

UNIVERSIDADE PAULISTA

PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

**A CARNAVALIZAÇÃO DA PATERNIDADE
EM EPISÓDIOS DA SÉRIE OS SIMPSONS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para obtenção do título de mestre em Comunicação.

DANIELA SACUCHI AMERENO

**SÃO PAULO
2007**

UNIVERSIDADE PAULISTA

PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

**A CARNAVALIZAÇÃO DA PATERNIDADE
EM EPISÓDIOS DA SÉRIE OS SIMPSONS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Eduardo Peñuela Cañizal

DANIELA SACUCHI AMERENO

**SÃO PAULO
2007**

Ficha Catalográfica

Amereno, Daniela Sacuchi

A carnavalização do pai de família em episódios da série *Os Simpsons*
112 p.

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação – Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

Área de concentração: Comunicação e Cultura Midiática

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal.

1. Carnavalização 2. Família 3. Seriado.

Dedico este trabalho a meu marido, que sempre me
apoiou e incentivou incondicionalmente.

AGRADEÇO à minha família pelo amor, compreensão e apoio; ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, que muito me ajudou com seu conhecimento e sua sabedoria; e a todos que, em alguma proporção, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Sumário

6

Apresentação	6
Capítulo 1 – Família	15
1.1 Família	16
1.2 A paternidade.....	25
1.3 O modelo familiar dos <i>Simpsons</i>	30
1.3.1 Temas familiares em <i>Os Simpsons</i>	34
Capítulo 2 – Linguagem e Configuração	37
2.1 Características Ficcionais	38
2.2 Os <i>Simpsons</i> como série de TV	46
2.3 O meio animado	50
2.4 Expressão e Conteúdo em <i>Os Simpsons</i>	54
2.4.1 Configuração de Homer Simpson.....	59
Capítulo 3 – Carnavalização	80
3.1 Aspectos do pensamento Bahktiniano	81
3.2 Carnavalização sob o olhar de Bahktin.....	86
3.3 A carnavalização de Homer Simpson	91
Considerações finais	106
Bibliografia	110

Apresentação

A instituição família é extremamente complexa no que tange as diferentes manifestações e influências que desempenha na vida do indivíduo. As relações familiares são de fundamental importância para a formação de qualquer indivíduo e sua consequente visão de mundo.

Segundo Sandra Fischer (2006:15), o termo família remete ao grupo de convivência constituído por pai, mãe e filhos habitando o mesmo espaço físico ou não. Esse é o modelo entendido nos parâmetros de uma família nuclear composta pela tríade pai, mãe e filho, tal qual definido por *Sigmund Freud*, que comprehende o entendimento amplo e genérico de família. É dentro desse escopo, da representação dessa família nuclear em uma série de TV animada e contextualizada no século XXI, que temos a intenção de tratar neste trabalho.

O tema família é explorado pelos meios de comunicação na construção de narrativas de filmes, seriados, novelas e diversos outros formatos. Tal fato permite que seja feita uma investigação sobre a representação dos fenômenos familiares nesses meios de comunicação. Baseando a investigação na relação entre pais e filhos, serão abordados neste trabalho aspectos atinentes às rupturas das regras de conduta da convivência familiar e suas implicações para a construção do sujeito.

Em texto sobre a instituição familiar, extraído de *Eric Fromm. L'Autoritá e La famiglia, in Sexpol, Florença (CANEVACCI, 1981:171)*, Fromm defende a idéia de que as experiências vividas na primeira infância e juventude são mais importantes para a formação do caráter de um indivíduo do que as experiências vividas dos anos subsequentes. Tal pensamento nos leva a refletir

sobre o papel da família como instituição responsável pela construção social e psíquica dos indivíduos. Nesse mesmo ensaio, Fromm afirma ainda que Freud mostrou que o papel principal no desenvolvimento da psique individual é desempenhado pelas relações afetivas com os genitores, pelo tipo de relação que se tem com eles. Essa relação entre pais e filhos perpassa por duas searas diferentes, uma ligada à autoridade e orientação e outra que se refere à intimidade, demonstrações de afeto, tornando-se uma rede extremamente complexa que reflete na formação do sujeito e na inserção do mesmo na sociedade. Dessa forma, se uma instituição familiar é formada por regras de um código ou vários códigos, quando ocorrem rupturas nessas regras, inevitavelmente são reveladas ambigüidades e contradições, cuja complexidade é assunto nesta pesquisa.

Para a realização deste trabalho será utilizado um texto animado em que se configura a representação de contexto familiar na série de TV norte-americana *Os Simpsons*. Buscando analisar as questões pertinentes às rupturas na relação entre pais e filhos, serão investigados os processos no plano da expressão e no plano do conteúdo, uma vez que o entendimento de ruptura pressupõe, por conseguinte, lidar com a expressividade e também com sistemas de conotação e denotação. Esses rompimentos resultam em processos de carnavalização, entendidos à maneira de Bakhtin, pois desestruturam a ordem da família nuclear.

Por se tratar de uma ficção seriada, para esta investigação, foram selecionados de maneira qualitativa cinco episódios, a fim de analisar as cenas

de situações de carnavalização dos papéis na instituição familiar, mais especificamente do pai de família.

A série popular *Os Simpsons* se configura em um desenho animado que parodia o estereótipo da família nuclear. Nesse discurso midiático encontramos diálogos no âmbito do cômico e daquilo que podemos chamar de humor físico, em que também fica manifesta a subversão dos papéis na instituição familiar.

Desta forma, colocam-se os objetivos dessa pesquisa:

Objetivo geral

Pretende-se investigar de que maneira as representações do fenômeno de constituição social “*pater familias*”, na série de TV norte-americana *Os Simpsons*, subvertem a imagem e o estereótipo desse papel social.

Objetivos específicos

- a) Abordar o conceito de carnavalização sob múltiplas facetas, buscando verificar tais características na representação do pai de família na série de TV já apontada.
- b) Tendo em vista a tradicional família nuclear, estabelecer a possibilidade de verificação da inversão dos papéis sociais, evidenciando sua significação em relação aos parâmetros sociais estabelecidos pela sociedade.

A justificativa dessa pesquisa baseia-se no fundamento de que a família desenvolve um papel fundamental na construção do indivíduo e, diante desse

contexto, torna-se cada vez mais indispensável compreender o papel das relações familiares na sociedade.

O presente estudo está alicerçado na perspectiva de que há sempre uma família, pelo menos uma, na vida de todo indivíduo. Os estudos sobre a família são praticamente inesgotáveis, pois conforme afirma Fischer (2006:40), “(...) *em suas diferentes manifestações as configurações familiares e suas influências vão se rearticulando e se refazendo em diversos espaços situacionais, e novas investigações se fazem necessárias*”.

Neste trabalho, temos o propósito de contribuir com os estudos sobre a temática da família, explorando em um constructo veiculado pela televisão questões de representação que rompem e subvertem os papéis sociais.

Como *corpus* principal deste estudo, conforme citado anteriormente, selecionamos o texto familiar que se apresenta na série de TV *Os Simpsons*, uma vez que os processos narrativos encontram-se comprometidos com a questão da família. A série apresenta uma das imagens mais importantes da família na cultura contemporânea e, em particular, uma imagem da família nuclear. Esse texto, em sua multiplicidade de sentidos, apresenta uma riqueza de elementos e uma profundidade que, muitas vezes, são desprezadas em virtude de se configurar em um desenho animado, e é exatamente a característica de animação que faz com que a série, lidando centralmente com a família, aborde temas humanos reais que os telespectadores podem reconhecer e, por isso, acaba em muitos aspectos sendo menos “desenho” que muitos outros produtos midiáticos.

Dentro dessa perspectiva, o que torna o texto tão interessante são as ambigüidades encontradas, uma combinação de tradicionalismo e anti-tradicionalismo. Apesar da sátira que faz de determinados aspectos da vida em família, *Os Simpsons* tem um lado afirmativo e celebra a família nuclear como instituição, a série oferece continuamente uma imagem perene da família nuclear no próprio ato de satirizá-la. Muitos dos valores tradicionais da família sobrevivem a essa sátira, principalmente o valor da própria família nuclear.

Buscamos em M. Bakhtin e nos estudos sobre seu pensamento os elementos condicionadores da teoria da carnavalização, e evidenciamos que a representação do pai de família na série de TV *Os Simpsons* utiliza mecanismos com o intuito de subverter a imagem tradicional dessa função dentro da instituição familiar. Sendo assim, justifica-se o estudo aqui proposto, uma vez que tem como objetivo investigar de que maneira as representações dos papéis familiares no *corpus* selecionado, especialmente a do pai de família, rompem com as regras e revelam ambigüidades, contribuindo, assim, para a reflexão sobre a instituição familiar e a relação entre pais e filhos.

Para a realização desta pesquisa utilizamo-nos, entre outros, dos autores citados a seguir, que serviram como base para a investigação proposta.

Para o estudo específico das questões relativas à carnavalização trabalhamos com Mikail Bahktin. É oportuno destacar que essa abordagem faz-se presente, neste trabalho, em virtude do caráter dinâmico que o pensador atribuiu aos estudos da comunicação e linguagem.

Fomos também amparados por obras que trabalham a temática da família, como a organizada por Massimo Canevacci, denominada *A Dialética da Família*; pelos livros de Elizabeth Roudinesco, além do complemento de obras com a mesma temática de Willian G. Goode e Mark Pôster. O livro *Clausura e Compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e Pedro Almodóvar*, resultante da tese de doutoramento de Sandra Fischer, foi fundamental para embasamento e inspiração do presente trabalho.

Para a compreensão do formato, baseamos-nos nos textos de Anna Maria Balogh, Flávio Kothe e Arlindo Machado e para a leitura analítica do texto utilizamos como principal referência Roland Barthes, além, é claro, da utilização dos preceitos da Semiótica de linha européia.

Outro embasamento fundamental foi proporcionado pela coletânea de textos publicados no livro *Os Simpsons e a Filosofia*, organizado por Aeon J. Skoble, Mark T. Conard e Willian Irwin.

Além disso, contamos também com uma bibliografia específica sobre cinema para auxiliar o estudo analítico do *corpus*.

A definição do tipo de pesquisa a ser adotado neste projeto e de seus procedimentos foi determinada de modo a não haver comprometimento da temática. Como o estudo pretende familiarizar-se com um fenômeno e conseguir nova compreensão a esse respeito, a pesquisa será exploratória.

Considera-se aqui que esse tipo de pesquisa baseia-se em uma modalidade de objetividade e de validade conceitual capaz de trazer à luz

aspectos relevantes de processos sociais e, portanto, contribui para o desenvolvimento do pensamento científico. Como método de pesquisa, será desenvolvido um estudo de caso.

"O estudo de caso é a estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, mas quando não se podem manipular comportamentos relevantes". (YIN, 2001:27)

O modelo de estudo de caso proposto por Robert Yin contempla a compreensão de um fenômeno concomitantemente à sua ocorrência e independe de aspectos relativos ao controle sobre o comportamento dos diversos públicos que participam de um processo. Dessa forma, para a realização da pesquisa faremos um estudo bibliográfico, que compreendemos como a revisão da literatura sobre o tema e problema já abordados anteriormente e também um estudo de caso, buscando nos referenciais das ciências da linguagem as bases para a investigação dos conceitos bakhtinianos de carnavalização. É importante ressaltar que essa proposta não contempla a visão rígida estruturalista, visto que o dialogismo bakhtiniano tem um caráter aberto para a significação dos elementos do texto.

Para a análise do *corpus* serão estudadas duas categorias: a primeira, o plano da expressão através dos códigos de gestualidade e enquadramentos e, a segunda, o plano do conteúdo, mais complexo, que envolve a investigação da intencionalidade da inversão e subversividade junto às categorias

evidenciadas. Dessa maneira, busca-se compreender se as rupturas ocorrem por ambigüidade ou por dupla ambigüidade¹.

¹ Em *O Mito e sua Expressão na Literatura Espano-Americana*, Eduardo Peñuela Cañizal e Edward Lopes, definem *ruptura por ambigüidade* como a que ocorre apenas no plano do conteúdo e *ruptura por dupla ambigüidade* a que ocorre tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo.

Capítulo 1

Família

1.1 Da família

Através do desenrolar da história do homem pôde-se observar que as relações familiares possuem uma importância fundamental para todos os membros de uma sociedade, pois é através das relações familiares que um sujeito se coloca no mundo. Segundo Fischer (2006:15), a idéia básica que temos de família remete a um grupo de pessoas que habita o mesmo espaço físico, independentemente de suas convicções. Parece, então, que esse é o modelo entendido nos parâmetros da família nuclear composta pela tríade pai, mãe e filho, e apresenta-se como a fibra matriz da formação da sociedade.

No interior de uma família, os indivíduos podem constituir subsistemas, podendo estes ser formados pela geração, sexo, assuntos de interesse, entre outros, havendo diferentes níveis de poder, e onde os comportamentos de um membro afetam e influenciam outros membros. A família vem se transformando através dos tempos, acompanhando as mudanças religiosas, econômicas e sócio-culturais do contexto em que se encontram inseridas. Assim, a família deve ser encarada como um todo que integra contextos mais vastos como o contexto a que ela pertence.

Em razão disso, este estudo não tem a intenção de trabalhar com a família em termos antropológicos ou históricos, e sim dar ênfase às dimensões de representação e processos narrativos no texto selecionado como *corpus*. Todavia, algumas concepções sobre a família serão apresentadas a fim de buscar uma maior compreensão sobre essa temática.

Serão apresentadas a seguir algumas definições semânticas para o termo família:

Novo dicionário da língua portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira:

família. {do lat. *Família*} S.f. **1.** Pessoas aparentadas, que vivem em geral, na mesma casa, particularmente o pai, a mãe e os filhos **2.** Pessoas do mesmo sangue. **3.** Ascendência, linhagem, estirpe (...) **9.** *Sociol.* Comunidade constituída por um homem e uma mulher, unidos pelo laço matrimonial, e pelos filhos nascidos dessa união. **10.** *Sociol.* Unidade espiritual constituída por gerações descendentes de um mesmo tronco e, fundada, pois, na consangüinidade. **11.** *Sociol.* Grupo formado por indivíduos que são ou consideram consangüíneos uns dos outros, ou por descendentes dum tronco ancestral comum e estranhos admitidos por adoção.(...)

(Holanda Ferreira, 1986:755)

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa:

família s.f. **1** grupo de pessoas vivendo sob o mesmo teto (esp. o pai, a mãe e os filhos) **2** grupo de pessoas que têm uma ancestralidade comum ou que provêm de um mesmo tronco **3** pessoas ligadas entre si pelo casamento e pela filiação ou, excepcionalmente, pela adoção **3.1** grupo de pessoas unidas pelas mesmas convicções ou interesses ou que provêm de um mesmo lugar(...) **f. nuclear** o grupo de família composto de pai, mãe e filhos naturais ou adotados residentes na mesma casa, considerado como unidade básica ou núcleo da sociedade (...)

(Houaiss e Villar, 2001: 1304-05)

Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa

fa.mí lia sf (lat *familia*) **1** Conjunto de ascendentes, descendentes, colaterais e afins de uma linhagem. **2** Pessoas do mesmo sangue, que vivem ou não em comum. **3** Descendência, linhagem. **4** O pai, a mãe e os filhos. **5** Sectários de um sistema.(...). **8** *Sociol* Instituição social básica que comprehende um ou mais homens, vivendo maritalmente com uma ou mais mulheres, os descendentes vivos, e, às vezes, outros parentes ou agregados(...) F. paternal. *Sociol*: Grupo constituído por um casal, todos os descendentes masculinos e seus filhos menores (...)

Finalmente, segundo Peñuela (1996:21), num texto sobre o cinema espanhol, a família, enquanto agrupamento de pessoas formado a partir das regras de um código ou de vários códigos, apresenta-se também como um texto social, sujeito, como qualquer texto, a todo tipo de mudanças, alterações ou rupturas. É dentro do escopo de alterações e rupturas na família nuclear abordada que essa pesquisa pretende se situar, baseando-se prioritariamente na investigação da relação entre pais e filhos. Busca-se analisar as representações das rupturas das regras de conduta da convivência familiar no texto determinado como *corpus* desse trabalho.

É oportuno destacar também a etimologia da palavra. Do latim *familia*, significa o conjunto das propriedades de alguém, incluindo escravos e parentes. Família vem de *famulus*, que significa escravo doméstico. A noção de família, portanto, parece estar associada a sentidos que não só contemplam,

mas priorizam uma orientação de submissão. O fato de o termo remeter a escravidão e servilismo carrega fortes conotações da importância das relações existentes no seio familiar, que se modificam com o passar do tempo, mas não perdem suas principais características.

