

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

VICTOR HENRIQUE PASCHOAL

**O INSONDÁVEL HUMOR DE *OS SIMPSONS*:
SPRINGFIELD E A PÓS-MODERNIDADE**

**RIO DE JANEIRO
2006**

VICTOR HENRIQUE PASCHOAL

O INSONDÁVEL HUMOR DE *OS SIMPSONS*: Springfield e a pós-modernidade

UFRJ/ CFCH/ ECO

Victor Henrique Paschoal

O INSONDÁVEL HUMOR DE OS SIMPSONS: Springfield e a pós-modernidade

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof Dr. Fernando Fragozo

Rio de Janeiro
2006

Victor Henrique Paschoal

O INSONDÁVEL HUMOR DE OS SIMPSONS: Springfield e a pós-modernidade

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2006

Prof. Dr. Fernando Fragozo, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Henrique Antoun, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Maurício Lissovsky, ECO/UFRJ

Prof. Dra. Fátima Fernandes, ECO/UFRJ

Para os que gostam de rir, e pensar;
que encontrem ao menos um dos dois.

AGRADECIMENTOS

A todos os meus amigos.

A minha família.

Ao professor Fernando Fragozo, meu orientador.

A Luciene Azevedo e à Carol, que cooperaram com o conteúdo.

Aos abnegados editores do SNPP.com.

Ao Matt Groening e aos roteiristas de *Os Simpsons*. Continuem alcançando o arco-íris.

“Para produzir efeito pleno, a comicidade exige algo
como uma anestesia do coração. Ela se dirige à
inteligência pura”
(Henri Bergson, *O Riso*)

RESUMO

PASCHOAL, Victor Henrique. Springfield e a pós-modernidade: O insondável humor de *Os Simpsons*. Rio de Janeiro, 2006. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo)-Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

O riso é comumente associado a disputas sociais, filosóficas, políticas, culturais e pessoais. Através dele pode-se impor a derrota, o silêncio a um adversário. Por outro lado, o humor pode também ser uma forma afirmativa, a mera brincadeira que aceita as imperfeições humanas. O riso adota várias formas e códigos e isso gera incerteza sobre seus motivos.

Dois teóricos de diferentes formações buscam analisar o humor de *Os Simpsons* e apresentam conclusões divergentes. Através da revisão de seus ensaios, o presente trabalho visa relacionar a falta de consenso sobre a função de riso no programa com o contexto pós-moderno.

Os Simpsons, pós-modernismo, humor; sátira, pastiche, paródia

ABSTRACT

PASCHOAL, Victor Henrique. Springfield e a pós-modernidade: O insondável humor de *Os Simpsons*. Rio de Janeiro, 2006. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo)-Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Laughter is often associated with social, philosophical, political, cultural or personal dispute. By its art, one can impose defeat and silence to another. On the other hand, humour may also be an affirmative way, pleasantries that accept human imperfection. Laughter may take various forms and codes e this raises suspicion on its motives.

Two scholars of different backgrounds seek to analyse the humour presented in *The Simpsons* and present diverging conclusions. Through the revision of their essays, this work means to relate the lack of consent on the function of laughter in the show to the post-modern context.

The Simpsons, Post-Modernism, Humour; Satire, Pastiche, Parody.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ANTECEDENTES TEÓRICOS	18
2.1	ALGUNS GÊNEROS E FORMAS DO HUMOR.....	19
2.1.1	Paródia	19
2.1.2	Pastiche	20
2.1.3	Sátira	22
2.1.4	Caricatura	23
2.1.5	Nonsense	24
2.2	PASTICHE, PARÓDIA E PÓS-MODERNISMO.....	25
2.3	IRONIA E CINISMO.....	28
2.3.1	Cinismo	28
2.3.2	Cinismo contemporâneo	29
2.3.3	Kunismo	30
2.3.4	Ironia.....	30
3	QUEM SÃO OS SIMPSONS	33
4	A INSONDÁVEL COMÉDIA DE OS SIMPSONS	36
4.1	UM MARXISTA EM SPRINGFIELD.....	37
4.1.1	Distanciamento e perspicácia	38
4.1.2	Cenas da luta de classe: 1ª parte	42
4.2	HIPER-IRONISMO.....	46
4.2.1	Cenas da luta de classe: 2ª parte	46
4.2.2	Hiper-ironismo	48
4.2.3	Alusão	49
4.2.4	Crise de autoridade	51
4.2.5	Happy-end irônico	53
4.3	FRAGMENTAÇÃO DE ESTILOS.....	56
4.4	CORRELAÇÕES.....	64
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
	REFERÊNCIAS	68

1 INTRODUÇÃO

Henri Bergson defendeu que o riso, mais do que outras características, oferece uma definição do ser humano: “o animal que faz rir”. A implicação é clara: o riso acompanha a nossa espécie desde seu início.

O riso pode assumir diversas funções e ser obtido por diferentes formas. Sócrates buscava induzir seus adversários de debate ao erro, fazer com que mostrassem um raciocínio inconsistente e expô-los ao ridículo perante a audiência. O riso pode ter caráter de imposição de derrota, de silêncio. É a derrisão.

O mesmo Bergson postulou a idéia de *função social* do riso. Essa idéia se aplica ao riso que busca corrigir a anormalidade. Um nariz prolongado ou um corte de cabelo estranho pode ser motivo de riso, assim como uma perversão ou um comportamento maquinal, repetitivo. O riso trabalha para a sociabilidade, ainda que muitas vezes exija que se “cale a compaixão humana”.

Pode-se ainda rir numa brincadeira, na diversão, no jogo sem perdedores. Pode-se, então, rir de si mesmo. O riso funciona, também, como uma declaração de aceitação da condição humana. É o riso do humor.

A comédia é o gênero que supre, primariamente, a necessidade humana de rir. Ela está presente em teatro, literatura, cinema e outros meios, desde o início, a julgar pelos registros. A análise dos objetos e das maneiras de rir e de suas transformações pode contar um pouco da história humana. Pode, inclusive, ajudar a compreender parte da essência humana.

