, neste episódio, nenhum executivo, político ou canal de televisão que faça uma oposição ao discurso de Richfield, Chief Elder e Howard Handupme. Dessa forma, a crítica que *Dinosaurs* faz ao empresário, ao governo e à televisão dos Estados Unidos nos anos 1980 e 1990 não deixa margem para exceção.



Earl é o protagonista porque a narrativa é direcionada de forma pedagógica aos homens como ele, operários estadunidenses que reproduzem o discurso das grandes corporações, do governo e da televisão. A trajetória narrativa de Earl é a redenção de um operário irritado com a crise. Ele despeja agressividade contra minorias, mulheres e imigrantes, mas é covarde diante do executivo da grande corporação. Entretanto, no final, compreende que estava errado e que os inimigos são outros e não os "outros". A ironia dramática em Earl não está no que ele diz, mas na forma alienada com que repete absurdos diretamente. Por fim, os próprios quadrúpedes, que representam os latino-americanos e/ou latino-estadunidenses, fecham a narrativa, atenuando a crise e restabelecendo a situação inicial. Retratados positivamente, os latino-americanos e/ou latino-estadunidenses são retratados como heróis anônimos que melhoram a vida de todos no país. Earl reelabora sua compreensão da realidade. Ele volta a ser amigo de Fran, Mônica e Roy. Ou seja, o operário pode se redimir. Mas as grandes corporações, o governo e a televisão não mudam. Dessa forma, a mensagem dos criadores para os telespectadores, a maioria deles crianças e adultos que conformam famílias operárias, é que aprendam a lição com Earl. Não reproduzam de forma acrítica os discursos difundidos pelas grandes corporações. Eles não querem o melhor para o país. Reconheçam os imigrantes como trabalhadores e amigos e dividam o jantar. Entretanto, *Dinosaurs* também reflete os limites dessa perspectiva liberal. É, sem dúvidas, uma mensagem progressista. Mas a solução é a transformação individual dos trabalhadores e não a mudança das estruturas sociais.

### Referências bibliográficas:

CERONE, Daniel. TELEVISION: Primal Secrets From the World of ‘Dinosaurs’: Disney reveals both the wizardry and the wizards behind the prehistoric stars of a prime-time sitcom. *The Los Angeles Times*, 17 nov. 1991. Disponível em: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-11-17-ca-492-story.html>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

HARRIS, Jude. Muppet Master: An Interview with Jim Henson. *Muppet Central*, 21 jan. 1998. Disponível em:



<<https://muppetcentral.com/articles/interviews/jim1.shtml>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

ICELAND, John. *A portrait of America: the demographic perspective*. Oakland: University of California Press, 2014.

KAUSHAL, Neeraj; REIMERS, Cordelia; REIMERS, David. Immigrants and the economy. In. WATERS, Mary; UEDA, Reed. *The New Americans: a guide to immigration since 1965*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

LOWRY, Brian. Dinosaurs If You Were a Tree. *Variety*, 19 abr. 1993. Disponível em: <<https://variety.com/1993/tv/reviews/dinosaurs-if-you-were-a-tree-1200431978/>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

MOLL NETO, Roberto. Construção de hegemonia: metodologia para análise de conjuntura internacional por meio das narrativas de filmes e séries de ficção. In. AYERBE, Luis Fernando (org). *Análise de conjuntura em Relações Internacionais: abordagens e processos*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. Reaganation: a nação e o nacionalismo (neo) conservador nos Estados Unidos (1981-1988). 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/22635>> . Acesso em: 19 mai. 2024.

\_\_\_\_\_. O Neoconservadorismo nos Estados Unidos da América: as ideias de Irving Kristol e a experiência política no governo Ronald Reagan (1981 - 1989). *Revista de História*, São Paulo, n. 180, p. 1-35, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/167180>>. Acesso em: 19 mai. 2024.

NAVARRO, Armando. *Mexicano Political Experience in Occupied Aztlan: Struggles and Change*. Lanham: AltaMira Press, 2005.

OZ, Frank (@TheFrankOzJam). A last thought:... *Twitter*, 28 set. 2018. Disponível em: <"<https://twitter.com/TheFrankOzJam/status/1045513304641327104>">. Acesso em: 18 mai. 2024.

PLUME, Kenneth. Interview with Brian Henson (Part 1 of 3). *IGN*, 09 ago. 2000. Disponível em: <<https://www.ign.com/articles/2000/08/09/interview-with-brian-henson-part-1-of-3>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

PONIEWOZIK, James. Sesame Street' Was Always Political. *The New York Times*, 12 dez. 2021. Disponível em:



<<https://www.nytimes.com/2021/12/12/arts/television/sesame-street.html>>.  
Acesso em: 18 mai. 2024.

REILLY, Katie. Here Are All the Times Donald Trump Insulted Mexico. *Time Magazine*, 31 ago. 2016. Disponível em: <<https://time.com/4473972/donald-trump-mexico-meeting-insult/>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

ROBINSON, W. I. *Into the Tempest: Essays on the New Global Capitalism*. Chicago: Haymarket Books, 2002.

ROSENBLATT, Kalhan. Frank Oz weighs in on 'Sesame Street' writer saying Bert and Ernie are gay. *NBC News*, 19 set. 2018. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/frank-oz-weighs-sesame-street-writer-saying-bert-ernie-are-n910946>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

SNETIKER, Marc. Dinosaurs on TGIF: A brief history. *Entertainment Weekly*, 26 abr. 2016. Disponível em: <<https://ew.com/article/2016/04/26/dinosaurs-tgif-25th-anniversary/>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

THE ECONOMIST. Are the Muppets conservatives? *The Economist*, 22 jan. 2010. Disponível em: <<https://www.economist.com/democracy-in-america/2010/01/22/are-the-muppets-conservatives>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

THE MEDIA BUSINESS; Disney Now a Network TV Power. *The New York Times*, Nova Iorque, 9 dez. 1991. Seção D, p.1.

VARIETY STAFF. 'Dinosaurs 'Walk Earth Again, But Can They Survive Season?. *Variety*, 29 abr. 1991. Disponível em: <<https://variety.com/1991/tv/features/dinosaurs-walk-earth-again-but-can-they-survive-season-99126280/>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

VARIETY STAFF. Topper remains true to inheritance. *Variety*, 10 dez. 1995. Disponível em: <<https://variety.com/1995/more/news/topper-remains-true-to-inheritance-99130335/>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

VARIETY STAFF. Empire of Imagination. *Variety*, 10 dez. 1995. Disponível em: <<https://variety.com/1995/more/news/empire-of-the-imagination-99130334/>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

VARIETY STAFF. 'Dinosaurs 'lives!. *Variety*. 10 dez, 1995. Disponível em: <<https://variety.com/1995/more/news/dinosaurs-lives-99130357/>> Acesso em: 18 mai. 2024.