As famílias como agregações sociais, ao longo dos tempos, assumem ou renunciam a funções de proteção e socialização de seus membros, como resposta às necessidades da sociedade pertencente. Nessa perspectiva, as funções da família regem por duas searas, uma de nível interno, como a proteção e orientação psicossocial dos membros e a outra de nível externo, como a acomodação a uma cultura e sua transmissão. Dessa forma, a família assume uma estrutura específica composta de um conjunto de indivíduos com condições e em posições socialmente reconhecidas e com uma interação regular e recorrente. É importante reforçar que este trabalho está alicerçado nas concepções da estrutura familiar nuclear², ou seja, na estrutura que consiste em um homem, uma mulher e filhos.

Segundo Morgan (1970:56), estamos habituados a considerar a família monogâmica como forma familiar por excelência: a forma que sempre existiu, embora substituída em algumas áreas pela família patriarcal. A idéia de família, ao contrário, foi o resultado de uma evolução através de sucessivos estágios de desenvolvimento, dos quais a família monogâmica constitui a

² Ao abordar a família, WHALEY e WONG (1989:21) definem os tipos de estrutura familiar: “A família pode então assumir uma estrutura nuclear ou conjugal que consiste num homem, numa mulher e nos seus filhos, biológicos ou adotados, habitando num ambiente familiar comum. Existem também famílias com uma estrutura de pais únicos ou monoparental, tratando-se de uma variação da estrutura nuclear tradicional devido a fenômenos sociais, como o divórcio, óbito, abandono de lar ou adoção de crianças por uma só pessoa.... Existem também as denominadas de alternativas, sendo elas as famílias comunitárias e as famílias homossexuais...”

última forma na cultura ocidental. Em seu trabalho intitulado *A Família Antiga*, o autor distingue cinco formas diferentes e sucessivas de família, que se desenvolveram naturalmente, de modo paralelo ao progresso da sociedade:

I. *A família consangüínea* – fundava-se sobre o intercasamento de irmãos e irmãs, carnais e colaterais no interior de um grupo.

II. *A família punalana*, a qual – aumentando as proibições do incesto – restringe-se ao casamento de várias irmãs com os maridos de cada uma das outras, ou, vice-versa, ao casamento de vários irmãos com as esposas de cada um dos outros.

III. *A família sindiásica ou de casal* – fundava-se sobre o casamento entre casais individuais, mas sem obrigação de coabitação exclusiva. O casamento prosseguia enquanto ambas as partes o desejasse.

IV. *A família patriarcal* – fundava-se sobre o casamento de um só homem com diversas mulheres; era geralmente acompanhado pelo isolamento das mulheres.

V. *A família monogâmica* – funda-se sobre o casamento de casais individuais, com obrigação de coabitação exclusiva.

Considerando todo o exposto, é oportuno ressaltar que o núcleo estrutural da família monogâmica está na relação entre as formas familiares e a propriedade privada.

“A família monogâmica deve suas origens à propriedade. O desenvolvimento da idéia de propriedade na mente humana, através de sua criação e de sua posse, e especialmente através da sistematização dos direitos legais que regulam sua transmissão hereditária, está intimamente ligada com a instauração dessa forma familiar”. (MORGAN, 1970:39)

A família monogâmica tem em seus fundamentos uma concepção simples de união entre um homem e uma mulher, isto é, um ser do sexo feminino e outro do sexo masculino que, unidos, estruturam uma família. Roudinesco (2003:14) ressalta que depois de ter destacado que a universalidade da família repousa nessa concepção naturalista da diferença de sexos, Claude Lévi-Strauss corrige o efeito dogmático que poderia produzir a adesão a essa evidência acrescentando que uma outra condição é necessária à criação da família: a existência prévia de duas outras famílias, uma pronta a fornecer um homem, e outra, uma mulher, que por seu casamento farão nascer uma terceira e assim indefinidamente.

Um elemento fundamental para a estruturação da familiar nuclear, tal qual conhecemos, é o que Lévi-Strauss define como o momento de viravolta para as ciências do homem: “*Com a invenção universal do tabu do incesto, a família assinala o momento da passagem da Natureza à Cultura... com a solução do tabu do incesto, a família expressa a passagem do fato natural da consangüinidade para o fato cultural da afinidade*”³. Dessa maneira, o autor considera o tabu do incesto como o protótipo de toda a lei social.

³ Claude Lévi-Strauss, “O problema do incesto”. In: *Dialética da Família*. Org. Massimo Canevacci. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.177

Dessa forma, é elementar que existem duas ordens principais na estruturação da instituição familiar nuclear, tal qual conhecemos atualmente: uma ligada a fatores biológicos naturais e outra a fatores culturais.

"Embora o leque das culturas seja bastante amplo para permitir uma variação infinita das modalidades de organização familiar, sabemos claramente, e Lévi-Strauss o diz com todas as letras, que certas soluções são duradouras e outras, não. Em outras palavras, é preciso de fato admitir que foi no seio de duas grandes ordens do biológico (diferença sexual) e do simbólico (proibição do incesto e outros interditos) que se desenrolaram durante séculos não apenas as transformações próprias da instituição familiar, como também as modificações do olhar para ela voltado ao longo das gerações". (ROUDINESCO, 2003:17)

Ao refletir sobre a família, julgamos de extrema importância avaliar os principais fatores que contribuíram para a caracterização da família atual, visto que, com o passar do tempo, essa instituição foi sofrendo mudanças a ponto de sofrer uma certa desordem na estrutura do modelo tradicional de família nuclear.

Segundo Roudinesco (2003:19), podemos distinguir três períodos na evolução da família nuclear. A família **tradicional**, a família **moderna** e a família **contemporânea**. Na primeira, a família tem a função de assegurar a transmissão de um patrimônio, cuja autoridade é totalmente patriarcal: a segunda torna-se o cenário de uma lógica afetiva fundada no amor romântico, cuja atribuição da autoridade torna-se motivo de uma divisão entre o Estado e os pais, de um lado, e entre os pais e mães, de outro; e a terceira une dois

indivíduos em busca de relações íntimas ou realização sexual, cuja transmissão de autoridade torna-se cada vez mais complexa, diante das mudanças que ocorrem na composição da família, como divórcios, separações e outras mutações no modelo tradicional de família nuclear.

Parece então, que estamos diante de uma transformação no modelo dominante da célula familiar ocidental típica: o casal heterossexual com filhos. As transformações da própria sociedade, os novos valores, a quebra de paradigmas causam uma consequente mudança na estrutura familiar, mas essas desordens não significam o fim da família, justamente pela possibilidade de transmutação e pelo papel que desempenha atualmente na vida dos indivíduos.⁴

“Tenho a impressão de que a família é eterna, que ela não está em perigo, que sua riqueza se deve ao mesmo tempo à sua ancoragem numa função simbólica e na multiplicidade de suas recomposições possíveis” (ROUDINESCO, 2004:52)

“Decerto sempre haverá “a família”, mas a que se assemelhará sua “organização” daqui a séculos ou milênios? Difícil dizer. Refiro-me aqui, com a palavra organização, àquilo que institui um modelo normativo, até mesmo legal e dominante, em dada sociedade”.(DERRIDA, 2004:52)

Sendo assim, podemos afirmar que independentemente das mutações e das transformações da estrutura, a família continuará a exercer um papel fundamental, pois as relações familiares possuem um intenso significado

⁴ Sobre a questão do valor da família, fazemos menção ao texto de Elizabeth Roudinesco (2003:198): “*a família é atualmente reivindicada como o único valor seguro ao qual ninguém quer renunciar. Ela é amada, sonhada e desejada por homens, mulheres e crianças de todas as idades, de todas as orientações sexuais e de todas as condições*”.

emocional para quase todos os membros de qualquer sociedade. Segundo Goode (1970:11), filósofos e pesquisadores sociais observaram que a sociedade é uma estrutura composta de famílias e que as suas peculiaridades podem ser descritas através do esboço das relações familiares nela vigentes. Dessa forma, a família, que é constituída de indivíduos, torna-se parte integrante da trama social de maneira mais ampla.

“Na medida em que todas as outras instituições dependem de sua contribuição, a família é a base instrumental mais importante da estrutura social inclusiva, pois o desempenho de um papel que é aprendido na família se torna o modelo ou o protótipo do desempenho dos papéis exigidos nos outros segmentos da sociedade” (GOODE, 1970:16)

A família apresenta-se assim como elemento fundamental, como um verdadeiro laboratório de desenvolvimento cultural, já que a continuidade da tradição é a condição essencial da cultura humana; e essa continuidade baseia-se na organização da família.

1.2 Da paternidade

O conceito de família evoca obrigatoriamente os conceitos de papéis e funções e a relações entre esses papéis. Em toda família cada membro ocupa determinada posição, como pai, mãe, filho ou irmão, que é orientada por condutas sociais e culturais pré-estabelecidas e que possui importância significativa para o desenvolvimento de cada indivíduo e consequentemente da cultura de uma sociedade.

Lévi-Strauss (1970:177) relata três tipos de relações pessoais que se apresentam numa família: relação de aliança (casal), de filiação (pais e filhos) e a de consangüinidade (irmãos). Esse trabalho tem a intenção de estudar a relação de filiação, mais especificamente a da paternidade.

De maneira análoga à relação mãe e filho⁵, cuja importância é fundamental, às vezes, não reconhecem o pai como uma figura de parentesco real, com identidade física, ele é apenas um estranho com autoridade devido às relações pessoais com a criança e não por sua posição sociológica na família.

⁵ Julgamos oportuno fazer menção ao texto de Mark Pôster (1979:108-110) que aborda a linguagem da família sob a visão de Lacan: “Para Lacan, ao nascer, um indivíduo não é um ser humano completo fisiologicamente, o sistema nervoso não está inteiramente formado, e socialmente, a linguagem ainda não foi adquirida. Sobretudo, Lacan afirma, como Freud, que a psique ainda não foi estruturada. Nos primeiros meses e anos de vida, o indivíduo vive numa relação simbiótica com a mãe. Mesmo depois de ter cortado o cordão umbilical, a criança ainda não se separou psicologicamente da mãe. Contudo, desde o início a linguagem começou a trabalhar. Quando a criança começa a ganhar consciência de si mesma como separada da mãe, como uma entidade psíquica distinta, só o faz tomando a si mesmo como sendo sua mãe. Há um efeito do espelho, em que a imagem que a criança tem de si mesma é a imagem da mãe...”

A figura do pai de família sempre esteve ligada diretamente à autoridade, pois durante séculos houve uma soberania desse papel dentro da instituição, mas essa estrutura tradicional foi desafiada, no século XVIII, pela irrupção do feminismo. Ao realizar um estudo marcante a respeito da temática família, Roudinesco⁶ percorre as figuras paternas da mitologia grega, de autoridade paterna na Inquisição, de como ocorre o amesquinhamento do lugar paterno, até seu visível enfraquecimento (1757), em paralelo a um discurso misógino, até maior deterioração da figura paterna no declínio da monarquia, com elevado temor à feminilização do corpo social.

“Foi então que se transformou, com o advento da burguesia, em uma célula biológica que concedia lugar central à maternidade. A nova ordem familiar conseguiu represar a ameaça que esta irrupção do feminino representava à custa do questionamento do antigo poder patriarcal. A partir do declínio deste, cuja testemunha e principal teórico foi Freud ao revisitá-la história de Édipo e de Hamlet, esboçou-se um processo de emancipação que permitiu às mulheres afirmar sua diferença, às crianças serem olhadas como sujeitos e aos “invertidos” se normalizarem.” (ROUDINESCO, 2003:10)

O final do século XIX foi marcado por uma vasta polêmica entre o patriarcado e matriarcado, em que se nota claramente o declínio da autoridade paterna e a escalada do poder das mulheres. Nesse contexto, a concepção freudiana da família edipiana⁷ teve um impacto significativo sobre a vida familiar nesse período, pois conforme afirma Roudinesco (2003:65), “(...) com a

⁶ ROUDINESCO, Elizabeth. *A Família em Desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

⁷ Freud atribuía grande importância à família edipiana: “Só a descoberta do Complexo de Édipo bastaria para colocar a psicanálise entre as preciosas aquisições do gênero humano”. FREUD apud ROUDINESCO, 2003:47

ajuda do mito convertido em complexo, Freud, de fato, restabelece simbolicamente diferenças necessárias à manutenção de um modelo familiar que se temia que estivesse desaparecendo na realidade". Mesmo com todos os esforços, o patriarcado, que sempre fora ameaçado em seus fundamentos, o é ainda mais na aurora do século XX, com a emancipação feminina.

O papel do pai de família vem se transformando na mesma velocidade em que o homem e a sociedade evoluem. Com o aumento do poder materno dentro da instituição familiar, a paternidade teve que rever seus conceitos e assumir novas condutas para se adequar às novas realidades. O que vemos então, em muitos momentos, são rupturas nas condutas pré-estabelecidas e dificuldades no cumprimento desses papéis sociais. Torna-se, portanto, difícil o papel do pai em uma estrutura familiar, pois, em uma relação de inicial estranhamento, ele deve desempenhar as obrigações afetas ao seu papel. Esse desempenho é de vital importância, uma vez que as experiências vividas na infância têm um peso decisivo na formação da estrutura pulsional e do caráter de um indivíduo.

"A paternidade funda, em sua forma mais pura, a idéia do poder em sentido comunitário, a qual significa não tanto uso e disposição em benefício do detentor do poder, mas educação e ensino como complemento da procriação; comunicação da plenitude da própria vida, que pode ser correspondida apenas em medida gradual pelos filhos que crescem, fundando-se assim uma relação realmente recíproca". (TONNIES, 1970:95)

No processo da paternidade, a educação é parte fundamental, através da qual é mantida a continuidade da cultura e é onde se estabelece uma importante divisão de funções na sociedade humana: a divisão entre orientar e receber orientação, entre a superioridade e a inferioridade cultural. Segundo Malinowski (1981:137) o ensinamento - processo pelo qual se ministram as informações técnicas e os valores morais – requer uma forma especial de cooperação. Sendo assim, não apenas o pai deve ter interesse em instruir o filho e o filho interesse em aprender, mas é necessário ainda um particular ambiente emotivo. Deve haver reverência, submissão e confiança, por um lado; e ternura, sentimento de autoridade e desejo de orientar por outro.

A paternidade pressupõe uma relação que combina autoridade e intimidade – senão afetiva, pelo menos física. É através do medo do pai e do desejo de ser amado que as crianças desenvolvem, quando adultos, a capacidade de se subordinar às autoridades e viver em comunidade. Dessa forma, seria extremamente plausível afirmar que o pai assume o papel de educador e o filho de aprendiz que irá disseminar o aprendizado e retribuir afeto e assistência.

Nesse cenário, vários obstáculos dificultam o cumprimento dos papéis. Num período de constantes mudanças sociais, a sociedade na qual a criança cresce é diferente daquela em que os seus pais cresceram. Os pais apelam para a sua experiência de crianças, mas a maior parte dela já se tornou irrelevante e os seus padrões já não se aplicam. E então, muitas vezes, ocorre a ruptura, causando um desvio nas bases da formação moral da criança.

Uma grande dificuldade que se apresenta é que, em uma sociedade complexa, muitas vezes as funções primordiais de cada um tornam-se confusas, estabelecendo uma desconexão no processo de educação familiar.

"À família autoritária de outrora, triunfal ou melancólica, sucedeu a família mutilada de hoje, feita de feridas íntimas, de violências silenciosas, de lembranças recalcadas. Ao perder sua auréola de virtude, o pai, que dominava, forneceu então uma imagem invertida de si mesmo, deixando transparecer um eu descentrado, autobiográfico, individualizado, cuja grande fratura a psicanálise tentará assumir durante todo o século XX". (ROUDINESCO, 2003:21)

Essa pesquisa, conforme já abordado anteriormente, situa-se dentro do escopo de alterações e rupturas na figura do pai de família, nessa que se apresenta atualmente também um pouco carnavalizada, à maneira de Bakhtin, uma vez que coloca em crise os fundamentos de sua existência.

1.3 O modelo familiar dos *Simpsons*

A pesquisa toma como *corpus* um texto em que se configuram representações de textos familiares, a série de TV norte-americana *Os Simpsons*, um desenho animado que parodia o estereótipo da família nuclear.

A série foi criada pelo cartunista Matt Groening, em 1987 como um conjunto de filmagens curtas de 30 segundos produzidos pelo criador para a série de televisão *The Tracey Ullman Show*. Após dois anos, *Os Simpsons* evoluiu para um programa, estreando como um especial de Natal de meia hora em 17 de dezembro de 1989, e depois como série regular em 14 de Janeiro de 1990.