O presente trabalho trata de algumas características do humor do seriado *Os Simpsons*, buscando situá-lo num contexto de produção cultural pós-moderna.

Assim, como na maior parte dos gêneros e tipos de produção cultural, o público de seriados procura se “identificar” com os protagonistas. O fato de o desenho fazer um retrato nada generoso da sociedade atual, de apresentar vícios em uma “família típica”, aponta para um caráter de crítica social de valores. No entanto, esse humor ataca tanto o velho e o novo, o liberal e o conservador, o “rebelde” e o “conformista”, além do próprio seriado, em momentos de auto-ironia.

As tentativas de precisar quais seriam os valores morais passados por *Os Simpsons* tomam a direção da subjacência, procuram a moral que seria passada de forma sutil. Outras tendem a se decidir pela amoralidade do desenho. O consenso dos críticos fica por conta da “ênfase na piada”, ou seja, fazer rir seja a custo de quem for. A carta branca para se fazer piada sobre tudo.

A estrutura das piadas de *Os Simpsons* é complementar ao caráter supostamente “amoral” e em “favor da piada”, sendo esta marcada pela grande mistura de gêneros para a construção da comicidade e pela intensa carga de referências a outros produtos da cultura de massa. Gêneros recorrentemente encontrados no desenho são *a priori* cópias de outras obras, como o pastiche, a paródia e a sátira, e servem como pretexto para as citações. *Os Simpsons* se apropria das vozes de outras obras e as distorce de forma a produzir o seu humor, que é maximizado ao não tratar nenhum potencial objeto de riso – ou “trampolim” para o humor – como intocáveis.

Associando esses dois fatores com o contexto de produção e estrutura de *Os Simpsons*, se procurará entender como eles podem funcionar no contexto atual, no caso, a pós-modernidade. Essa idéia, de que a maneira de ver o mundo vem mudando drasticamente, apesar de se manter uma continuidade em alguns aspectos, será a base para a análise do desenho e do que se diz sobre ele.

A base teórica para abordar essa transição no plano cultural será a visão e os termos de Fredric Jameson, traçados em “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio” (1985 e 2004), onde se contrasta o período anterior e o atual pelos modos de construção de estilo do autor. Para ele, a fragmentação dos estilos é a marca do pós-modernismo, se opondo à fase final do modernismo, o “alto modernismo”, como o momento da invenção individual e singular do estilo. Ao falar do pastiche como um marco estilístico contemporâneo, ele relaciona características como “neutralidade” e “esterilidade”, no sentido de que o pastiche permite a imitação de outros estilos sem criar um conflito, indícios da “fragmentação” da obra.

Tal idéia vai ao encontro das encontradas em ensaio intitulado “*Os Simpsons*, hiper-ironismo e sentido da vida”, de Carl Matheson (2004), que defende que o seriado maximiza seu potencial de comédia se esquivando de moralidades que poderiam se tornar um entrave para o humor. A partir de seu trabalho, poderá se observar o uso da técnica da citação, como permitindo distanciamento do objeto narrado e que permite a multiplicidade de estilos do desenho. Defendendo a “não-promoção de valores” no desenho, ele aponta o conceito de *hiper-ironismo* para designar a “capacidade de ironizar o próprio cinismo”. As duas características são relacionadas dentro da concepção de pós-modernidade como “crise de autoridade” e marcada pelo revisionismo nas artes e na academia.

A presente monografia se presta a estabelecer as relações entre o que Jameson trata como fragmentação de estilo na produção cultural pós-moderna; Matheson trata como técnica de citação em *Os Simpsons*; e os vários gêneros de narração que podem ser encontrados no seriado. Analogamente, visa-se a estabelecer a ponte entre a “neutralidade” da obra, como apontada por Jameson para o pastiche; e a posição dita hiper-irônica atribuída ao desenho por Matheson;

às quais se acrescentou análise de um episódio do *cartoon*, como reforço à idéia de multiplicidade de gêneros.

A hipótese é de que a sustentabilidade da “ênfase nas piadas” e “amoralidade” reside na relação do seriado com os aspectos da produção cultural pós-moderna.

Optou-se por organizar o trabalho funcionalmente, a começar pela base teórica adotada; seguida de uma introdução ao seriado enquanto programa de tevê, sobre sua estrutura, produção, veiculação, etc; e chegando-se à exposição dos ensaios e procedendo à análise, da forma como a questão foi proposta acima.

A seção teórica abordará definições de termos, começando pelas de gêneros literários e formas de humor que figuram nos ensaios, a saber: sátira, paródia, pastiche, caricatura e *nonsense*. Seguem-se as considerações estéticas de Fredric Jameson sobre a passagem da modernidade para a pós-modernidade, além de seu modelo pastiche/paródia como sintomas dessa transição, como aparecem em seu “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio” e em seu “artigo-embrião”, publicado na revista “Novos Estudos” (1985). Além de Jameson, as fontes são, em sua maioria, artigos de enciclopédias e dicionários especializados em literatura. A contextualização histórica foi pinçada em “A história do riso e do escárnio”, de George Minois (2003).

A seguir, aborda-se a ironia e o cinismo, os componentes, segundo Matheson, do *hiper-ironismo*. O cinismo tem três acepções possíveis e se optou por se traçar o panorama, reforçando-se as definições por meio do contraste. A base teórica foi encontrada em pesquisa de doutorado em literatura de Luciene Azevedo, atualmente em andamento.

Na seção 3, a inserção de *Os Simpsons* na televisão americana é brevemente abordada, dentro da árvore genealógica da *sitcom familiar*. Apresentam-se informações sobre a produção e propagação da emissão e sua estrutura em linhas gerais. Nessa parte, foi usado o extenso arquivo internético sobre o seriado, compilado colaborativamente por fãs e endossado pela produção, e com fontes de jornais (SNPP.com, 1994).

A coletânea de ensaios a partir da qual se formulou o presente trabalho, por ter sido lançada em 2002, abordou apenas onze das dezoito (até o momento) temporadas de *Os Simpsons*. A presente monografia não fará referências a episódios fora desse escopo. Momentos que demandarem uma explicação sobre o episódio ou maiores informações sobre um personagem citado serão acompanhados de notas de rodapé.

A parte analítica é introduzida por um ensaio que se opõe quase linearmente ao de Carl Matheson. É de James Wallace, que se declara de linha marxista. Sua análise sugere valores “conservadores” em *Os Simpsons* e cita um episódio em comum com Matheson, o que contribui para o contraste de suas visões. Wallace aponta diversos processos semelhantes no humor do desenho, porém sua concepção planificada de um mundo moral opõe suas conclusões drasticamente às de Matheson, inspiradas na “crise de autoridade”. A análise de Wallace sobre os valores passados pelo seriado também corresponde a uma visão estrutural do humor com diferenças e semelhanças a do outro. Wallace também enxerga “distanciamento”, tanto moral quanto formal no desenho, porém, em um segundo movimento, aponta uma “conservação” de valores “burgueses”. Abordando e contrastando os dois pontos de vista, pretende-se enriquecer a análise, agregando uma visão “de fora” do fenômeno da pós-modernidade. (WALLACE, 2004)

Apesar de ser uma série estrangeira, *Os Simpsons* é de vasto conhecimento no Brasil. Já foi veiculado em TVs aberta, onde ainda é exibido semanalmente, e por assinatura, onde seus episódios inéditos e suas reprises ocupam todos os dias da semana. Mais dados sobre a série e seu histórico poderão ser encontrados na parte 3 desse trabalho.

O interesse por *Os Simpsons* se explica por sua penetração cultural global e por seu alcance global da cultura. *Os Simpsons* não fala sobre a vida da juventude brasileira, no entanto, fala sobre diversos autores, músicas e filmes conhecidos de todos. Ao mesmo tempo, o próprio seriado é conhecido mundialmente. Não foi sem alguma hesitação, no entanto, que veio a decisão de proceder a uma análise mais aprofundada do seriado como projeto de conclusão de curso. No fim, a esperança do cumprimento de uma das premissas superou a indecisão. A internacionalidade do trabalho se baseia na idéia de que *Os Simpsons* fala não apenas para seu próprio país, mas se relaciona com a realidade de moradores de centros urbanos ao redor do mundo, acostumados, já há algumas gerações, a certos programas e hábitos culturais emanados primordialmente dos Estados Unidos, mas que já se tornaram comuns.

Como já foi demonstrado, o interesse do estudo é efetuar relações, de semelhança e oposição, entre os elementos apontados nas análises sobre o seriado e nas formulações de Jameson. É importante notar para considerações que, paralelamente e no decorrer do trabalho, foram ganhando força e que serão brevemente abordadas ao final do projeto. Estas relacionam o próprio “desengajamento” de *Os Simpsons* a um potencial de construção crítica. Ainda que pareça contraditório, a crítica se daria no plano individual, no entendimento de que se está assistindo a um programa de tevê que revela muitas coisas sobre o

simulacro televisivo. Esse caráter de simulação do real faz com que muitas pessoas direcionem sua crítica ao programa e esta acaba se perdendo no ar, pois o seriado apenas retrata – de maneira distorcida – o mundo e é inimputável em sua imaterialidade; ao mesmo tempo, *Os Simpsons* faz piada com os mais profundos aspectos da vida do mundo ocidental, satirizando até a própria democracia e é ainda capaz de não se tornar um programa “subversivo”. Pensa-se, portanto, que *Os Simpsons* estimulam a autocrítica e a consciência de que se deve voltar o espírito construtivo de cada um para a realidade, sem desperdiçá-lo com as muitas “ficções com cara de realidade” que a cultura de massa apresenta. Isso permitiria reservar os momentos diante da tevê para algo que é ainda muito caro a todo ser humano: a diversão.

2 ANTECEDENTES TEÓRICOS

A piada pode assumir diversos gêneros narrativos, sendo que nem todos se destinam exclusivamente à comicidade. Mesmo presente, o riso pode ser um meio para outro objetivo, como a derrisão de adversários, a crítica social ou uma demonstração de superioridade, o que tem sido provado ao longo da história. Por isso, quando se fala em gêneros de humor, refere-se apenas a um uso específico, para o humor, desses gêneros que podem servir a outros propósitos.

Em um seriado como *Os Simpsons*, encontra-se grande variedade dessas formas, em diversas disposições: sobrepostas umas às outras ou usadas em seqüências; predominando no episódio, na concepção do programa como um todo ou apenas pontuais. Nesta seção, se procurará divisar algumas das formas mais comuns na miscelânea cômica de *Os Simpsons* e que serão posteriormente abordadas. O propósito dessas definições é permitir maior fluidez quando os termos forem retomados, pois alguns deles, apresentando semelhanças, são confundidos em seu uso corriqueiro e outros não são de conhecimento geral.

Também são lembradas suas conotações através da história, pois, cada momento tem o poder de mexer profundamente com a *função social* do riso. Isso deve permitir uma compreensão de seu uso atualmente e, especificamente, em *Os Simpsons*.

Na seção 2.2, aborda-se a discussão sobre a pós-modernidade a partir da análise do teórico Fredric Jameson. Esta se baseia em uma teoria da passagem da modernidade à pós-modernidade relacionada à construção do estilo individual, opondo a “singularidade” e a “invenção” modernas com a “fragmentação” pós-moderna. A análise de Jameson tem um segundo propósito, pois o teórico contrapõe

os traços pastiche e a paródia, defendendo que o primeiro é emblemático da pós-modernidade, enquanto o segundo do período anterior. Teorias do marco pós-moderno em termos de “perda da historicidade” e “fim das narrativas mestras” são relegadas a um segundo plano por Jameson, em prol de sua análise da subjetividade na produção cultural. Essa abordagem colocou em evidência fatores muito mais diretamente relacionados à estrutura de *Os Simpsons*.