Esse texto midiático tem como foco principal a representação da família. Os papéis de pai, mãe, filhos e agregados se apresentam a fim de estabelecer as funções de cada indivíduo dentro de uma família tradicional. Movendo-se em um espaço social, o da casa, cuja representação sugere intimidade, recria-se na TV o lar, o micro universo social capaz de assegurar a leitura de sua própria imagem. Na casa dos *Simpsons*, as personagens ocupam seus papéis sociais para, depois de uma certa intimidade, rediscutir esses papéis, apresentando assim a subversão dessas funções. Por se tratar de uma ficção seriada, foram selecionados cinco episódios de maneira qualitativa para esta investigação, sendo que não foi considerada a ordem cronológica dos episódios.

É oportuno ressaltar que, por se tratar de um desenho animado, muitas vezes esse texto pode ser subestimado, por isso trataremos aqui de esclarecer

alguns pontos muito importantes. A série se configura em uma das mais sofisticadas formas de comédia e sátira, trazendo uma gama de alusões e fazendo com que seus idealizadores afirmem que a série é redigida para adultos inteligentes. As narrativas⁸ dos episódios abordam temas reais que todos podem reconhecer; e, por isso, acaba em muitos aspectos superando a categoria de desenho animado.

Embora toda a série se concentre nas temáticas da família nuclear, vale ressaltar que ela associa a família às maiores instituições na vida dos indivíduos, como igreja, escola e até mesmo às instituições políticas. Em todos os casos, há sempre a sátira dessas instituições, mas, ao mesmo tempo, há o reconhecimento da importância dessas instituições para a família.

Os *Simpsons* é um programa pós-moderno e um constructo feito de maneira consciente pelos seus idealizadores. A série parece ser uma recriação pós-moderna da primeira geração das comédias de família na televisão. A temática familiar em seriados de TV não é novidade, a série “*Papai sabe tudo*” representava a família dos anos 50. Nos episódios, o pai chegava do trabalho, tirava os sapatos e se deparava com os problemas do cotidiano de uma família. Outra série de sucesso foi “*A Família Dó-Ré Mi*”, que nos anos 70 retratava uma família de músicos que viviam em um ônibus viajando por todo o país.

No Brasil também temos exemplos de séries que lidam com a temática familiar, como “*A Família Trapo*”, que fez enorme sucesso entre 1967 e 1971 e “*A Grande Família*”, que estreou em 1976. Desde 2001, a Rede Globo

⁸ O termo narrativa, no presente trabalho, está entendido na esteira de BARTHES como um sistema em que se articula três níveis: relato, personagens e narração.

transmite uma nova versão do seriado, que, baseado na série norte-americana “*All in the family*” (Tudo em Família), mostra o dia-a-dia e os problemas de uma típica família da classe média. Vale ressaltar que a série é considerada um sucesso e no ano de 2006 se transformou em filme.

A série *Os Simpsons* oferece uma visão atual da família nuclear formada por pai (Homer), mãe (Marge), e os filhos (Bart, Lisa e Maggie). No sistema narrativo, vale salientar, a série não é um modelo tradicional de família que deva ser seguido, mas que, apesar da apresentação da subversão dos papéis familiares, a série combina fatores tradicionais e antitradicionais, fazendo com que alguns valores tradicionais da família sobrevivam à sátira, especialmente o valor da própria família nuclear. Sem dúvida, apresenta uma maneira inusitada de defender esse modelo familiar.

“A despeito de sua natureza de pastelão e da sátira que faz de determinados aspectos da vida em família, Os Simpsons tem um lado bom e celebra a família como instituição”
(CANTOR, 2004:155)

A família reside em Springfield, uma pequena cidade que contrasta com a capital e cuja população é predominantemente masculina. Isso mostra que apesar de todo o seu modernismo, *Os Simpsons* é profundamente anacrônico. As personagens que compõem a família são extremamente caracterizadas. Homer é o pai de família atrapalhado, trabalha como inspetor de segurança na usina nuclear local; Marge é uma mulher virtuosa, que tenta compreender a família e cumprir seu papel tradicional de mãe; Bart é um garoto de 10 anos de idade, que luta contra as regras e a autoridade; Lisa, com oito anos, é

inteligente, talentosa e acredita que pode corrigir o mundo; e finalmente o bebê Maggie, que não fala e manifesta as emoções sugando desesperadamente uma chupeta.

Esta pesquisa pretende situar a análise sobre a relação entre Homer e seus filhos, por isso é importante salientar que, apesar de sua genuína preocupação com a família, ele está freqüentemente fugindo dos padrões, cometendo erros e causando rupturas na função de ser pai que acabam revelando ambigüidades e contradições.

“Remova todas as qualidades de um bom pai – sabedoria, compaixão, temperamento estável, altruísmo – e o que sobra é Homer Simpson com sua devoção pura, tosca e autêntica à família. É por isso que, apesar de toda a sua imbecilidade, idolatria e egocentrismo, não conseguimos odiar Homer. Ele vive fracassando como bom pai, mas nunca pára de tentar, e, em algum sentido básico e importante, isso faz dele um bom pai”. (CANTOR, 2004:170)

Finalmente, Os *Simpsons* é uma série que, segundo seus idealizadores⁹, é direcionada para os adultos, que tem como temática principal a família e foi criada como desenho animado. Sendo assim, considerando tais pressupostos, podemos afirmar que se trata de um texto extremamente complexo, que exige uma investigação que não se limite a tratar a série como um simples desenho animado popular sobre uma família tradicional da classe média.

⁹ Matt Groening, criador da série afirma que ela é destinada aos adultos devido às suas características: “a maioria dos verdadeiros fãs dos *Simpsons* deve concordar que cada episódio deve ser visto mais de uma vez” (2002:83).

1.3.1 Temas familiares em *Os Simpsons*

A série focaliza o núcleo familiar através de diversas narrativas que cercam o assunto. Talvez o grande sucesso mundial de *Os Simpsons* esteja exatamente na identificação do público com esse núcleo pelo fato de a família ser um centro integrador do cidadão comum. Na casa dos Simpsons, os personagens transvestem-se de seus papéis sociais, num primeiro momento, respeitando de certa forma as normas, para depois rediscutir esses papéis.

A referência aos aspectos que envolvem a instituição familiar surge em diferentes situações nos episódios criando uma visão original e bem humorada da família nuclear norte-americana, mas que não difere muito da família nuclear de outros países ocidentais. Os episódios acompanham assuntos facilmente identificáveis pelos telespectadores.

As situações vividas pelos personagens trazem à tona questões relevantes dos acontecimentos no âmbito da instituição familiar. Podemos citar alguns temas que são recorrentes na série como: problemas conjugais, crise profissional, dificuldades na relação entre pai e filhos, a desvalorização da dona de casa, as crises dos filhos na escolha da carreira, o bebê que não fala, as limitações das pessoas mais velhas como o vovô, a difícil convivência de Homer com suas cunhadas, as relações conturbadas com amigos e vizinhos, a luta diária de Homer como um trabalhador de classe média sob a tirania de um capitalista cruel, questões de religião, a mãe que está sempre preocupada com o bem-estar da família, brigas entre irmãos, a bebida

alcoólica e a televisão como agentes desagregadores da família, e muitos outros.

Dentro desse escopo o que se torna mais relevante é a maneira como as situações são retratadas, questões que não pertencem ao mundo da ficção. Isso faz com que o público se identifique em muitos aspectos com as situações vividas pelos personagens da série. A família Simpsons organiza a rotina, que dá estrutura e forma à vida cotidiana e muitas vezes desenvolve essa rotina fora dos limites do âmbito familiar, emergindo a questão de que os limites familiares não são precisos e que se estendem além do lar e do grupo. As interações extrafamiliares que os membros estabelecem rotineiramente – na escola, de amizade, no trabalho, na igreja, etc – fazem com que esses contextos se entrelacem de maneira recorrente. Esses outros cotidianos ajudam a contextualizar e explicar a estruturação da rotina familiar e as particularidades do papel de cada membro.

O centro da maioria dos episódios da série é a casa da família, é dentro desse espaço que os assuntos são discutidos, caracterizando-se como um lugar construído por relações, investido de significação. A casa é o lugar onde a família define sua organização cotidiana, significando um abrigo para os objetos e as pessoas que se definem a si próprias, entendendo-se, então, por que a “casa” constitui para a grande maioria das pessoas um ambiente simbólico indispensável.

Sendo assim, *Os Simpsons* nos oferece uma visão da família nuclear com todas as suas particularidades, mesmo que seja retratada por

personagens animados, esquisitos e de pele amarelada, mas que guardam nas suas características ficcionais uma forte referência na realidade.

Capítulo 2

Linguagem e Configuração

2.1 Características ficcionais em *Os Simpsons*

A palavra ficção é oriunda do latim *fictionen*, cuja matriz é o verbo *ingo/fingire* (fingir). Alguns teóricos relacionam a palavra com o verbo *fazer*, que se liga à palavra *poeta*, o que faz e cria. Segundo o Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa, ficção é o termo usado para descrever obras cujo enredo é criado a partir da imaginação do autor. Isso se faz em contraste à não-ficção, que reivindica ser factual sobre a realidade. Obras ficcionais podem ser parcialmente baseadas em fatos reais, mas sempre contêm conteúdo imaginário. O fato de as obras ficcionais conterem conteúdo imaginário não significa que a ficção seja apenas uma criação da fantasia, da imaginação, elas possuem verossimilhança no relato, mas sem qualquer compromisso maior com a realidade.

“Ainda que o fazer ficcional possa ser considerado mimético do real, ou até inspirar-se por vezes diretamente em fatos reais, trata-se de uma arte com leis de elaboração próprias que estabelecem divisas em relação à realidade”.
(BALOGH, 2002:33)

A ficção apresenta atualmente uma grande capacidade instrutiva. Esse formato consegue aliar personagens e histórias irreais a informações de valor a respeito do mundo real. A complexa malha de referenciais entre os telespectadores e a ficção faz com que esse formato tenha uma enorme capacidade de atingir públicos vastos e heterogêneos.

“Diferente de outras formas literárias, as obras de ficção são estruturadas em modos que encorajam os leitores, ou

espectadores, a se projetar imaginariamente para dentro do texto. As ficções nos transportam para os mundos que elas criam, encorajando-nos a não apenas sentir como se estivéssemos presentes nos acontecimentos, mas também a nos identificar com os personagens individuais".

(McMAHON, 2004:209)

Mesmo que as ficções encorajem os espectadores a se identificarem com os personagens, eles jamais poderão ser ou entrar nesses mundos e o fato de esses personagens não serem reais facilita o envolvimento, porque lhes dá uma sensação de segurança. Talvez essa seja a explicação para o sucesso do personagem Homer Simpson, que apesar de todos os erros que comete, tem um grande carisma com o público espectador. Além disso, não podemos deixar de citar um aspecto inquietante na ficção atual e que tem importância para a compreensão do sucesso de Homer Simpson, que é a divinização da mediocridade, ou seja, há uma certa tendência dos espectadores em admirar personagens com uma lógica particular de comportamento próxima a idiotização.

As obras de ficção, especialmente as populares, estabelecem ligações com seus leitores e espectadores devido à sua freqüente citação de pessoas, lugares, eventos e objetos familiares reconhecíveis. O que mais chama a atenção no *corpus* desta pesquisa é que, apesar de ser uma ficção popular e ainda um desenho animado, *Os Simpsons* apresenta características extremamente comuns. As configurações dos personagens, apesar de caricatas, apresentam características comuns vividas em situações do cotidiano.

Uma grande parte dos espectadores pode se identificar com os personagens e os cenários da série, principalmente devido à forma que eles assumem, em que não existe uma divisão clara entre protagonista e antagonista, todos os personagens possuem sérios defeitos e exímias qualidades, como todos nós que somos humanos. Perde-se, portanto, a característica de que ficção não se mistura com a realidade.

Outra face da ficção popular que encontramos nos *Os Simpsons* é a comédia. O humor é a base para a construção das narrativas, um humor inteligente que utiliza combinação de pastelão com humor sofisticado e alusões que muitas vezes passam desapercebidas dependendo da bagagem cultural do espectador. Dessa maneira, os escritores da série utilizam o humor para tratar de questões sérias como homossexualismo, racismo, política, entre outros.

A série se destaca por utilizar o recurso da comicidade a partir de acontecimentos simples, ligados à vida cotidiana. Mesmo quando existem problemas, eles são sempre abordados de maneira engraçada. Vale lembrar que pode parecer pouco significativa essa discussão, uma vez que o *corpus* deste trabalho se configura em um desenho animado, mas a importância está justamente na forma como os fatos corriqueiros do cotidiano de uma família e temas complexos são contados de maneira humorística, satírica e inteligente.

Os Simpsons entrelaça diferentes textos de uma parte da cultura através das alusões, paródias e remissões intertextuais em seus episódios. Por definição, uma “*alusão é uma referência intencional cuja associação*

*transcende a mera substituição de um referente*¹⁰. Segundo Irwin e Lombardo (2004:90), “o valor prático das alusões é encontrado em sua habilidade de proporcionar vínculos com outras obras”. Os *Simpsons* apresentam alusões enriquecendo e tecendo uma teia de intimidade e cumplicidade com aqueles que conseguem captar as informações, mas ao mesmo tempo não as tornando em algo destrutivo, fazendo com que aumentem o prazer, caso sejam entendidas e não prejudiquem a diversão, caso não sejam. Esse fato demonstra a preocupação dos idealizadores da série em não cultivar a intimidade com alguns e excluir outros.

Um exemplo desse estilo pode ser visto no episódio *Comichão, Coçadinha e Marge*¹¹, em que é feita uma alusão ao filme *Psicose*¹². No episódio, após assistir a um violento desenho de “Comichão e Coçadinha”, Maggie (a filha mais nova) acerta a cabeça de Homer com um taco, fazendo uma associação com a morte de *Janet Leigh* em *Psicose*, sendo utilizada, inclusive, a mesma a trilha sonora.

Os criadores da série *Os Simpsons* utilizam filmes, seriados da televisão norte-americana, trilhas sonoras, entre outros aspectos, configurando um programa repleto de referências à cultura popular. É, também, muito usual a participação de personalidades, atores ou cantores famosos em seus episódios, inclusive com a dublagem de suas próprias falas. As citações são

¹⁰ Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2001.

¹¹ Título original: *Itchy & Scratchy & Marge* – 2^a temporada

¹² Título original: *Pycho* - 1960, dirigido por Alfred Hitchcock, suspense que conta a história de uma secretária (*Janet Leigh*) em fuga, que se hospeda num hotel de beira de estrada e é atendida pelo estranho dono do hotel.

apresentadas de forma muito variada, algumas vezes como simples citações, alusões sutis e em outros casos como textos parodiados.

“Paródia, segundo o étimo, significa ‘canto paralelo’: é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, outra versão dele. Ela é, portanto, a síntese de uma contradição, dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado.” (KOTHE, 1980:98)

A paródia costuma utilizar o humor para transmitir seu efeito e apresenta uma imagem invertida, reduzida ou ampliada do texto original, de acordo com o enfoque que se deseja, como num “jogo de espelho”, conforme define Aragão (1980:21). Além disso, o autor destaca outro aspecto importante da paródia: “é um elemento inseparável da ‘sátira menipéia’¹³ e de todos os gêneros carnavalizados”. Sendo assim podemos considerar que a paródia tem seu referente na carnavalização, cujo conceito é o cerne do presente trabalho.