Por último, na seção 2.3, serão abordados os termos “cinismo” e “ironia”, largamente apontados como posturas/formas de discurso presentes em *Os Simpsons*, associadas ao fato de ele ser “neutro”, livre de posições morais ou ideológicas.

2.1 ALGUNS GÊNEROS E FORMAS DO HUMOR

Nesta seção se abordará algumas das formas de construção cômica em *Os Simpsons* que foram julgadas importantes por serem ou apontadas pelos ensaístas Wallace e Matheson (2004) ou percebidas na experiência de assistir ao seriado.

2.1.1 Paródia

O termo, de origem grega, significa “canto” (par) “de maneira paralela” (ôdê). A etimologia da palavra já contém, portanto, a idéia de mimetismo e de ter seu sentido baseado na obra original. A paródia percorre o mesmo caminho trilhado pela peça parodiada, de forma torta ou invertida, ou, então, adapta o caminho, mantendo relação estreita de significado. A paródia reproduz a visão do autor, falseando-a ou

ridicularizando-a, gerando efeito cômico. “A paródia é uma imitação torta e voluntária visando o humor, ou, às vezes, apenas ressentida” (Baudin, 2006).

Du Marsais, ao falar da paródia na poesia, frisa essa relação:

“Paródia significa literalmente um canto composto à imitação de outro, e, por extensão, dá-se o nome de paródia à uma obra em versos dentro da qual se encontram, num sentido zombeteiro, versos que um outro poeta fez, de um ponto de vista diferente. Há liberdade de acrescentar ou remodelar o que é necessário do ao formato proposto; mas deve-se conservar o suficiente de palavras para remeter ao original do qual as palavras foram tomadas emprestadas.” (Du Marsais apud Baudin; 2006)

É vital notar que, sem o conhecimento referencial não existe paródia. Por ser uma oposição ou distorção, o sentido da paródia é totalmente dependente do original. Assim como na poesia, a paródia na pintura deverá reproduzir “quantidade suficiente” de traços para permitir o reconhecimento, e o mesmo acontecendo com histórias e personagens em filmes, livros e peças. Esta pode se voltar para gêneros, obras específicas ou pessoas, além de outros objetos.

A paródia pode ser um ataque ao original, como na reprodução da “Monalisa” de DaVinci, em que Marcel DuChamps acrescenta um bigode. No caso, a paródia causa a indignação dos que mantêm visão sacralizada da arte, o riso dos que se opunham a essa visão e surpreende os que se mantinham alheios, lhes provocando reflexão e posicionamento, possivelmente. Todos esses efeitos só se dão, no entanto, com o conhecimento da obra original e de seu *status* de expoente artístico.

Outras paródias podem não polarizar tanto o público, como o filme “Austin Powers”, que parodia a série “James Bond”. O filme recorre a caricaturas dos personagens e situações, produzindo um humor que tenta “agradar” inclusive fãs do original. Há, nesse caso, uma concessão ainda maior ao sentido original.

2.1.2 Pastiche

O pastiche, assim como a paródia, também imita aspectos de uma composição, mas não faz a concessão essencial que caracteriza a paródia, que, além de imitar, depende da obra original para fazer sentido. O *pasticheur* se apropria do estilo característico de algum autor para compor uma obra independente.

Dessa forma, não há, no pastiche, a necessidade de o leitor conhecer o original. O pastiche pode, pois, ser visto como uma “releitura”, em vez, em vez de uma cópia *gauche*, deturpação ou subversão. Muitos artistas compõem uma obra “dialogando” com outros estilos precedentes, como é apontado em exemplos de Balzac, La Bruyère, e também de Quentin Tarantino (Baudin; 2006).

O “*Dictionnaire International des Termes Littéraires*” (2006) fala ainda do “pastiche parodisado”, como a forma mais correntemente concebida do pastiche, voltada ao humor.

No entanto, a comicidade não é uma premissa do pastiche. Ela ainda pode ser obtida, com o autor cômico optando por reproduzir um aspecto cômico do original, repetindo a piada, ou aplicando os aspectos copiados em situações potencialmente engraçadas. O riso não será, portanto, um produto específico de “leitura torta” do original. O pastiche não é necessariamente voltado ao humor, como a paródia. Quando o realiza, no entanto, sua intenção direta não é “diminuir” o valor do original, como freqüentemente ocorre na paródia.

O pastiche é, no entanto, uma imitação que pode ser feita tanto a torto quanto a direito. Pode ser cômica e irreverente ou não, podendo ter conotação de “homenagem” prestada a um “mestre” do autor, ou a um gênero considerado importante. Um grande leque de referências pode ser citado no pastiche, da mesma

maneira reverencialista, numa demonstração de largo conhecimento, ou na valorização da “miscelânea” de estilos.

2.1.3 Sátira

A sátira nasceu em Roma, com Juvenal, que não a usava para o humor, mas para ataques morais a seus adversários. Já Horácio mantinha um tom mais jocoso. O formato clássico de sátira foi consolidado na “Era das Luzes”, em que se propunha usar a arte como um espelho para refletir a sociedade, permitindo corrigir suas falhas.

Jonathan Swift lhe dava tons de humor negro. Inspirado pelos ideais de liberdade e individualidade e desolado com a miséria e exploração à qual seu povo se encontrava subjugado, ele compôs *A Modest Proposal*, sátira que deveria advogar a condição humana dos irlandeses – ou, na hipótese mais plausível, deplorar a fatalidade de sua situação.

O humor negro de Swift e o uso da ironia foram demais para sua época e julgou-se que ele realmente propunha o canibalismo infantil. Para o historiador George Minois, “o humor negro de Swift advém de seu intenso amor pelo ser humano, o indivíduo concreto. É impossível amar os seres humanos se não se é profundamente individualista”. Segundo Minois:

“Swift leva a humanidade tão a sério que o humor, para ele, é o único remédio contra o desespero de não poder acabar com o mal. É só por amar a humanidade que ele [...] sugere que seus compatriotas irlandeses comam seus filhos para sair da miséria”. (Minois; 2003; 425)

Adotando a postura cínica, hiper-irônica (ver seção 4.2) ou outras não tão “sérias”, surgiram diversas sátiras cômicas contemporâneas. *Seinfeld* tende a fazer

um retrato “realista” muitas vezes mesquinho de aspectos mesquinhos da vida atual, demonstrando nenhuma crença no potencial humano. Outras tendem a apelar para o surreal (humor *nonsense*), para a exacerbação da incongruência, fazendo de situações e obras reais um mero trampolim para seu humor, como *Monty Python*. Vê-se que ambas incorrem em crises de sentido correntemente usadas para interpretar a pós-modernidade.

A peça de Swift é dotada de humor negro, mas a sátira não precisa ser cômica, podendo se dedicar inteiramente à derrisão, como era com Juvenal.

2.1.4 Caricatura

A caricatura se refere normalmente ao desenho, e pode ser definida como um retrato de uma pessoa ou grupo que acentua traços característicos, com fins satíricos ou cômicos. Porém, também se fala em caricatura literária, por exemplo, em Marcel Proust, que evoca longas e precisas descrições de traços desagradáveis e/ou ridículos em personagens (De Grève, 2006)

Para Henri Bergson, em seu clássico ensaio “O Riso” (2001), o exagero dos traços não é a finalidade da caricatura, pois esta também pode ser produzida sem exageros. Além disso, nem sempre o exagero produz uma caricatura. Ele defende que há, em certas fisionomias humanas, a interrupção de uma deformidade, antes de esta poder se pronunciar propriamente. Para ele, a arte do caricaturista consiste em desatar esse “movimento” e revelar esses traços:

“Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio usado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza. É essa contorção que importa, é ela que interessa. Por isso será procurada até nos elementos da fisionomia que são incapazes de movimento, na curvatura de um nariz e mesmo na forma de uma

orelha. É que a forma é, para nós o desenho de um movimento”.
(Bergson; 2001; 20)

A caricatura aposta, portanto, no idiossincrático, no maneirismo, no característico de seu objeto. Pode-se observar um contraste com o estereótipo. Enquanto a primeira forma caracterização acentua um traço “singular” do sujeito retratado, que, aparentemente, só ele tem; a segunda busca um traço comum a muitos indivíduos e “personifica” esse traço em um personagem, não lhe permitindo desenvolver características singulares que ofusquem esse traço marcante.

2.1.5 Nonsense

Também compreendido como “humor surreal”, a tradução da palavra quer dizer absurdo. Apesar de o “teatro do absurdo”, de Ionesco e Beckett, ser pautado na crise existencial do ser humano, nas maneiras de viver uma vida que não tem sentido, quando se fala em humor absurdo, deve-se ter em mente, principalmente, o trabalho do grupo inglês *Monty Python*. (Lima, 1999, 54)

O sexteto de comediantes apostava na incongruência máxima entre uma fala e outra, entre uma cena e outra, entre a ambientação e os personagens e as ações que tomavam. A idéia era fazer humor no plano do inimaginável. (*ibidem*)

Um bom exemplo é o esquete intitulado “*The funniest joke in the world*” (“a piada mais engraçada do mundo”)¹. Em que se vê um soldado, em meio ao fogo cruzado, lendo uma piada tão engraçada que mata seus inimigos nazistas. O lado

¹ Resumo: O quadro começa com a reportagem “ao vivo” sobre o homem que escreveu a piada mais engraçada do mundo. E morreu, ao lê-la. Sua empregada a encontra e a lê. E morre. A polícia inglesa é chamada para remover “ameaça à segurança nacional”. O repórter lê o número de agentes da Scotland Yard que se acumulam mortos na casa. O quadro corta para uma cena de guerra. Metralhadoras alemãs, camufladas pela floresta, têm os soldados ingleses na mira. Um soldado se abaixa com dificuldades e retira um papel do bolso. Ele lê a piada em alemão. Ouve-se risadas e as metralhadoras cessam. No lado alemão, Hitler tenta copiar o plano mas os comediantes alemães não o conseguem nem fazer rir.

alemão tenta contra-atacar da mesma forma, mas não consegue produzir o “humor fatal”. O esquete é, na verdade, uma sátira ao humor alemão, considerado fraco, porém recorre ao uso do absurdo do início ao fim.

2.2 PASTICHE, PARÓDIA E PÓS-MODERNISMO

O esteta marxista Fredric Jameson mostra como a paródia era mais usada nos tempos dos grandes estilos modernos “inimitáveis”, onde as marcas do autor sobre a obra eram singulares como “uma impressão digital”; inconfundíveis, como em William Faulkner e D.H. Lawrence:

“(O) Efeito geral da paródia é – quer simpática quer maledicente – ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem” (Jameson; 1985; 18).

Portanto, aos parodistas, se torna fácil tirar proveito dos grandes estilos da modernidade. A paródia deve ter, segundo Jameson, certa “simpatia tácita” ao original, acreditar que “existe uma norma lingüística, por oposição à qual os grandes estilos podem ser arremedados” (*ibidem*).

Para ele, a pós-modernidade marca a “morte do sujeito”, “fim da individualidade”, dando lugar à “fragmentação”. O teórico defende que a criação do estilo individual e inovador pressupõe a crença na norma. A norma determina que algo seja considerado “bonito” e outra coisa “feia” e, apesar de sujeita a constantes reviravoltas, mantém esse caráter divisor de águas. (Jameson, 2004, 42).

Jameson afirma que, na modernidade, em virtude da rigidez da norma, a arte subversiva estava sujeita a grandes dificuldades de aceitação. Com o processo de integração da produção estética à produção de mercadorias, surge a necessidade de “produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades”, o que

dita um novo ritmo, muito mais intenso aos próprios ciclos de transformação da norma. (*ibidem*).