“O discurso duplamente orientado da paródia, para Bakhtin, representa o modo de carnavalização artística por excelência. Apropriando-se de um discurso existente e, ao mesmo tempo, introduzindo nesse discurso uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do original, a paródia adapta-se particularmente bem às necessidades dos

¹³ Bakhtin descreve a sátira menipéia como “uma excepcional liberdade de invenção de enredo e filosófica.”

oprimidos e impotentes, precisamente porque assume a força do discurso dominante só para aplicar essa força, através de uma espécie de jiu-jitsu artístico contra a dominação". (STAM 1992:54)

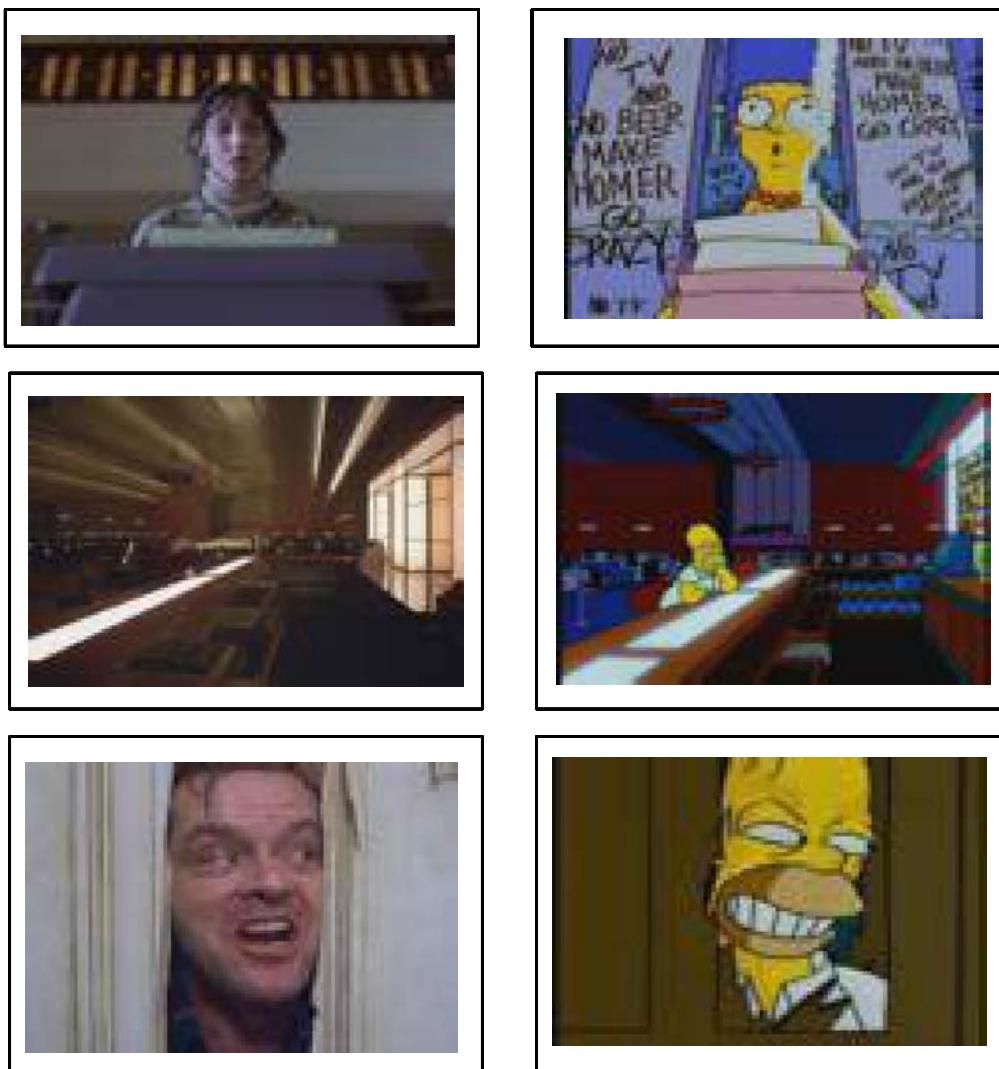
A série *Os Simpsons*, através da paródia, banaliza e reverencia elementos da cultura. Um texto clássico da série é o episódio *Especial Dia das Bruxas V*¹⁴, cuja primeira parte se intitula ‘O Brilhante’ e trata de uma paródia do filme *O Iluminado*¹⁵, em que a construção das cenas são feitas com base na montagem original do longa metragem (figs. 1-10). Vale ressaltar que o episódio utiliza o humor para transmitir seu efeito de paródia, conforme as características desse estilo.



figs.1-4

¹⁴ Título original: *Treehouse of Horror V* – 6^a temporada

¹⁵ Título original: *The Shining* - 1981 - Stephen King

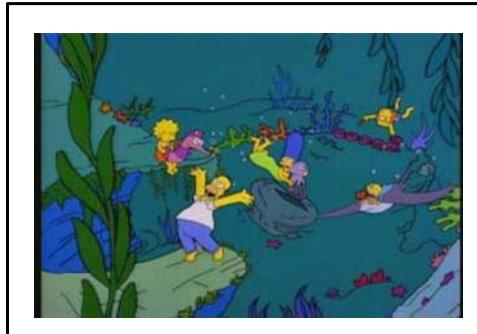


figs.5-10

Um outro exemplo da utilização de paródia na série ocorre no episódio “O tarado Homer”¹⁶, em que Homer, após ser acusado de assédio sexual, sugere à sua família que comecem uma nova vida no fundo do mar. As personagens então são introjetadas ao mar, cuja caracterização se configura

¹⁶ Título original – “Homer Bad Man” – 6^a Temporada

na paródia do filme infantil “A Pequena Sereia”¹⁷, utilizando inclusive a mesma trilha sonora.



figs. 11 e 12

Esse entrelaçamento feito a partir de recortes de textos midiáticos enriquece a série, na medida em que contribui para a diversão e envolve no processo criativo o telespectador, que por sua vez tem prazer em preencher as lacunas ele mesmo, em vez de receber tudo pronto.

¹⁷ Título original: *The Little Mermaid* – Desenho animado, 1989 – Walt Disney

2.2 Os *Simpsons* como série de TV

Não podemos deixar de abordar que a ficção se situa dentro de um quadro mais vasto, que é o meio através do qual a série é veiculada e que no caso desse estudo trata-se da televisão. A televisão tornou-se uma referência obrigatória para o processo de formação de nossa identidade cultural; como meio de comunicação, possui uma crescente capacidade de influenciar os desígnios de uma sociedade e o imaginário das mais diversas classes sociais.

"A TV foi a mais importante revolução virtual: tem as imagens que o rádio não possui e é capaz de fixar hábitos na rotina das pessoas, ao contrário da Internet. Como a porta da caverna de Platão, a TV é o contato com o ideal, com o inalcançável, com o indireto. Senta-se em família diante dela como os primitivos se sentavam ao redor da fogueira. O convívio humano direto não foi abolido e não perdeu seu poder maior de consequência sobre a vida de cada um. Mas a TV é um mediador de parte significativa de nossas relações sociais". (PEREIRA JUNIOR, 2002:13)

Sem dúvida, os produtos midiáticos veiculados pela TV utilizam a força do meio para transmissão das mensagens, que têm como principal característica a grande cobertura, fazendo, assim, com que um número muito maior de espectadores seja impactados. Dessa maneira, a sociedade se serve dos elementos que compõem a cultura de massa veiculada na TV, o espectador compra a ideologia dos produtos culturais. Assim, as questões de dominação ideológica, conteúdo da verdade e industrialização/massificação da cultura estão presentes no conteúdo programático da televisão.

A televisão exerce poderosa influência em todo o processo de formação cultural dos indivíduos. Por isso, deve-se pensá-la como um dos instrumentos mais importantes para a crítica cultural, atentando para a necessidade de uma avaliação rigorosa dos múltiplos significados e possibilidades de sua influência.

“Com o advento da cultura da mídia, os indivíduos são submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro de sua própria casa, e um novo mundo virtual de entretenimento, informação, sexo e política está reordenando percepções de espaço e tempo, anulando distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modelos de experiência e subjetividade”. (KELLNER, 2001:27).

Podemos compreender, então, que a televisão desempenha um papel fundamental na reestruturação da identidade contemporânea e na conformação de pensamentos e comportamentos. Balogh (2002:25) reconhece a TV como o veículo antropofágico por excelência dentro do espectro da cultura. Sendo onipresente no cotidiano da sociedade, a TV gera e deglute programas um após o outro, sem cessar, gerando um caráter específico da ficção.

“Como produto típico da comunicação de massa, a televisão traz novidades em relação às formas de elaboração, de produção do ficcional. A ficção na TV se curva a um conjunto de padrões que passa pelos modos de narrar, pela adscrição a formatos e grades horárias marcadas, pela maior adesão a gêneros consagrados e todo um vasto universo de elementos que a existência da TV nas últimas décadas já tornou codificados.” (BALOGH, 2002:37)

Sendo assim, nos últimos anos notamos um aumento entre os formatos e os gêneros televisivos, que tem demonstrado uma aceleração de hibridismo na programação. Nessa trajetória, ainda segundo Balogh (2002:27), a TV absorve formas de narrar que vêm de épocas remotas e as recicla dentro de uma nova estética de interrupção, do fragmento do ponto de vista temporal e dentro da estética da repetição do ponto de vista discursivo. A produção em série é fruto dessa perspectiva.

De uma maneira geral, podemos dizer que uma série se caracteriza por apresentar uma narrativa seriada, cujas partes, os episódios, são narrativamente independentes o suficiente para serem compreendidos em sua individualidade, ao mesmo tempo em que sua mais profunda fruição ocorre quando os telespectadores se encontram munidos do maior número de informações possíveis acerca do programa.

Segundo Balogh (2002:105), no início, os programas ocorriam algumas vezes por semana e eram chamados de “seriados”, mas com o advento da TV por assinatura houve uma mudança na maneira de veiculação desse formato e “(...) *tudo passa a ser designado, preferencialmente, sob a rubrica geral de “séries”.*

A serialidade – “*apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual*” (Machado, 2000:83) – abrange telenovelas, minisséries e séries, sendo esta última, conforme exposto anteriormente, considerada neste trabalho como um produto ficcional para a televisão, que se organiza em episódios independentes, cada um portador de uma unidade relativa em que, via de

regra, um episódio não interfere no outro. No caso da série *Os Simpsons*, cada episódio apresenta uma história diferente, preservando o espírito geral da temática.

Do ponto de vista discursivo, as séries se acomodam nos parâmetros da estética da repetição em que existem núcleos de personagens fixos, tempo e espaço reiterativos. Sob o prisma de Omar Calabrese¹⁸, ao analisar as séries sob a ótica da estética da repetição, podemos afirmar que a série norte-americana *Os Simpsons* se estrutura com base na estratégia da “**variação do idêntico**”, pois a obra se constitui num protótipo que se multiplica em situações diferentes, e em termos do conjunto de episódios e seu desenlace pode ser classificada como “**série cumulativa**”, devido ao seu desenlace não ser previsto, as histórias se repetem sem nunca levar em conta o tempo da série inteira.

Ainda dentro do escopo de caracterização das séries, mesmo que exista um núcleo fixo de personagens em torno do qual as histórias se desenrolam, o desenvolvimento da narrativa de um episódio tem sempre como base o ângulo de um determinado personagem.

Por fim, podemos afirmar que *Os Simpsons* é uma ficção seriada que se liga tanto à chamada cultura erudita quanto à cultura popular, tecendo um intrincado texto midiático que consegue, através da veiculação na TV, atingir uma audiência extraordinariamente grande e diversa.

¹⁸ CALABRESE *apud* BALOGH, 2002:104

2.3 O meio animado

O meio animado não tem sido levado tão a sério quanto outros formatos, tal situação pode levar à subestimação de determinados textos que têm grande valor para a comunicação. O desenho, como um suporte de linguagem, reveste-se das características de um conjunto de traços distintivos construídos pela mão do homem, que se transforma em configurações para representar e comunicar aspectos do mundo.

Há uma grande influência das linguagens mais específicas do cinema sob a construção dos desenhos animados, assim, na medida em que o cinema foi evoluindo, paralelamente o desenho animado pôde enriquecer sua linguagem. Podemos notar nos desenhos animados enquadramentos, movimentos de câmera e planos determinados em cada quadro, que apresentam a posição dos elementos em cena. Mas, na medida em que ele lida com o inanimado e que o movimento e as imagens são construídas, o trabalho é redobrado, porque a matéria-prima deve ser criada antes. Dessa forma, os desenhos animados são produzidos através de recursos da linguagem cinematográfica próprios da animação, determinados pelos seus processos específicos de produção quadro a quadro.

Ao refletir a respeito do que é o desenho e do que são, a princípio, procedimentos de trabalho para construir a significação de desenhos, sabe-se que desse sistema ou linguagem fazem parte os constituintes formadores do plano de expressão e o plano do conteúdo.

Uma das características do desenho animado é seu efeito cômico, quando a imagem se quebra, rompe-se inesperadamente a seqüência da possível lógica convencional. A transgressão das leis físicas, por exemplo, usada abundantemente pelos desenhos animados, é um elemento que resulta no efeito de rompimento do previsível. Normalmente os desenhos animados não se preocupam com o referencial dos objetos que anima. A narrativa dos desenhos animados é normalmente descomprometida com a realidade fenomênica. Todavia, é importante retomarmos que o desenho animado *Os Simpsons* foge um pouco dessa prática, visto que a preocupação com a referencialização, mesmo de uma forma diferenciada, é forte em muitos episódios.

Vale salientar que a produção de obras de animação, embora não tenhamos nesse trabalho a intenção de estudar as técnicas de produção, vem sendo fortalecida pela computação gráfica, mas que efetivamente até o momento não houve grandes mudanças no aproveitamento dos recursos de linguagem. É oportuno também destacar outro aspecto de grande importância ao meio animado, ligado a uma herança estética, que é uma consequência direta da transposição das histórias em quadrinhos para o cinema. Essas foram grande fonte de inspiração do desenho animado. Dos quadrinhos, o desenho animado herda o uso de elementos figurativos ou icônicos, assim como o aspecto caricatural dos personagens.

A forma de animação oferece ao espectador um lembrete explícito do irrealismo dos personagens e situações que representa. Por meio dessa

técnica fica mais fácil para os espectadores lembrarem que não são os personagens com os quais se identifica.

Apesar de sua similaridade com os seres humanos, a maioria dos membros da família de Springfield é representada por meio de desenhos altamente estilizados como sugestões de formas humanas (fig.13). Todavia, nós os reconhecemos como representantes de uma família nuclear tradicional.

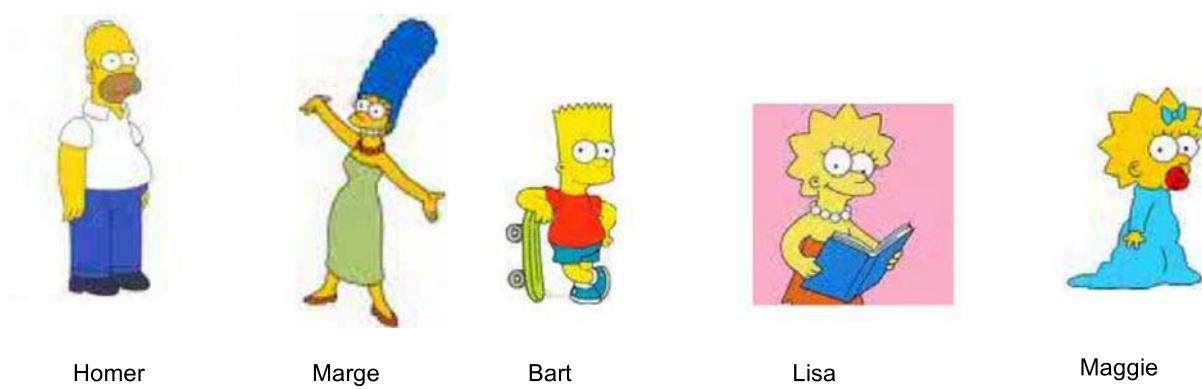


fig. 13

O fato de os personagens não serem humanos faz com que ações que não seriam possíveis para um ser humano, sejam totalmente aceitáveis.

“Desenhos são seguros, infantis, partes do mundo de brincadeiras, oposto ao mundo mais sério da televisão encontrado nas novelas e notícias. Como um vírus, a série nos faz abaixar nossas defesas intelectuais e depois nos infesta com idéias satíricas e subversivas” (IRWIN E LOMBARDO, 2004:247).

Dessa forma, seria coerente afirmar que a animação é um imbricamento de várias linguagens, um sistema com regras referentes à construção do discurso e à relação lógica entre os seus componentes e que

essa linguagem específica se utiliza de um hibridismo entre as linguagens pictórica e cinematográfica.

2.4 Expressão e Conteúdo em *Os Simpsons*

Para adentrar no texto familiar apresentado em *Os Simpsons*, vamos inicialmente nos concentrar na investigação das imagens que tendem a romper com a realidade ‘travestida’ de efeitos de carnavalização.

No sentido explicitado no recorte extraído do *Dicionário de Semiótica*, todo texto possui um plano de expressão e um plano de conteúdo, que se relacionam entre si a fim de gerar um sentido. Inicialmente, é importante elucidar algumas concepções sobre o termo texto. Freqüentemente, o termo é utilizado como sinônimo de *corpus*, conforme Greimas e Courtés apresentam:

“Por vezes, emprega-se o termo texto em sentido restritivo: isso se dá quando a natureza de um objeto escolhido (a obra de um escritor, um conjunto de documentos conhecidos ou de depoimentos recolhidos) marca-lhes os limites; nesse sentido, texto se torna sinônimo de corpus”.(GREIMAS e COURTÉS, 1979:460).

Conforme conceituam Greimas e Courtés (1983:437), apoiados nos conceitos de Saussure e no desenvolvimento que Hjelmslev deu às suas conceituações, texto é *“um todo coerente cujos elementos dependem uns dos outros e que, comportando dois planos, da expressão e do conteúdo, mantém entre si relações associativas que mostram semelhanças e diferenças”*.