Na pós-modernidade, simultaneamente, se observa a fragmentação do indivíduo, no nível subjetivo, num processo de esquizofrenia, oposto ao sentimento de constituição singular da modernidade. Dá-se a “crescente inviabilidade de um estilo pessoal”:

“Presume-se que o pós-modernismo assinala o fim desse dilema, que é substituído por um novo. O fim do ego burguês, ou da mônada, sem dúvida traz consigo o fim das psicopatologias desse ego – o que tenho chamado de esmaecimento dos afetos. Mas isso também implica o fim de muitas outras coisas – o fim, por exemplo, do estilo, no sentido do único e do pessoal, o fim da pincelada individual distinta (como simbolizada pela primazia emergente da reprodução mecânica)”. (Jameson; 2004; 43)

O teórico contrasta a “planificação inovadora de Schoenberg” com “o ecletismo irracional de Stravinsky”. Para ele, o último se torna o verdadeiro precursor da cultura contemporânea, marcada pela reinvenção “esquizofrênica de estilos”: “com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo [...] os produtores culturais não podem se voltar para lugar nenhum que a não ser o passado” (Jameson; 2004; 45).

Mais à frente, associa essa esquizofrenia como a patologia que, num sentido figurativo e não diagnóstico, pode apontar alguns traços do estilo pós-moderno, que remetam à aceção patológica. É entendido que “a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa”. Com um efeito de exageração dos significantes, que ganham “efeito de realidade”, ou seja, a palavra se tornando maior do que o corpo ou conceito que ela indica. Por efeito, O indivíduo se perderia também da temporalidade da sentença, ficando preso em uma “série de puros presentes, não relacionados com o tempo” (Jameson; 2004; 53).

Daí, são apontados os efeitos na produção cultural²:

“Se, de fato, o sujeito perdeu a sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um ‘amontoado de fragmentos e ‘em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório’”. (Jameson; 2004; 52)

Dessa forma, o pós-modernismo teria como uma forte marca a presença quase universal do pastiche, gênero, como foi apontado, marcado pela constante “releitura” de outras obras, outros gêneros. A paródia, que encontraria seu espaço melhor no modernismo, porque se tratava de construir uma singularidade inovadora oposta à obra original, perde terreno devido à lógica fragmentária atual.

Com isso, Jameson afirma o pastiche como uma das práticas mais comuns da pós-modernidade. Dentre muitos exemplos, ele o aponta, na arquitetura, na “canibalização aleatória de todos os estilos anteriores”; e também na literatura de Claude Simon, marcada pela apropriação de múltiplos estilos de outros autores:

“Bravata imitativa exata a ponto de incluir uma reprodução quase indetectável da própria autenticidade estilística, um envolvimento total do sujeito autoral com as condições fenomenológicas em questão. É isso, então, num sentido amplo, o que é pós-moderno em Simon: o vazio evidente do sujeito, para além de toda fenomenologia, sua capacidade de adotar um outro estilo como se fosse um outro mundo. Os modernos, por seu turno, tinham primeiro de inventar, por conta própria, seus mundos pessoais, e pelo menos a primeira das opções das opções estilísticas de Simon é claramente de proveniência modernista, uma vez que reproduz, de forma bastante sistemática, os procedimentos da escrita de Faulkner.” (JAMESON; 2004; 153)

Para Jameson, o pastiche não é totalmente desprovido de senso de humor e de paixão, mas marca o “esmaecimento dos afetos”, por ser propenso à supervalorização do significante sem referente, à “fala em língua morta”. Para ele, há

² A formulação seguinte é uma proposição em termos que Jameson considera “privilegiados”, “favoráveis”. Para o presente trabalho, não será abordada a crítica de valores que o teórico promove desses termos.

“o apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos”. (Jameson; 2004; 45)

2.3 IRONIA E CINISMO

O conceito de cinismo e uma crítica sob a ótica marxista aplicados a *Os Simpsons* serão posteriormente abordados nessa monografia, de forma que se faz necessário recorrer a algumas terminologias e definições relacionadas, ainda que breves. Estas podem ter função de esconder a postura que realmente se defende. Enquanto a ironia se aplica mais ao discurso, é mais pontual, o cinismo, em todas as suas conotações, se aplica mais ao caráter, a uma personalidade, com implicações na filosofia de um indivíduo ou, como será o caso de nossa análise, nos criadores de um programa de televisão.

2.3.1 Cinismo

Originalmente, o cinismo era uma escola filosófica da Grécia Antiga, que deixou poucos escritos, e da qual se acreditava que Diógenes fosse o seu maior representante. Os princípios de Diógenes de “ir contra os valores estabelecidos” eram expressos por suas atitudes: era um recluso, morava em um tonel, chamava a si mesmo de cão (kyon), saía dos templos pela porta de entrada e fazia diversas anedotas sobre seu próprio estilo de vida. Sua marca era a ironia radical como forma de ridicularizar seus inimigos, seus ataques eram repletos de insolência e de sarcasmo. A não-dissociação conceitual entre filosofia e vida dava um caráter performático à sua atuação crítica. (Azevedo; inédita)

O maior comprometimento dos cínicos antigos era com a liberdade e a afirmação individual. Diógenes não dissociava filosofia de vida, rejeitava os “confortos da civilização”, que “cooptavam os indivíduos comprometendo sua liberdade”. Voltava-se contra “a arrogância e os segredos morais da civilização” e “a agressividade cínica [...] faz do riso um instrumento de análise para colocar em dúvida os sistemas sérios” (*ibidem*). Era, portanto, uma estratégia de desmoralizar os que se julgavam donos do conhecimento ou quaisquer usos dos conhecimentos como forma de impor convenções sociais.

Onde os “valores estabelecidos” não cediam, os cínicos defendiam a “adaptação às circunstâncias como forma de domínio de si” e de sua liberdade. A partir desse fato, o termo passou a designar um comportamento negligente, ganhando conotação pejorativa. (*ibidem*)

2.3.2 Cinismo contemporâneo³

Em sua acepção mais conhecida, o termo é usado para designar alguém que se acomoda diante de aspectos sociais ou ideológicos que ele próprio sabe – ou julga – serem falsas crenças ou injustiças. “(O cínico) reconhece perfeitamente o impossível de uma ‘Verdadeira’ consciência e é capaz de encarnar a falsa consciência necessária”, no caso, a perpetuação da opressão de classes. As crenças do cínico – ou ausência de crenças – não condizem com suas práticas, motivadas por “espírito de adaptação, de convivência e de aprovação” (Peter Sloterdijk apud Azevedo; inédita).