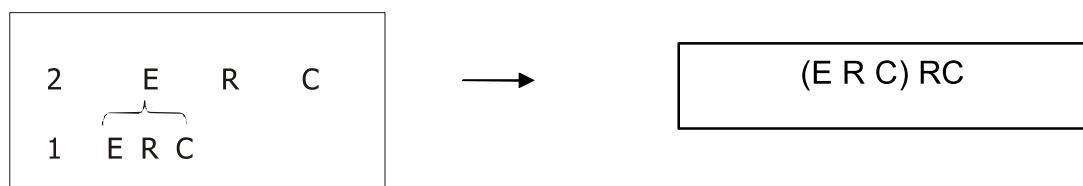
Nesse trabalho de pesquisa usaremos o termo texto para designar uma obra finalizada, visto que o objeto escolhido é uma ficção seriada animada na televisão, e que, portanto, tem seus limites demarcados. Sendo assim, vamos focar a noção de texto aplicada a um texto animado representativo de um texto

familiar, em que serão analisados os planos de expressão e de conteúdo, a fim de identificar elementos da carnavalização, sob a ótica bakhtiniana.

Segundo Barthes (1964:95), qualquer sistema de significação comporta um plano de expressão (E) e um plano de conteúdo (C) e a significação coincide com a relação (R) entre os dois planos: E R C. Para o autor, cada mensagem se divide em componentes: o significante e o significado, o plano dos significantes constitui o plano da expressão e o dos significados, o plano do conteúdo.

Refletindo a respeito dos procedimentos adotados para a construção da significação da série *Os Simpsons*, fica claro que desse texto fazem parte os constituintes formadores do plano da expressão e os formadores do plano do conteúdo. Os significantes constituem o plano de expressão – nesse caso a materialidade através das técnicas da linguagem - e os significados constituem o plano do conteúdo.

Aplicando ainda a teoria da Semiótica Conotativa, criada por Hjelmslev, teremos o seguinte esquema:



“O primeiro sistema constitui o plano da denotação e o segundo sistema (extensivo ao primeiro), o plano da

conotação. Diremos, pois que um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação.” (BARTHES, 1964:95)

Dessa forma, para análise de textos audiovisuais, como a série de TV abordada, devemos nos preocupar em decifrar o modo como as imagens se tornam codificadas ou repletas de significado.

“Parte do problema com a leitura de imagens, de acordo com BARTHES, é que elas operam por analogia aparente. Em outras palavras, entendemos o que uma imagem significa parcialmente porque reconhecemos que ela se parece com algo. Esse é um significado denotativo. No entanto, BARTHES afirma que nós nunca encontramos uma imagem literal no estado puro. Nenhuma imagem chega até nós exceto como parte de uma mensagem; parte da tentativa de alguém de comunicar alguma coisa. Esse é o significado conotativo da imagem; uma mensagem culturalmente específica sobreposta no já presente significado denotativo da imagem”. (ARNOLD, 2004:240)

Podemos concluir, então, que duas partes distintas, mas interdependentes, constituem o signo: o significante ou plano de expressão e o significado ou plano de conteúdo. A denotação é justamente o resultado da união existente entre o significante e o significado, ou entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. A conotação resulta do acréscimo de outros significados que de alguma maneira se associam ao significado base, isto é, um outro plano de conteúdo pode ser combinado ao plano da expressão. Esse outro plano de conteúdo reveste-se de impressões, valores afetivos e sociais, negativos ou positivos, reações psíquicas que um signo evoca.

Com base na teoria exposta, é possível analisar fragmentos de cenas do seriado norte-americano *Os Simpsons*, investigando inicialmente o plano da denotação, que, nesse caso, comporta um plano de expressão carregando consigo uma significação, que chamamos de conotação.

É importante ressaltar que essa investigação terá ainda um foco maior na análise dos fatos filmicos. Em *Linguagem e Cinema*, Christian METZ explica a diferença entre fato cinematográfico e fato filmico, conforme relata Peñuela (1996:16):

O fato cinematográfico é constituído de um conjunto de condições e instrumentos que se relacionam com o que seria o cinema antes da realização do filme: infra-estrutura econômica da produção, estúdios, legislação e tecnologias. O segundo nasce do filme feito, definido, no caso como um discurso significante localizável. Isto é, como um texto que, na dialética da cultura, se abre às possibilidades de se relacionar com outros textos e, dessa maneira, entra nos domínios do simbólico ou, para usar outro termo, da linguagem. O fato filmico abrange, por conseguinte, a construção das imagens, a condução expressiva do relato, o desempenho dos atores, enfim, tudo aquilo que confere ao texto daí resultante o estatuto do discurso, de mensagem que cria uma relação entre enunciador, aquele que codifica, e um enunciatário, aquele que decodifica.

Os Simpsons é um texto extremamente rico em associações e conotações e muitas vezes pouco disposto a deixar que essas conotações sejam identificadas. Levando em consideração que os planos expressivos são sincréticos, constituídos pela confluência de várias linguagens – de uma

maneira global –, no presente trabalho a sustentação da leitura será dada através da investigação dos códigos de gestualidade e enquadramentos para uma maior reflexão sobre a caracterização do personagem Homer Simpson.

2.4.1 Configurações de Homer Simpson

A noção de configuração do personagem parte do princípio de que sua construção ocorre em dinâmica, em processo simultâneo ao desenvolvimento da narrativa e que, por se tratar de uma ficção seriada, além de novos elementos que são inseridos na configuração, há uma tendência ao procedimento de repetição de conduta.

As configurações faciais, gestuais e de conduta de Homer criam a caracterização do personagem, que é feita pelo imbricamento de algumas facetas: infantilidade, agressividade, ingenuidade, ignorância, desonestidade, adesão aos vícios, irresponsabilidade, imoralidade, entre outras. Essas facetas na grande maioria das vezes são reafirmadas pelos enquadramentos em diversos episódios da série, logo, o ponto de vista adotado pela suposta câmera também contribui para a configuração do personagem.

Homer Simpson é o pai da família tradicional de classe média norte-americana de Springfield, trabalha como inspetor de segurança na usina nuclear da cidade e é um homem diferente no que diz respeito às suas atitudes como pai de família. É importante salientar que Homer não é uma exceção na cidade de Springfield, onde foi criado. Os habitantes da cidade, com raras exceções, também são diferentes em muitos aspectos.

Mesmo com todos os defeitos, o personagem Homer Simpson não é visto com maus olhos pelos espectadores. Essa situação talvez seja o reflexo da maneira como se constrói a configuração do personagem.

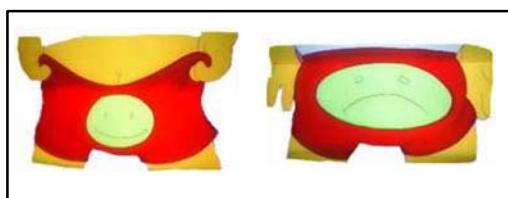
“A criação de Homer em casa deixa muito a desejar. Sua mãe o abandonou quando ele era muito pequeno e seu pai nunca o incentivou a se tornar alguém de valor; quando Homer tinha qualquer aspiração, o pai as destroçava. Além disso, uma qualidade sobre Homer que ele certamente não poderia controlar é o gene Simpson, que aparentemente faz um Simpson ficar mais estúpido com a idade. Esse gene tem defeito no cromossomo Y e não no X, o que explica por que Lisa e outras mulheres Simpsons têm sido espertas e bem-sucedidas... Embora ele não seja virtuoso, ele geralmente não é uma pessoa maldosa. É egoísta, guloso, ganancioso e, às vezes, muito burro, mas raramente tem inveja dos outros ou lhes deseja algo ruim. É verdade que ele costuma agir com intenção deliberada de prejudicar as pessoas, mas achamos que essas pessoas, de certa forma, não merecem um tratamento melhor...”(HALWANI, 2004:27).

Dessa maneira, Homer não é caracterizado como uma pessoa virtuosa e em vários momentos, dependendo da situação, mostra um lado diferente de lidar com as questões da vida. Uma das características mais marcantes de sua configuração é a infantilidade que, nesse caso, pode ser vista como incapacidade e deficiência de ordem social, moral, intelectual e psicológica.

A corporalidade do personagem é configurada de modo a apresentar a quebra com os padrões estéticos impostos pela sociedade. Ele é extremamente gordo e sua aparência é tema de diversos episódios, que sempre abordam seu descaso com a aparência física. No episódio intitulado *Capricha no Retrato*¹⁹, as crianças ao assistirem TV vêem um comercial de um parque de diversões aquáticas e começam a pedir insistenteamente a Homer

¹⁹ Título original: *Brush With Greatness* – 2^a temporada

que as leve ao passeio. Após muito aborrecimento, ele concorda em ir ao parque e fica entalado em um dos tubos do parque por ser muito gordo e acaba humilhado publicamente. Há uma tendência na demonstração de elementos da parte inferior do corpo (figs. 14-17).



figs. 14 e 15



fig. 16

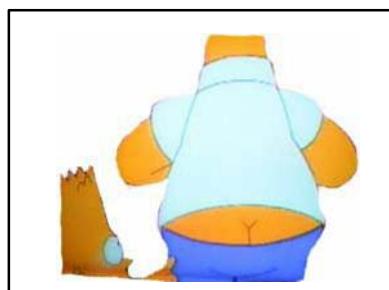


fig. 17

Plano de Expressão



Ridicularizarão do personagem devido a seu aspecto físico

As cenas são marcadas pelo enquadramento de um plano de detalhe significativo – sinédoque -, objetivando chamar a atenção do telespectador para o detalhe.

O desenho no calção de Homer Simpson (figs. 14-16) merece uma leitura diferente, pois o próprio desenho constrói um significado através de um significante já estabelecido previamente, esse símbolo carrega um forte

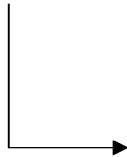
significado conotativo, ou seja, esse plano de expressão possui um sistema de significação, que por sua vez gera um novo plano de conteúdo.

Na totalidade dos episódios investigados, o personagem demonstra seu apetite exagerado e a compulsão por alimentos e bebidas. É oportuno salientar que essa é uma das características mais marcantes do personagem.

"Podemos, portanto, julgar efetivamente que Homer não é uma pessoa viciosa, no sentido de ser governado pelo vício (vício, como inclinação para o mal). Digo "efetivamente" porque há uma exceção nesse julgamento: em relação aos apetites físicos por comida e bebida, Homer é vicioso. Não se contenta em comer e beber moderadamente, e isso deixa fora a virtude, pelo menos nessa área". (HALWANI, 2004:27)



Plano de Expressão



Plano de Conteúdo

Apetite exagerado e compulsão por alimentos

Figs. 18-20

As imagens através da corporalidade do personagem dialogam com as narrativas dos episódios, como no episódio em que Homer visita uma feira de doces e rouba várias guloseimas, mas quando chega em casa não quer dividir “seus” doces com os filhos. A cena é marcada pelo gesto em que suas mãos seguram firmemente os doces e sua face com a boca aberta e a língua para fora demonstram a relação entre a saciedade, gula e egoísmo com seus próprios filhos (fig.19).

Ainda dentro do escopo da corporalidade, podemos abordar a configuração dos olhares das personagens que propõe sentido às cenas. No episódio em que Homer come uma fatia de pizza enquanto seu filho dirige o veículo (fig.20), os olhares são fundamentais para a construção do sentido. Homer, com os olhos cabisbaixos demonstra estar mais preocupado em saborear a pizza do que com a direção do veículo. Paralelamente, Bart apresenta-se com os olhos arregalados, afinal está praticando um ato ilegal.

Outro gesto que pode ser analisado como tendo a intenção de buscar sentidos derivados a partir de um padrão de conduta comportamental está presente no fragmento de cena em que Homer, ao assistir televisão, envolve seu corpo com embalagens de produtos alimentícios (fig.18). A postura corporal e as mãos inseridas nos pacotes demonstram o desespero e o exagero com relação à comida. Dessa maneira, podemos afirmar que, na série, a comida revela-se como objeto significativo e simbólico para a construção da narrativa dos episódios.

Adotando outra perspectiva, uma ocorrência significativa na configuração do personagem é sua relação com a televisão. Homer tem praticamente uma relação de amor com a televisão, ele empurra os filhos para que saiam da frente do aparelho, independente da situação, derruba o bebê ao levantar do sofá para a comemoração de um gol e trata o aparelho como se fosse um ser humano.

É oportuno destacar que cada episódio da série é precedido por uma abertura cuja cena apresenta a família correndo para começar o ritual noturno de assistir televisão, além disso, a estrutura final dos créditos de abertura surge na tela de TV, completada com o vídeo cassete (fig. 21 e 22), dando a impressão que os espectadores e a família Simpson estão assistindo ao mesmo programa. Isso destaca o valor aplicado a esse eletrônico na série e a característica de auto-referencialidade.



figs. 21 e 22

Em “O Tarado Homer²⁰”, temos uma dimensão do papel da TV na família Simpson. No referido episódio, Marge e Homer visitam uma feira de doces e deixam as crianças com uma babá. Na feira, Homer rouba uma jujuba que tem o formato da deusa do amor ‘Vênus de Millo’ (figs. 23 e 24), o que

²⁰ Título original: *Homer bad man* – 6^a temporada

reforça a utilização de elementos semióticos para a construção das narrativas na série.



Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

Falta de valores morais

figs. 23 e 24

Ao retornar à casa, quando Homer vai levar a babá de seus filhos embora, ele vê que a tão preciosa jujuba está grudada nas calças da moça. Vale ressaltar que o doce é valioso e especial, assim como a deusa “Vênus de Millo”. O momento em que Homer visualiza o doce na calça da babá (figs. 23-25) retrata novamente sua compulsão por comida, que se apresenta de maneira ingênua, em detrimento a qualquer tipo de conduta social.



Figs. 23-25

Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

Ingenuidade e inocência

Após ser acusado de assédio sexual, a mídia da cidade se instala, dia e noite, na porta de sua casa. Homer, então, decide dar uma declaração, vestido de roupão, em frente à casa:

*Eu sou um sujeito decente*²¹

Nesse momento, o vento levanta seu roupão deixando-o nu frente a toda a imprensa (figs. 26 e 27).



Fig. 26 e 27

Plano de Expressão



Plano de Conteúdo

Valorização da parte baixa do corpo

Após o incidente, Homer é convidado a conceder uma entrevista em um programa de TV, que edita de forma maledicente suas respostas, nesse momento o diálogo entre os pais e filhos demonstram a importância da TV no seio dessa família (figs. 28-30). O discurso de Lisa e Bart é enfático:

Lisa: *Desculpe, pai. Nós acreditamos em você, realmente acreditamos...*

Bart: *É que é difícil não acreditar na televisão, ela nos educou muito mais do que você...*²²

²¹ Transcrição feita a partir do DVD - Locução original: "Come on. I'm a decent guy"

²² Transcrição feita a partir do DVD.

Loc. Original: **Lisa:** Sorry, dad. We do believe in you. We really do.

Bart: It's just hard not to listen to TV. It's spent so much more time raising us than you



Figs. 28-30

Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

Importância da TV

A resposta de Homer aos filhos toca no ponto vital que buscamos retratar:

Talvez a televisão esteja certa, ela sempre está certa²³.

Acreditando que a televisão está realmente certa, Homer entra em depressão e passa dias deitado em frente a TV. A seqüência de cenas mostra Homer em posição fetal, o que caracteriza mais uma vez sua infantilidade, primeiramente de costas para a câmera e posteriormente de frente (figs. 31 e 32).



Figs. 31 e 32



Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

Depressão

²³ Transcrição feita a partir do DVD. Locução original: *Maybe TV will be right. It's always be right.*

O episódio se encerra com o mal-entendido esclarecido e com Homer afagando sua televisão (fig. 33).

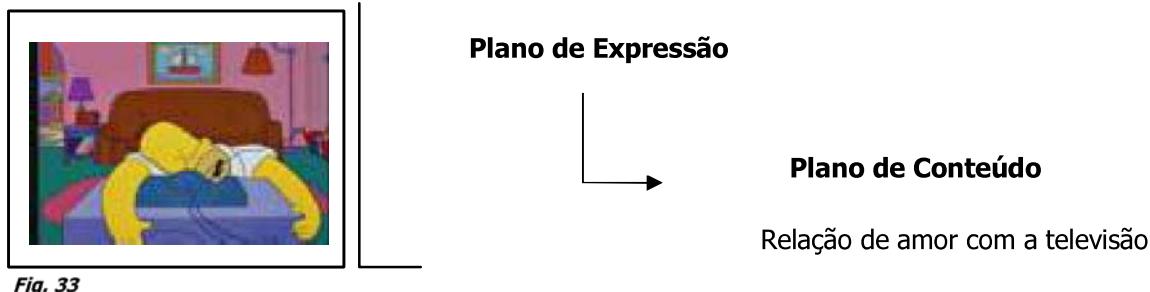
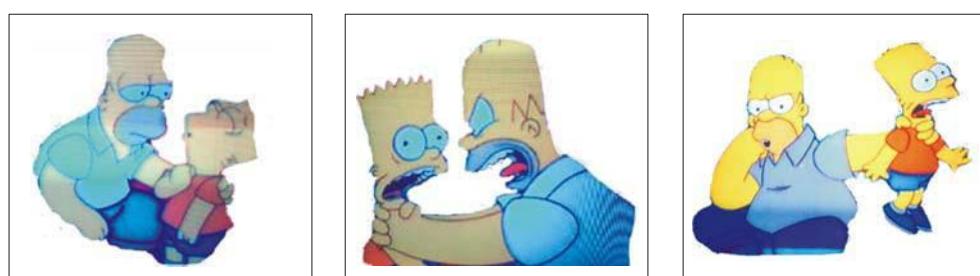
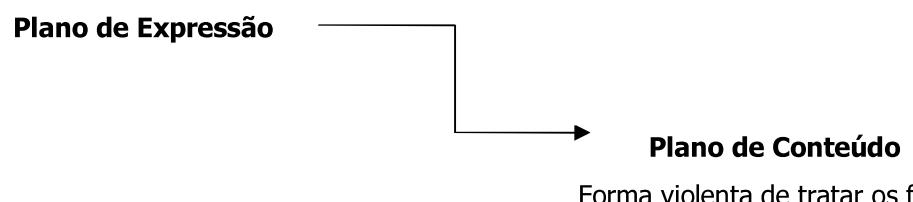


Fig. 33

Suas qualidades como pai e marido deixam muito a desejar. Homer é apresentado, na maioria das vezes, como indivíduo em desequilíbrio social, tanto físico quanto psíquico. São inúmeras tentativas de estrangulamento aplicadas em Bart (figs. 34-36), o esquecimento da filha menor, Maggie, em diversas ocasiões e as lutas entre seus filhos Bart e Lisa para ganhar o amor dos pais promovidas por ele. A maneira de Homer Simpson lidar com seus filhos é sempre apresentada de maneira grotesca.



Figs. 34-36



Forma violenta de tratar os filhos

Homer utiliza sua característica de adulto para expressar superioridade, mas normalmente em relação a crianças. Na verdade, ele se apresenta em diversos momentos como covarde para enfrentar determinadas situações. Mas quando se trata de um ser humano fisicamente inferior, sua atuação é diferente.

O ensinamento de Homer a seus filhos consiste em que não devem se preocupar com o sentimento alheio. No episódio “*O Momento da Verdade*”²⁴ o diálogo de Homer corrobora a construção desse sentido:

*Às vezes, a única maneira de se sentir bem consigo mesmo
é fazer alguém se sentir mal*²⁵

No referido episódio, Homer é humilhado por seu vizinho, Ned Flanders, devido a sua falta de habilidades como chefe de família. Mas o vizinho, por ser temente a Deus, resolve escrever um bilhete se desculpando. É oportuno destacar que a série também satiriza a igreja como instituição, ao mesmo tempo em que a celebra. A atitude de Homer é se divertir às custas do bilhete. Sentado à mesa, Homer lê o bilhete para sua família em meio a gargalhadas (fig. 37):

*Caro vizinho, você é meu irmão. Eu o amo... (gargalhadas)
E sinto uma grande tristeza em meu peito... (gargalhadas)*²⁶

²⁴ Título original: *Dead putting society* – 2ª temporada

²⁵ Transcrição feita a partir do DVD. Locução original: “*Sometimes, the only way of if feeling well is to make somebody to feel itself badly*”

²⁶ Transcrição feita a partir do DVD

Locução original: *Dear Neighbor, you are my brother. I love you
And yet I feel a great sadness in my bosom.*

É importante notarmos que, no início, os demais membros da família não adotam a mesma postura de Homer, demonstrando, inclusive, um certo desconforto com a situação (fig. 38), o sorriso envergonhado de Lisa e a feição séria de Bart demonstram isso claramente. Mas Homer apresenta-se tão confortável satirizando o vizinho que, num segundo momento, todos resolvem se divertir livremente (fig.39), acompanhe os diálogos:

Bart: Que panaca! (gargalhadas)

Lisa: Lê a parte do peito de novo, pai, lê!²⁷



Figs. 37-39

Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

Insensibilidade

Marge é a única que adota uma postura diferente à mesa, recusando-se a rir da situação, mas na cena seguinte aparece escondida também dando gargalhadas, o que presumimos que ela compartilha da opinião, mas não quer demonstrar seus sentimentos por saber que isso pode trazer consequências para a formação dos filhos. Apesar da carta de desculpas,

²⁷ Transcrição feita a partir do DVD

Locução original: **Bart:** What a sap!

Lisa: Read the bosom part again dad!

Homer lança um desafio de golfe miniatura entre Bart e Todd, o filho do vizinho, aspirando provar que sua família é melhor. Entretanto, os meninos são amigos e Bart se entristece quando recebe a notícia de que terá de enfrentá-lo (fig. 40). Mesmo quando Bart diz que não quer fazer isso, Homer utiliza sua autoridade e o obriga a cumprir o desafio, inclusive cola uma foto de Todd no mural do quarto de Bart e ensina o filho a visualizar a foto com ódio todos os dias. (figs. 41 e 42).



Figs. 40-42

Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

Tristeza e autoridade

A interferência de Homer nas relações de amizade e afetividade de seus filhos é muito freqüente, e na grande maioria das vezes de maneira questionável. Podemos notar essa situação retratada no episódio intitulado “Sábados de Trovão”²⁸, cujas partes mais importantes descrevemos a seguir.

No início do episódio, Homer está assistindo a televisão e comprando por telefone todos os produtos anunciados (fig. 43 e 44). Essa é mais uma

²⁸ Título original: *Saturdays of Thunder* – 3ª temporada

postura infantil e irresponsável de Homer, que acredita cegamente nas propagandas e paga sempre com cartão de crédito, afirmando que dessa forma não terá que desembolsar dinheiro. Quando Bart entra na sala e pede ao pai ferramentas consideradas perigosas para qualquer criança, as respostas de Homer são surpreendentes, pois o mesmo quer que Bart saia de frente da TV o mais rápido possível (fig. 45):

Bart: *Pai, você tem uma furadeira?*

Homer: *Está lá na garagem*

Bart: *Pai, não achei os óculos de proteção para a serra elétrica...*

Homer: *Se voar troços, vire a cara.*²⁹



Figs. 43-45

Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

Preguiça e
irresponsabilidade

Minutos depois, ao visualizar Bart manejando a serra elétrica, Homer dispara :

²⁹ Transcrição feita a partir do DVD –
Locução original: **Bart:** *Hei dad, got a power drill?*
Homer: *In the garage*
Bart: *I can't find safety goggles for the power saw*
Homer: *If stuff flies, turn your head*

*Bart! Não pode soldar com a chama tão pequena. Garoto estúpido!*³⁰

A irresponsabilidade nesse caso pode ser travestida de inocência pelo fato de termos a sensação de que muito provavelmente Homer tem capacidade mínima de raciocínio. A família recebe então a visita das irmãs de Marge³¹, que trazem um teste sobre conhecimento dos filhos, Homer tem a pior pontuação possível e se desespera (fig. 46). Após uma visita ao Instituto de Paternidade, ele sai convencido de que a única maneira de ser um bom pai é ajudar Bart a construir um carrinho de corrida e, principalmente, torná-lo um vencedor. Infelizmente a ajuda de Homer não funciona, pois o carrinho fica pior do que estava quando Bart trabalhava sozinho (fig. 47 e 48).



Plano de Expressão



Plano de Conteúdo

Desespero



Plano de Expressão



Plano de Conteúdo

Incompetência

Figs. 46



Plano de Expressão



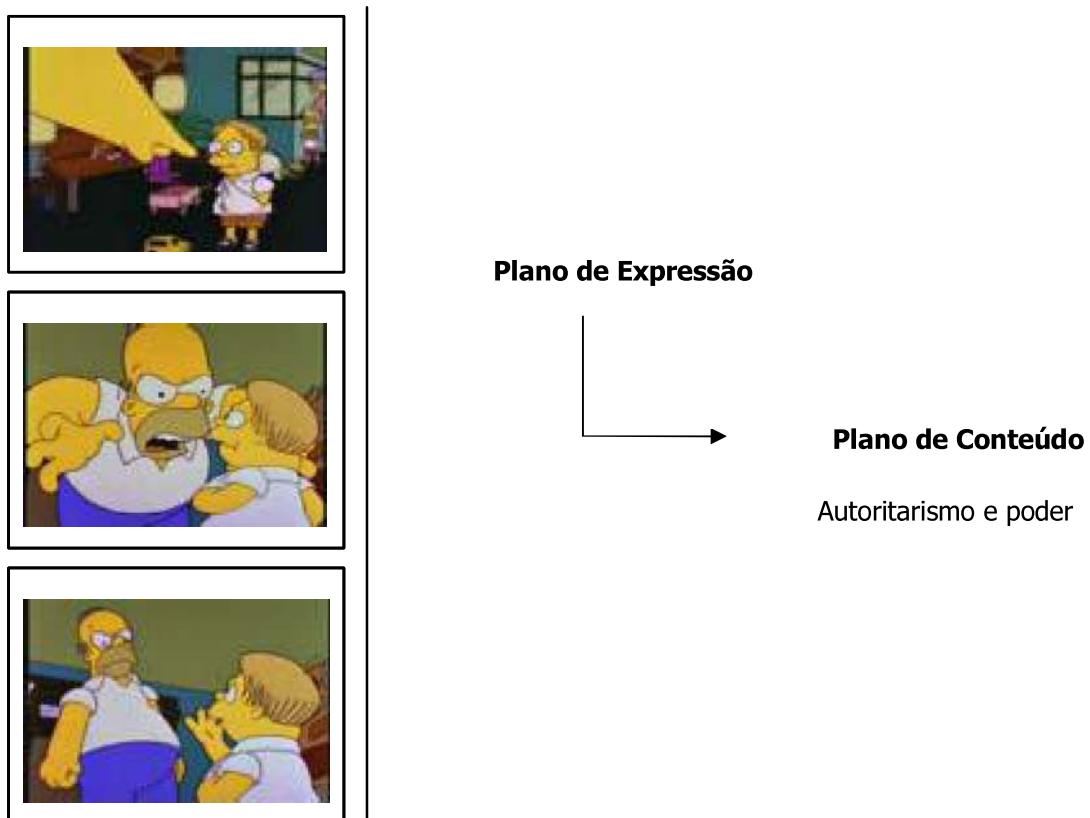
Plano de Conteúdo

Incompetência

³⁰ Transcrição feita a partir do DVD. Locução original: Bart! You can't wield with such a little flame. Stupid Kid.

³¹ As irmãs de Marge não simpatizam com Homer e em diversos episódios criam situações para embaraçá-lo.

Quando Homer percebe que sua ajuda na construção do carrinho não está funcionando, resolve ameaçar o colega de Bart para que o mesmo não construa um carrinho de corridas melhor que o de seu filho (figs. 49-51). Nessas cenas, os enquadramentos em conjunto com os movimentos estereotipados valorizam a violência e a superioridade do personagem perante a criança.



Figs. 49-51

O que Homer não percebe é que o garoto está machucado e não poderia competir. Após a ameaça e por impossibilidade de participar da corrida, o garoto empresta o seu carrinho para Bart, que ganha a corrida. A feição de felicidade de Homer e o carinho com Bart após o término da corrida reforçam a sensação de que Homer é inconseqüente e que, apesar de utilizar critérios fora

dos padrões, à sua maneira, ama os filhos (figs. 52-54). Na cena em que a família comemora a vitória de Bart aparece como uma fotografia que retrata para sempre a felicidade de todos. O episódio se encerra com a cena em um close com Homer e Bart se abraçando com os olhos fechados e com feições de carinho.



Figs. 52-54

Plano de Expressão

Plano de Conteúdo

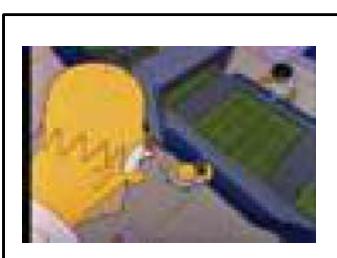
Carinho e felicidade

A infantilidade de Homer é ainda evidenciada pelo fato de o personagem babar em diversas situações: ao dormir (figs. 55 e 56), assistir a televisão, ao ler uma revista em quadrinhos, quando vê qualquer tipo de comida ou bebida e ao se deparar com muito dinheiro, como no episódio “*A verdade sempre triunfa*³²” (fig. 57-59), em que a família ganha uma visita à Casa da Moeda em Washington após Lisa vencer um concurso de redação. Um dado relevante a ser lembrado é o de que Homer é um trabalhador de classe média baixa que trabalha sob a tirania de um capitalista cruel e que a série reflete a ideologia do capitalismo na América.

³² Título original: Mr. Lisa goes to Washington – 3^a temporada



Figs. 55 e 56



Plano de Expressão



Plano de Conteúdo

Infantilidade e idiotização



Figs.57-59

A atitude de babar é extremamente importante, pois o entendimento dessa característica do personagem requer o conhecimento das convenções, o que faz de Homer Simpson um homem extremamente infantil. Essa infantilidade do personagem é um aspecto muito forte na série. A própria imagem de Homer por si só já contribui para a referida representação: ele tem apenas alguns fios de cabelo e há uma certa tendência em mostrar

elementos relacionados à boca do personagem. A língua, os dentes, a baba, a compulsão pela comida, a maneira como esses aspectos são enquadados em cena ocasionam uma metonímia, pois acarretam uma relação de implicação.

Para investigar essas relações, recorremos a Freud³³, à sua teoria sobre os estágios psicanalíticos de desenvolvimento da libido.

“Durante a infância, a área ao redor da boca e as atividades da alimentação são catexizadas de energia e o bebê experimenta um grande prazer com a atividade oral. Daí o nome: fase oral”. (FREUD, 1996:210)

Ainda segundo Freud, além da fase oral, a criança ainda passa pelas fases anal e fálica. A criança pode se satisfazer por partes em muitas zonas erógenas. Isso se modifica, porque se modificam a forma e a possibilidade que ela tem de conhecer o mundo. Freud afirma que se, em qualquer estágio, a catéxis³⁴ é muito forte, a criança se torna fixada, isto é, resiste a passar para o próximo estágio. A fixação pode ocorrer nos casos em que a criança ou obtém satisfação de desejos ou recebe quase nenhuma gratificação, em determinado estágio do desenvolvimento. Freud afirma que experiências ambientais desfavoráveis podem impedir a criança de fazer novos progressos em direção à maturidade emocional. Sabemos que Homer foi uma criança abandonada pela mãe e que seu pai nunca o incentivou a nada, poderíamos então supor que Homer ficou fixado na fase oral e por isso apresenta essa imaturidade

³³ Freud desenvolveu essa teoria em sua obra denominada “Os três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade” que figura como uma das contribuições mais significativas para o conhecimento humano.

³⁴ Catéxis – Impulso carregado de desejo.

emocional, dessa forma a série nos dá uma representação, cuja tendência consiste na importância e recorrência de elementos pertencentes à boca.

Sendo assim, com base nos referenciais teóricos adotados, podemos afirmar que até o presente momento tratamos das informações denotativas das situações vividas pelo pai de família e propomos, então, uma análise expandida por meio de categorias de significação verossímeis aos conceitos carnavalescos bakhtinianos, assunto que será abordado quando estudarmos as questões da conotação.

Capítulo 3

Carnavalização

3.1 Aspectos do pensamento bakhtiniano

Tendo em vista o conjunto de obras produzidas por Mikail Bakhtin, enquadrá-lo em uma corrente de pensamento que envolva ideologias e sistemas de pensamento é uma tarefa árdua, senão impossível. Alguns o conceituam como um pensador da cultura e da linguagem. Outros o caracterizam como o teórico do carnaval, devido ao enfoque de ruptura e inversão de conceitos hierarquizados, oposto ao sério e oficial, contido nos valores da Igreja e da nobreza real no fim da Idade Média e Renascimento, abordados em seu trabalho sobre o contexto das obras de Rabelais.

É oportuno destacar que existem alguns consensos entre os estudiosos do pensamento bakhtiniano. O primeiro deles se refere ao conceito de **dialogismo**, cuja concepção baseia-se na afirmação de que em cada texto, em cada enunciado, ressoam duas vozes: a do eu e a do outro. A condição de sujeito existente só se fundamenta com e para o outro.

Dessa forma, podemos definir o dialogismo como a relação entre o enunciado e outros enunciados em qualquer discurso. Tal questão pode ser reforçada na afirmação de Stam (1992:73): “*(...) em toda a sua obra, Bakhtin reitera constantemente a idéia de natureza relacional, ou dialógica, do discurso*”. Baseados nessa teoria, concluímos que o dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja verbal ou não verbal, elitista ou popular.