³ Para fins de diferenciação, Luciene Barbosa, usa também os termos “cinismo antigo” e “neocinismo”.

“O cínico é um esclarecido que reconhece as engrenagens do sistema e, ainda assim, (não) atua para não interferir em seu funcionamento. nesse sentido, o cínico ao mesmo tempo afronta e perpetua os ideais da Aufklärung⁴, pois sabe como se dá o desmascaramento dos erros, mas prefere cristalizar-se no conformismo”.
(Azevedo; inédita)

2.3.3 Kunismo

Embora a palavra não exista em português, a autora optou por mantê-la, para facilitar a compreensão. Trata-se de uma nova tentativa de levar a cabo o *esclarecimento* marxista, através da exposição do cinismo à impostura. Ao invés de esclarecer induzindo o sujeito entrevado ao erro, para expô-lo, adota-se um mimetismo da postura cínica. Essa estratégia é rejeitada porque teria produzido o cinismo contemporâneo, da primeira tentativa malograda. (Azevedo, inédita)

Sendo o cínico uma pessoa que enganada pela falsa ideologia, consciente do engano e, por sua vez, então, um novo enganador, o kúnico tenta quebrar o ciclo durante sua ação e flagrá-lo: “eu sei que você sabe”. O Aufklärer (*esclarecedor/kúnico*) é, portanto, um meta-cínico, um ironista e um satírico” (Sloterdijk apud Azevedo; inédita).

2.3.4 Ironia

A ironia consiste em dizer algo querendo significar outra coisa. Uma paródia pode ser um mimetismo irônico da visão de mundo de outro, por exemplo. Trata-se

⁴ Aufklärung – Doutrina de Karl Marx: refere-se à “tomada de consciência” de que se vive sob uma “falsa ideologia”. O termo pode ser traduzido como esclarecimento ou iluminismo. Por não se tratar de periodização histórica, neste caso específico, se deu preferência a “esclarecimento”.

de um recurso de discurso. “A vocação derrisória da ironia” a libera “do *pathos* exaltado do compromisso”. O que significa não necessitar tomar partido: “a ironia nos dispensa de tomar qualquer lado do campo de grandes ares trágicos”. (Jankélévitch apud Azevedo; 2004).

Em sua origem, na filosofia socrática, a ironia era “fingir ignorância de forma a expor a fragilidade do interlocutor”. Sócrates dissimulava uma atitude cética e imparcial em relação a argumentos dogmáticos ou desprovidos de base lógica e racional. Aos poucos, suas perguntas “inocentes” (exemplo de ironia) iam minando os argumentos do adversário. Seu famoso bordão, “só sei que nada sei”, representa bem a atitude de Sócrates. (Nails; 2005)

Normalmente, a ironia intencional tem um tom sarcástico, ou jocoso. Por exemplo, a vaidade de uma pessoa pode ser exposta, elogiando sua beleza física sem realmente se acreditar nisso. A mensagem é entendida pelos cúmplices do ironista, mas não para o ironizado. Com isso, o humor é produzido a partir da incapacidade da pessoa de enxergar uma realidade clara para os outros, a de que o argumento era irônico. O mesmo acontece com o “perdedor” de um debate que tem seus argumentos ironizados, virando alvo de risadas.

A demonstração de superior inteligência por meio da ironia é também, portanto, uma forma de se afirmar, indiretamente, a própria distância das falhas de caráter ou inconsistências que são ridicularizadas. No entanto, a distância é uma pressuposição e não fica comprovada nas próprias bases racionais estabelecidas por Sócrates. Tanto pode se tratar de uma virtude verdadeira quanto cínica, o que abre a brecha para que um sujeito não use a ironia para promover um conhecimento verdadeiro, ou uma superioridade consistente.

Outro tipo de ironia é a “de destino”, vista em peças clássicas da Grécia Antiga, como em Édipo Rei. Nesta forma, é justamente a luta contra o destino que faz com que ele se concretize. No teatro grego, um conhecimento também pode ser compartilhado pela platéia e parte dos personagens, enquanto outros personagens o ignoram, construindo ironia em cena. Esse tipo de ironia, no entanto, não será abordado no presente trabalho.

3 QUEM SÃO OS SIMPSONS

A sitcom é um gênero de comédia inaugurado no rádio e introduzido na tevê nos anos 50 e 60. O termo designa *situation comedy* (“comédia de situação”) e se aplica a seriados conhecidos, como “A Família Buscapé”, “A família Dó-Ré-Mi”, “Jeanie é um gênio” e a mais recente Friends. Uma sitcom se define por manter os mesmos personagens e cenários e roteiros que se resolvem em cada episódio, não acumulando histórias passadas, como em novelas. Algumas séries, como a citada Friends, podem mesclar os dois formatos, mantendo a temática fechada por episódio e acrescentando em momentos pontuais dos episódios, a evolução dos relacionamentos dos personagens. (Fróes; 2006; 11).

Apesar de muitas *sitcoms* terem protagonistas solteiros de meia-idade, ou enfatizarem uma figura específica como o adolescente, a *sitcom familiar*, que centra sua ação no núcleo e nas relações domésticas é o modelo mais recorrente. (idem)

Os Simpsons é um desenho animado e uma *sitcom*, produzida pela rede FOX norte-americana e é um dos programas mais conhecidos da história da televisão. Com a 19ª temporada em produção, agendada para exibição entre 2007 e 2008, o programa é o que se mantém há mais tempo no ar nos Estados Unidos e também com maior número de episódios exibidos. O seriado já recebeu importantes prêmios como o Emmy e o Peabody e é aclamado por crítica e fãs em todo o mundo (SNPP.com, 1994).