“No sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de

enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado". (STAM, 1992:74)

Outro termo amplamente divulgado como categoria-chave de Bakhtin é a **polifonia**, que enfatiza a coexistência, em qualquer situação textual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que geram um dinamismo dialógico entre elas próprias, ou seja, toda voz contém reverberações de outras vozes que a contaminaram. Dessa forma, a polifonia se refere, embora por outro ângulo, ao mesmo fenômeno designado por dialogismo.

É na obra *Problemas da Poética de Dostoievski* que Bahktin discute mais profundamente o conceito de polifonia, demonstrando uma concepção democrática do personagem de ficção, ou seja, Bahktin contesta uma visão dominante do autor sobre seus personagens, pois afirma que os mesmos não estão limitados aos limites fixos do discurso do autor sobre eles. Eles são construídos a partir de uma interação de diversas consciências através da multiplicidade de vozes.

"A maneira como os autores tratam o discurso de seus personagens, ou a maneira como os personagens literários tratam o discurso de outros personagens, é análoga aos processos discursivos da vida cotidiana, e revela o ethos de uma cultura e de uma sociedade" STAM(1992:34)

Bakhtin enfatiza o estudo da enunciação, do signo pautado pela alteridade na simultaneidade das diferenças, em que o diálogo é o instrumento por excelência nessa concepção de processo, movimento. Um signo, então, é

caracterizado por outros signos que deram origem ao mesmo. Um sujeito torna-se o que é em função das relações que são condicionadas e perpassadas pelo(s) outro(s). Robert Stam em seu estudo sobre Bakhtin atesta que o autor sempre rejeitou uma noção burguesa do pensamento, que, para ele, idéias não são uma formulação individual e sim eventos intersubjetivos, elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências. A configuração de um sujeito está, então, intrinsecamente ligada à embricação de vozes, influenciadas pela cultura e o meio em que se apresentam.

“A concepção de “intertextualidade” (versão de dialogismo segundo Júlia Kristeva) permite-nos ver todo o texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens do filme com filmes anteriores, assim como no “diálogo” de gêneros ou vozes de classe no interior do filme...’ STAM (1992:34)

Essa concepção do processo dialógico nos parece importante para a análise proposta no presente trabalho, visto que *Os Simpsons* é um texto que inter-relaciona os papéis sociais da família com os universos culturais. A série utiliza a animação imbricando elementos do discurso verbal e técnicas audiovisuais, além de utilizar citações, paródias e alusões a outros textos para transmitir a sua mensagem. Além disso, a conduta de Homer Simpons pode ser vista como fruto de uma polifonia, pois é consequência de uma pluralidade de vozes e das relações com o(s) outro(s).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin oferece um relato sobre a teoria do papel dos signos na vida humana, desenvolvendo um pensamento sobre a dualidade reflexão e refração do signo. Para o autor, todo signo, palavra, reveste-se de ideologia:

"(...) um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo o corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior". BAKHTIN (1999:31)

Sob o enfoque da afirmação do autor, podemos afirmar que o personagem Homer Simpson gera um produto ideológico através das manifestações do papel de pai de família, de modo refletido e refratado nos acontecimentos do cotidiano social. Reflexão, porque Homer Simpson de alguma forma representa o comportamento do papel de pai de família e coloca em discussão o valor da família, que na sociedade atual vem se diluindo diante da contemporaneidade. Por outro lado, a refração, porque de alguma maneira os atos carnavalescos do personagem reafirmam essa dissolução dos papéis familiares tradicionais.

É muito importante ressaltar que, assim como os semiólogos, Bahktin vê linguagem em toda a parte, mas, diferentemente deles, vê a linguagem como constantemente imbricada com o poder devido ao fato de sustentar, conforme exposto anteriormente, que cada signo reveste-se de ideologia, refletindo e refratando repertórios.

“... para Bakhtin, o embate ideológico localiza-se no centro vivo do discurso, seja na forma de um texto artístico, seja como intercâmbio cotidiano de linguagem. Na vida social do enunciado (seja ela uma frase proferida verbalmente, um texto literário, um filme, uma propaganda ou um desfile de escola de samba), cada “palavra” é dirigida a um interlocutor específico numa situação específica; palavra está sujeita a pronúncias, entonações e alusões distintas”

STAM (1992:62)

Ainda sob o enfoque do estudo da linguagem segundo a teoria bakhtiniana, não podemos deixar de abordar a importância do conceito de tato³⁵ para a investigação proposta neste trabalho. Por meio da análise dos códigos da gestualidade e enquadramentos está sendo analisado como a dinâmica social e pessoal se realiza com seus interlocutores, causando uma intimidade entre a série e o público.

³⁵ “O tato é um conjunto de códigos que rege a interação discursiva e tem a ver com as relações entre interlocutores e é determinado pelo conjunto de relações sociais dos sujeitos falantes, por seus horizontes ideológicos e pelas situações concretas de conversa.” (STAM, 1992:62)

3.2 Carnavalização sob o olhar de Bakhtin

Para a compreensão do conceito de carnavalização sob a ótica de Mikail Bakhtin propomos uma breve revisão do conceito de carnaval. Etimologicamente, o vocábulo provém do latim *carne levare* – tirar/afastar a carne, o próprio termo tem um aspecto dialético e contraditório a partir do momento em que apresenta o peso da civilização e a necessidade da liberação das amarras oficiais.

O carnaval tem raízes muito antigas, pois acompanha a história da civilização. É conhecido desde a antiguidade como festa e evento popular. Apresenta, na praça pública da Idade Média e do Renascimento, uma significação de rompimento com as hierarquias, esferas de poder e da oficialidade dominante, representada pela Igreja e nobreza real da época.

É por meio das festividades pagãs da Grécia e Roma antigas que o carnaval adquire maior expressividade na história. Remete-se à festa da carne, que valorizava a liberdade de expressão e movimento. O carnaval foi recuperado pela Igreja Cristã, remetendo ao calendário inicial marcado pelo dia de reis e terminando na Quarta-feira de Cinzas e início da quaresma, caracterizada pela necessidade convencional da abstinência da carne.

Dessa forma, podemos enxergar que o carnaval tem um significado dialético, pois apresenta a abstinência e a liberação marcadas em um espaço de tempo delimitado, cuja expressão é baseada na alegria e no riso.

O conceito de carnavalização foi amplamente discutido por Mikail Bakhtin. Na obra *Cultura Popular no Renascimento e na Idade Média*, o referido conceito é trabalhado com maior profundidade. Nesse texto, apresenta a temática do carnaval em Rabelais, enfatizando o realismo grotesco e a paródia, defendendo que na história da literatura fora dada pouca atenção a Rabelais justamente por aquilo que considera sua maior qualidade literária: a ligação profunda e estreita com as fontes populares.

Na Idade Média, período vivido por Rabelais, existiam festas oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal e, paralelamente, havia as festas e celebrações populares vivenciadas pelas classes econômicas desfavorecidas, em que eram satirizados os nobres e os representantes eclesiásticos. Essas manifestações, sempre muito alegres e coletivas, se configuravam como estratégias subversivas às ordens e valores dominantes. Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligavam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval.

O conceito de carnaval, sob o ponto de vista de M. Bakhtin, é contraditório à significação do carnaval burguês, hierárquico e elitizado. O termo carnavalização remete a um conceito de libertação, de aproximação de mundos diferentes, em que as hierarquias são abolidas, as classes sociais são niveladas e as *mésalliances*³⁶ se tornam possíveis de serem vistas. Algumas significações que o riso adquire na linguagem carnavalesca revelam

³⁶ Conceito apresentado por Bakhtin para caracterizar as livres associações ambivalentes e bipolares de significação do carnaval, como vida x morte, profano x sagrado, sábio x tolo, etc.

um outro modo de ver o mundo. Um mundo às avessas, ambíguo, ambivalente, invertendo papéis e significados sociais.

"O carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta uma outra forma de realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios... Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real... O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso" BAKHTIN (1993, 6-7)

Assim, o carnaval representaria o sinônimo da liberdade, em grande parte manifestada através do riso, do cômico na cultura popular em conjunção com a cultura erudita e séria. Essa segunda vida do povo seria o momento em que as pessoas penetram na esfera da liberdade utópica, em que são abolidas as hierarquias, privilégios, regras, tabus e as classes sociais são niveladas restando uma vida livre de regras e restrições convencionais. Cada indivíduo podia estabelecer novas relações com seus semelhantes, pois essa eliminação das relações hierárquicas criava um tipo particular de comunicação, liberada das normas correntes da etiqueta e da decência.

Baseados nessa teoria, para a discussão do *corpus* do trabalho, vemos que Homer Simpson, ao se relacionar com os demais indivíduos, não segue as normas impostas pela sociedade, como se estivesse constantemente em sua

segunda vida, vivendo na esfera da liberdade. De uma maneira inconsciente, cria suas próprias formas de comunicação, transmitindo de certa forma uma visão carnavalesca do mundo.

Portanto, o carnaval representa um mundo subversivo em que as pessoas se fazem presentes sem hipocrisia, demonstrando o ímpeto primitivo de manifestação emotiva e familiar entre as pessoas e proporcionando o reino da “igualdade” entre os homens.

A fim de designar origens do conceito de carnavalização na literatura, Bahktin recorre a gêneros como a sátira *menipéia*, descrevendo-a como uma “*excepcional liberdade de invenção de enredo e filosófica*” (BAHKTIN, 1997:114). A menipéia é também definida na experimentação da verdade por meio da livre fantasia, de associação de vocábulos e estórias. Na menipéia, instaura-se o jogo dos opostos e contraditórios na forma e expressão dos objetos, contracenando, por exemplo, o luxo e a miséria, a vida e a morte, o profano e o sagrado. Essas características influenciarão o gênero da carnavalização na literatura, conforme afirma Bahktin:

“(...) chamaremos de *literatura carnavalizada* à *literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco*” (BAHKTIN, 1997:107)

Dentro desse escopo, evidencia-se o caráter complexo das interpretações do pensamento bahktiniano concernente ao conceito de carnavalização e as dificuldades em estabelecer mecanismos unificadores sobre o entendimento do

referido conceito. Para Bahktin, o carnaval tem múltiplas facetas, é ao mesmo tempo textual, intertextual e contextual.

3.3 A carnavalização de Homer Simpson

Nesta parte do estudo, propomos a aplicação dos referenciais teóricos adotados em relação ao fenômeno da carnavalização no personagem Homer Simpson. Com a finalidade de facilitar a percepção da significação nas diversas vozes que compõem os episódios da série, optamos por concentrar a análise em duas etapas diferentes, sendo assim, no segundo capítulo, discutimos os aspectos denotativos das situações vividas pelo pai de família e nessa etapa propomos uma análise expandida de significação, tendo em vista as categorias de significação compatíveis com o conceito bakhtiniano de carnavalização.

Iniciaremos essa abordagem estudando aspectos do realismo grotesco, que, ao lado da paródia, corresponde a um dos mais importantes e observáveis elementos estruturais da carnavalização no contexto de interpretação dos textos literários das obras de Rabelais.

Realismo grotesco é a denominação que Bakhtin dá ao princípio da vida material e corporal, ou seja, a um tipo peculiar de imagem ligado a cultura cômica popular como: imagens do corpo, da bebida, da comida e da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. Normalmente essas imagens são exageradas e hipertrofiadas.

"No realismo grotesco, isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular, o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo". BAHKTIN (1993:17)

Um traço marcante do realismo grotesco é o que Bakhtin denomina de rebaixamento, isto é “(...) *a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato*”. Busca-se aproximar as imagens da terra e corporificar os elementos, degradando o sublime. Para Bakhtin, no realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. Alto e baixo possuem exclusivamente um sentido topográfico. Alto é o céu. Baixo é a terra e a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e de ressurreição (o seio materno). Escreve ele: “*esse é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico*”. Cósmico e corporal umbilicalmente vinculados: “*o alto é representado pelo rosto (a cabeça) e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro*”. Aponta Bakhtin, por outro lado, que o baixo é a terra que dá vida e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.

Ao analisar essa formulação de Bakhtin, Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002:17) colocam que a imagem grotesca ameaça qualquer representação, escrita ou visual, ou qualquer comportamento excessivamente marcado pela idealização. Operando por meio do ridículo, da estranheza, leva ao chão tudo que é colocado alto demais pela idéia.

“*O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamado de bathos na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes, dejetos – por isso tida como*

fenômeno de desarmonia do gosto ou disgusto, como preferem os estetas italianos – que atravessa as diversas épocas e as diversas formações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.“ (SODRÉ E PAIVA, 2002:17)

Dentro desse espectro, encontramos um aspecto importante na investigação de Homer Simpson. O papel de pai, representado por ele, é idealizado pela humanidade, mesmo com todas as mudanças constantes na estrutura familiar, principalmente no Ocidente, essa figura continua sendo de fundamental importância para a base sólida da família. Homer Simpson é apresentado com atitudes infantis, autoridade duvidosa, praticando atos questionáveis, causando situações absurdas e tornando-se estranho nesse papel, ocasionado exatamente o que Sodré e Raquel afirmaram, ou seja, Homer Simpson opera por meio de estranheza, leva ao chão a concepção de pai, muito idealizada pela sociedade.

Vale ressaltar que a infantilidade de Homer, ora mais aproximada da imaturidade ora da espontaneidade, é um elemento que evidencia a desvalorização do personagem e que está relacionada a uma relativa incapacidade de adaptação aos valores dominantes, uma parcial idiotia ou estupidez. Essa defasagem em relação às outras personagens serve como justificativa para a lógica particular de comportamento.

Bahktin também define mais precisamente a corporalidade no realismo grotesco. Se os cânones apresentam um corpo fechado e acabado, o corpo grotesco expressa exatamente o contrário: não está isolado do mundo, não é

perfeito, mas ultrapassa a si mesmo em seus limites. As representações grotescas buscam indicar exatamente a natureza real da vida humana. Bahktin se baseia na idéia de que a cultura popular opera circunstancialmente com um corpo grotesco inacabado, parte de um indivíduo que possui uma corporalidade aberta, interativa que está disposta a ampliações e transformações. É nesse sentido que surge um corpo que remete a excrementos, aos orifícios, porque estaria se relacionando com o inacabado ou com a continuação. É um corpo que se submete à metamorfose, ao rebaixamento. Por ser inacabado, o corpo grotesco ultrapassa-se e não se censura.

"Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre para o mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber e a satisfação das necessidades naturais que o corpo revela sua essência como próprios limites".

(BAHKTIN, 1993:23)

De acordo com Bahktin, o corpo estabelece o vínculo entre o sujeito e a sociedade. Durante manifestação do grotesco, esse vínculo se desfaz, é quando são negadas todas as instituições e verdades da cultura oficial. Como nos mostra o autor, o grotesco resulta de uma convulsão da racionalidade diante da corporalidade encoberta pela tradição oficial. Nesse sentido, procuramos nos aspectos denotativos das situações vividas por Homer Simpson os elementos que remetem a essa ruptura.

Assim como no carnaval e nas manifestações do grotesco na cultura popular, a expressão corporal de Homer Simpson não é a postura ereta ou, quando a emprega, a dispensa em seguida. Essa ruptura simbólica revela o distanciamento provisório em relação à cultura oficial e o modo como lida com a sociedade. Além disso, podemos notar uma recorrência às imagens das partes baixas do corpo, principalmente do traseiro, e a grande ênfase dada à boca do personagem, cujo assunto foi abordado com outro enfoque no capítulo anterior.

Essa hiperbolização da boca de Homer ocorre em repetição e cria a característica de infantilidade do personagem ao mesmo tempo em que esse atributo se faz perceptível justamente pelo próprio procedimento de repetição. Essa compreensão é de fundamental importância para a investigação aqui proposta, uma vez que, conforme Bakhtin (1993:265), “(...) o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco”. A língua, os dentes, a baba, o tamanho da boca, as cenas recorrentes cujo foco é a boca são elementos que constroem um sentido de imagem grotesca do corpo.

“Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo... para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador”.
BAKHTIN (1993:277)

Através do personagem Homer Simpson, a série adota um modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal, pois apresenta uma tendência ao exagero em diversos aspectos, dentre eles na relação com a comida e a bebida.

A estética do ocidente, da cultura oficial, é associada às imagens da cintura para cima, está relacionada com o elevado, para a abstração. O grotesco é a catástrofe dessa concepção. É a estética da cintura para baixo; tem a ver com o que está próximo da terra, portanto, com os dejetos, com a escatologia, com os excrementos. Por isso, segundo Bakhtin, Sodré e Paiva, a relação com funções vitais como a comida, a bebida e o dejeto são essenciais para o corpo grotesco.

“O beber e o comer são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características essenciais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam de maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar de si, enriquecer-se e cresce às suas custas” (SODRÉ E PAIVA, 2002:94)

A obesidade também assume um papel essencial na representação do corpo grotesco, como signo da intensa interação com o mundo que o comer e o beber abusivamente proporcionam. A compulsão de Homer Simpson por comida e bebida é um tema constante nos episódios da série, que demonstram uma propensão para a abundância em geral e a ridicularização do personagem

devido a isso. Os limites impostos pela cultura oficial, nesse caso, são postos de lado, ou de certa forma, celebrados por Homer através dessa atitude burlesca. Na alimentação, “*o homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz em seu corpo, faz dele parte de si*” (BAHKTIN, 1993:245). Assim, a “fartura material” dos gordos, como os reis-momos carnavalescos, sempre teve um lugar de destaque na comicidade popular de praça pública e também se apresenta como um destaque na configuração do personagem Homer Simpson. É dessa maneira que o grotesco busca a subversão no personagem.

Essa concepção do corpo dissonante de Homer, que irrompe e desafia a imagem idealizada pela sociedade, promove a possibilidade de experimentar o grotesco através do corpo em interação com o mundo. Dessa forma, o grotesco assume na representação do personagem ares de deboche às instituições, às convenções e aos papéis estabelecidos para os membros da família. Parece haver, nos momentos de interação com o grotesco, uma breve retomada da liberdade, da inexistência de cultura que estabeleça os limites e parâmetros do convívio social.

Um outro aspecto importante a ser analisado é a presença de humor como balizador da série e, por conseguinte, da construção do personagem Homer Simpson. Bahktin (1993:37) afirma que: “*não se separa o grotesco do riso: sem o princípio do cômico, o grotesco é impossível*”. É oportuno ressaltar que na Idade Média as manifestações do riso opunham-se à

cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época, constituindo a cultura carnavalesca. O riso carnavalesco é um riso festivo em que todos constroem.

"O riso carnavalesco é, em primeiro lugar, patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inherente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente". (BAHKTIN, 1993:10)

Bahktin assinala ainda que Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial e que, ao analisar o riso em uma obra popular, não podemos deixar de lado o caráter ambivalente exposto na citação acima.

Para melhor analisarmos a questão do riso na configuração do personagem Homer Simpsons, reportemo-nos a alguns conceitos desenvolvidos por Henri Bergson³⁷. De acordo com o autor, para compreender o riso é necessário entendê-lo dentro de uma dimensão social: o riso só adquire sentido a partir do reconhecimento das diferenças, “... o riso deve ter uma significação social”. Dessa forma, podemos identificar que normalmente o cômico faz rir às custas de algum conflito social, preconceito, quebra de paradigmas, ou seja, o riso através das inversões e rupturas com os padrões pré-estabelecidos, o riso carnavalesco.

³⁷ BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

Se partimos do pressuposto que o riso tem significado e alcance sociais e de que a comicidade exprime uma certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, compreenderemos que não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano.

"É preciso que cada um dos membros da sociedade fique atento para o que o cerca, que se modele de acordo com o ambiente, que evite enfim fechar-se em seu caráter assim como numa torre de marfim. Por isso ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de humilhação que, mesmo sendo leve não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social". (BERGSON, 2001:101)

É exatamente no momento de modelar-se ao ambiente que o caráter cômico de Homer Simpson transparece, pois, ao não seguir as condutas esperadas do papel de pai de família e opor-se à cultura oficial, ele se torna engraçado. Bergson (2001:101) afirma que o prazer de rir de um produto midiático não é um prazer puro, que a ele se mistura uma segunda intenção inconfessa de humilhar, de corrigir pelo menos exteriormente.

As atitudes de Homer Simpson, como a maneira agressiva de tratar os filhos, o egocentrismo, o vício da bebida, a insensibilidade, entre outros, poderiam ser odiosos se não fossem cômicos e essa comicidade ocorre de maneira que, por ser um produto animado, ou seja, sem grande referência ao ser humano, faz com que o telespectador não se comova com as situações.

“A comicidade, dizíamos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolha-se ao contrário, um vício profundo e até mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar, fazer que ele me deixe insensível. Não digo que então o vício será cômico; digo que a partir daí poderá tornar-se cômico”. BERGSON (2001:104)

Uma outra característica importante apontada por Bergson (2002:107), que contribui para a nossa compreensão da configuração cômica do personagem, é que a comédia em vez de concentrar a atenção nos atos, dirige-a mais para os gestos. É cabível salientar que o autor comprehende por gestos as atitudes, os movimentos e os discursos por meio dos quais um estado d'alma se manifesta sem objetivo, proveito, apenas por um efeito de uma espécie de comichão interior.

Essa visão se aplica perfeitamente ao Homer Simpson, pois sua atuação pode ser considerada até mesmo como inocente na grande maioria das situações. O personagem incorporou tão bem seu papel infantil, egocêntrico, insensível, que acaba representando-o com sinceridade. É por isso que se torna cômico. Sem essa sinceridade material, sem as atitudes e a linguagem que nele a longa lista de atitudes opostas à cultura oficial converteu em gestos naturais, Homer seria simplesmente odioso, porque só pensaríamos naquilo que há de intencional em sua conduta.

Bergson (2002:109) afirma ainda que “só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado”. Num defeito, numa qualidade, a comicidade é aquilo graças a que o personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Dessa forma, toda a distração é cômica, portanto, por mais consciente que Homer Simpson possa ser daquilo que diz ou faz, torna-se cômico, pois sempre há um aspecto de sua personalidade que ele ignora, um lado por onde se furta a si mesmo.

Ainda dentro do espectro do riso, temos que considerar que se trata de um desenho animado que por si só já carrega características cômicas. A citação abaixo se refere ao desenho literal, contudo essa definição é cabível a um desenho audiovisual como *Os Simpsons*.

“A comicidade do desenho é muitas vezes uma comicidade de empréstimo, cujo principal cabedal está na literatura... e que rimos bem menos dos desenhos em si do que da sátira ou da cena de comédia que está ali representada. Mas, se nos ativermos ao desenho com a firme vontade de só pensar no desenho, descobriremos, assim nos parece, que o desenho é geralmente cômico na medida da nitidez e também da discrição com que nos leva a ver no homem um fantoche articulado.” (BERGSSON, 2001:22)

Sendo assim, o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades.

A infantilidade, idiotização e ingenuidade do personagem aliadas ao caráter cômico nos permitem fazer uma relação com os bufões e bobos da cultura cômica da Idade Média. Homer Simpson apresenta uma forma diferente de viver, alheia às tradições e às regras impostas pela cultura dominante, evidenciando seu modo particular de existência, no mundo utópico da liberdade, universalidade e abundância.

“Os bufões e os bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquele que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Pelo contrário, encarnavam uma forma especial de vida, ao mesmo tempo real e ideal”. (BAHKTIN, 1993:7)

Uma das características mais importantes para o conceito de carnavalização proposto por Bahktin é a idéia das inversões sociais e a subversão do poder estabelecido via “o mundo às avessas”. Dentro desse espectro podemos ressaltar a questão da autoridade. Sabemos que numa estrutura familiar tradicional, há diferentes níveis de poder em que os comportamentos de um membro afetam e influenciam outros membros. A autoridade esteve durante muito tempo diretamente relacionada à função paterna e esse papel vem se transformando conforme a sociedade evolui, mas ainda existe uma hierarquia dentro da estrutura familiar. Essa hierarquia é totalmente questionada na série Os Simpsons. Retratado como infantil, o pai não é respeitado por seus filhos, que o ridicularizam em diversas situações,

seja por seu aspecto físico ou por seu intelecto deficiente. Novamente vamos ao encontro do pensamento bahktiniano, que se opõe à hierarquização.

Julgamos oportuno fazer um acréscimo na discussão acerca da autoridade, no que diz respeito à maneira de Homer Simpson tratar os filhos. Podemos notar nos episódios analisados que ele é descuidado e irresponsável como, no episódio em que estimula Bart a utilizar a serra elétrica sem proteção e com uma chama maior ou quando derruba Maggie (o bebê) ao levantar do sofá para comemorar um gol na TV. Além disso, adota um método recorrente para repreender Bart que é o ato de estrangulá-lo. Não encontramos nos episódios investigados situações em que Homer assume o papel de pai e utiliza a autoridade de maneira convencional.

Observamos, no primeiro capítulo, que no processo de paternidade se estabelece uma importante divisão de funções na sociedade humana: a divisão entre orientar e receber orientação, entre superioridade e inferioridade cultural. A inversão desse papel na série é fundamental, pois Homer Simpson é culturalmente inferior a seus filhos, principalmente em relação a Lisa Simpson, que inclusive é frustrada por isso. Vale lembrar que Homer não tem interesse nem desejo de instruir seus filhos, causando, mais uma vez, a ruptura no papel estabelecido para o pai de família. Isso pode ser ilustrado no fragmento do episódio analisado em que a família ganha uma visita à Casa da Moeda em Washington, após Lisa vencer um concurso de redação. Homer não se interessa pelo desempenho intelectual da filha e sim com o prêmio que eles

podem ganhar, aliás, é oportuno ressaltar que, devido a seu intelecto limitado, ele não comprehende o conteúdo da redação.

Outra característica do pensamento bahktiniano, salutar para o estudo aqui proposto, diz respeito à noção do carnaval como uma libertação das regras da etiqueta social, da cortesia e das boas maneiras. Homer Simpson ignora totalmente essas regras, isso pode ser constatado nos trechos dos episódios analisados quando tratamos dos aspectos denotativos, como quando se diverte no bilhete de desculpas do vizinho, quando rouba uma jujuba na feira de doces, aparece nu frente à imprensa, baba ou ainda quando ameaça um amigo de seu filho para que o mesmo desista de uma competição.

Em conformidade com o raciocínio adotado até esse momento, propomos a discussão acerca da maneira pela qual a relação entre Homer Simpson e a televisão é retratada na série. Conforme vimos nos trechos dos episódios analisados, o personagem venera a televisão e tem uma relação de fidelidade com a mesma, sua alienação transpõe barreiras a ponto de fazê-lo acreditar que todo o conteúdo veiculado é verdade absoluta. O radicalismo dessa postura nos revela uma certa intenção nessa auto-referência, pois nos leva a pensar sobre a conduta inadequada de Homer perante a televisão que ocorre na ficção, por meio de um conteúdo ideológico transmitido pela televisão na vida real.

Assim, a maneira pela qual Homer, como pai de família, é retratado na série pelos aspectos denotativos, como códigos gestuais e enquadramentos de cena, e pelos aspectos conotativos de significação, que por sua vez são

carregados de conteúdo ideológico e polifonia, pode desencadear uma empatia subversiva aos padrões oficiais. A tentativa de carnavalização de Homer Simpson pode significar, portanto, uma estratégia conotativa na provocação do despertar de conteúdos latentes subversivos frente a determinados valores da cultura familiar dominante.

Considerações finais

Visto de um plano superficial, o personagem Homer Simpson pode ser considerado como ridículo, mas para um espectador ativo ele representa o exagero e as quebras de paradigmas. Homer vive às avessas, um “mundo invertido”, porque todas as convenções hierárquicas e culturais são revogadas, assim como as formalidades, ou seja, elimina-se tudo que é determinado pela cultura dominante. A excentricidade é forjada a partir de um novo modo de viver as relações familiares e de permitir as manifestações concreto-sensoriais³⁸.

Há, na verdade, muitos elementos em Homer que podem ser interpretados como infiltrações da visão de mundo carnavaлизada perante a ideologia oficial. Suas atitudes, sua aparência, infantilidade, agressividade e também sua ingenuidade, seu amor pela família, sua simpatia, rompem com qualquer hipótese de construção maniqueísta do personagem.

A série *Os Simpsons*, pelo fato de ser satírica e irônica, não mostra pretensão de se afirmar como realidade. Ela se mostra como ficção e, ao fazer isso, consegue se firmar como uma produção cultural que atualiza uma época. Os problemas familiares e a discussão dos papéis dentro dessa instituição permanecem. Dessa forma, o sentido da série se aproxima da realidade, se constrói no espaço da produção da mesma. E uma vez que as imagens e representações estão inseridas e, de uma certa forma, são produtos ou respostas de um contexto sócio-cultural de uma determinada época, pode-se

³⁸ “O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre as grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos”. BAHKTIN (1999:122)

captar nelas as transformações do homem, de sua história, de seu cotidiano e da visão que o homem constrói de si mesmo.

Homer recusa o papel de pai de família dentro dos parâmetros e restrições impostas pela sociedade. Não tem qualidades morais e éticas admiráveis, não levanta nenhuma bandeira e não defende nenhuma causa que não seja, exclusivamente, de seu interesse pessoal. Mas, então, como consegue cativar o telespectador? Porque é divertido, alegre e engraçado? Porque é subversivo? Porque exemplifica uma maneira livre de agir? Podem ser boas respostas, mas talvez não sejam suficientes para dar conta da explicação sobre como, e por que, Homer não é visto com maus olhos. O que podemos afirmar é que ele representa um sujeito bacana, alienado e inocente, que se entrega ao egoísmo, aos prazeres do corpo e cujas buscas são simplórias: assistir à TV sem ser interrompido, beber sua cerveja com tranquilidade, reduzir o tempo no trabalho, não assumir responsabilidades com os filhos ou com qualquer outra pessoa e entregar-se aos desejos da comida, tudo isso de forma livre e natural.

Bahktin afirma a necessidade de lançar os olhos sobre representações tidas como popularescas e de baixo nível, ao contrário de reduzir a análise da categoria grotesca às produções superiores. Os objetos de subversão e transgressão mudam e continuarão renovando os motivos para o rebaixamento, por isso a importância de compreender os mecanismos oficiais que cada manifestação do grotesco nega. Na série *Os Simpsons* encontramos o rompimento dos papéis familiares, assim como a negação das formalidades e

condutas pré-estabelecidas pela cultura hegemônica, submetendo essa concepção à aceitação da cultura de massa.

Dessa maneira, é evidente que diversas relações ainda podem ser aprofundadas e novas podem ser traçadas, entretanto, para os limites deste trabalho, esperamos ter atingido o objetivo a que nos propusemos, o de mostrar como uma série animada veiculada pela TV subverte a imagem e o papel tradicional do pai de família.

Bibliografia

- ARAGÃO, Maria Lucia P. de. A paródia em A Força do Destino. In: *Sobre a Paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- AUMONT, Jacques e MICHEI Marie, *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Annablume, 2002.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BALOGH, Anna Maria. *Discurso fisional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Lisboa: Ed. 70.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANEVACCI, Massimo. *Dialética da família*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CANTOR. Paul. Os Simpsons: política atomística e a família nuclear In: *Os Simpsons e a filosofia*. Willian Irwin, Mark T. Conard e Aeon J. Skoble (editores). São Paulo: Madras, 2004.
- DERRIDA, Jacques e ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo, 1986
- FISCHER, Sandra. *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Carlos Saura e Pedro Almodóvar*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FREUD, Sigmund. Da horda primitiva à família In: *Dialética da família*. Org. Massimo Canevacci. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- FROMM, Erich. Autoridade e super-ego: o papel da família *In: Dialética da família*. Org. Massimo Canevacci. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- JUNIOR, Luis Costa Pereira (org.) *A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano*. São Paulo: Senac, 2002.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Trad. A D. Lima e outros. São Paulo: Cultriz, 1983.
- GOODE, Willian J. *A família*. São Paulo: Pioneira, 1970.
- HALWANI, Hoja, SKOBLIE, Aeon J. et alii. *Os Simpsons e a filosofia*. Willian Irwin, Mark T. Conard e Aeon J. Skoble (editores). São Paulo: Madras, 2004.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*; tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KOTHE, Flávio R. “Paródia & Cia”. *In: Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- LOPES, Edward e CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo. Editora Senac, 2002.
- MACMAHON, Jennifer L. A função da ficção: O valor heurístico de Homer *In: Os Simpsons e a filosofia*. Willian Irwin, Mark T. Conard e Aeon J. Skoble (editores). São Paulo: Madras, 2004.
- MALINOWSKY. Bronislaw. A família no direito paterno e no direito materno *In: Dialética da família*. Org. Massimo Canevacci. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- MORGAN, L. H. A família antiga *In: Dialética da Família*. Org. Massimo Canevacci. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- POSTER, Mark. *Teoria crítica da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A Família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2001.

- SEVERINO, A . J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1980.
- SODRÉ, Muniz. A Comunicação do grotesco. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____ et PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- TONNIES. Ferdinand. Teoria da comunidade e família *In: Dialética da família*. Org. Massimo Canevacci. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- YIN, R. K. *Estudo de caso – planejamento e métodos*, Porto Alegre: Bookman, 2001.