Anualmente, são produzidos 24 ou 25 episódios, sendo que, cada um, leva de 6 a 8 meses para ficar pronto. Para isso, são necessários mais de 300 roteiristas e desenhistas, que se dividem em 16 equipes. (idem).

O seriado nasceu da associação entre o produtor James L. Brooks e seu criador, Matt Groening. Brooks pretendia produzir desenhos animados curtos para serem veiculados no Tracey Ullman Show e o cartoon “*Life in Hell*” (“Vida no Inferno”), em que Matt Groening satirizava a vida em Hollywood foi cogitado. Porém, não querendo perder os direitos sobre seus personagens, Groening desenhou e lhe ofereceu *Os Simpsons*, aos quais batizou com os nomes reais de seus familiares. Isso foi feito em apenas quinze minutos, durante a própria reunião. (Hamilton; 2002)

Durante três anos, de 1987 a 1989, foram exibidos os 48 esquetes, que duravam entre um minuto e um minuto e meio. Com o sucesso, a rede FOX decidiu apostar no programa e, em 17 de dezembro de 1989, *Os Simpsons* estreou como seriado, ocupando trinta minutos da programação semanal.

Os personagens principais são a família Simpson, sendo: Homer, o pai; Marge, a mãe; Lisa Bart e a bebê Maggie os filhos. Há centenas de outros personagens secundários e outros recorrentes. Outros personagens apareceram apenas uma vez. Diversas celebridades, como Mick Jagger, já fizeram aparições representando a si mesmos. (SNPP.com; 1994)

Os personagens povoam a cidade de Springfield, principal cenário de *Os Simpsons*, que é uma cidade “média” americana, onde se encontra uma larga combinação de ambientes. Há o mar e a montanha, uma usina nuclear, estações de tevê e rádio, comércio de todo tipo, e também áreas não-urbanas como florestas, fazendas, desertos, desfiladeiros e *canyons*. No “cosmos” oficial constam ainda duas cidades vizinhas a Springfield. Sua localização dentro do mapa americano é mantida propositalmente obscura, de forma a, variando os aspectos enfatizados, fazê-la parecer com o ambiente mais adequado à estória do episódio. Em episódios

ocasionais, *Os Simpsons* viajam para locais conhecidos, como Nova Iorque, Rio de Janeiro e Japão, por exemplo.

Matt Groening aproveitou diversos aspectos de sua própria biografia no desenho. Além de os personagens serem homônimos de seus familiares, sua cidade-natal, Portland, também conta com uma geografia diversa, incluindo as florestas, parques, montanhas, o desfiladeiro e o mar. Além, disso, também há uma usina nuclear e um rio poluído. No desenho, a rua onde *Os Simpsons* mora leva o nome da escola onde se formou em filosofia, a Evergreen (“sempre-verde”). (Hamilton; 2002).

O criador de *Os Simpsons* também cita uma experiência marcante de “deboche da autoridade” de sua infância como influenciando sua vida e, por extensão, o seriado. Ele conta ter feito um barulho com a voz em sala de aula que levou a professora a ficar procurando um apito com os alunos. A diversão da classe foi geral, sabendo que não existia apito algum. Groening afirma que “o resto de sua vida tem sido soprar apitos invisíveis e deixar as pessoas procurando” (*ibidem*).

Características marcantes apontadas em *Os Simpsons* são a sátira ao estilo de vida do “americano médio”, ao qual corresponderia a família do título, e também a diversos aspectos da condição humana presentes na cultura norte-americana, na sociedade como um todo e na televisão. (SNPP.com; 1994).

4 A INSONDÁVEL COMÉDIA DE OS SIMPSONS

Esta seção contrapõe uma análise de linha marxista do seriado *Os Simpsons* que lhe aponta um caráter parcial, de conivência com a exploração capitalista, à outra, que supõe uma “neutralidade”. A primeira parte da visão de um niilismo no seriado e da idéia que fazer de “tudo um alvo”, ou seja, não tomar o partido da classe trabalhadora, implica em trabalhar para seu opressor, a “ideologia burguesa”. O texto de James Wallace inicia também apontamentos importantes sobre os mecanismos de humor no desenho, como, por exemplo, o distanciamento do objeto satirizado, o que pressupõe de afastamento da ideologia que será reproduzida de forma cômica.

No ensaio de Carl Matheson (2004), em seqüência, a mesma idéia de tudo ser alvo indicará não um posicionamento ideológico, mas uma estratégia de maximização do humor. Tal perspectiva é contextualizada em tempos pós-modernos de “crise da autoridade” e “do conhecimento”, o que permite a *Os Simpsons* um distanciamento de *bandeiras*, num posicionamento hiper-irônico, e o constante uso da referência, sintoma da fragmentação de estilos. Matheson mostra como essas duas características são complementares no entendimento do desenho. O contraste com as idéias de James Wallace acrescenta algumas delimitações ao funcionamento do humor.

A seção que fala da incongruência em *Os Simpsons* cuida de mais um mecanismo de fragmentação de estilo na série que é a desagregação do roteiro, capaz de manter um mote, uma temática principal, pendurado por um fio, constantemente ameaçado de se diluir em meio à grande quantidade de digressões. Ao mesmo tempo, essa incongruência também se dá no gênero narrativo, que pode ser considerado, em visão geral, uma sátira da vida contemporânea, da cultura atual,

da sociedade norte-americana e da televisão. Ao se olhar mais de perto, porém, pode-se encontrar, no nível do episódio, a paródia e o pastiche, e também a sátira. Aproximando ainda mais o foco, temos o citado *nonsense*, e referências diversas fora do programa, na vida real e imaginária.

Além disso, o episódio abordado se enquadra na idéia de que *Os Simpsons* evita um posicionamento em questões “divisoras de águas”, para poder fazer piadas com os dois ou mais lados da questão.

Com isso, há uma base mais firme para construir a ligação entre as teorias estéticas de Fredric Jameson e as características encontradas no seriado pelos dois autores e pelo próprio monografista.

4.1 UM MARXISTA EM SPRINGFIELD

Em seu ensaio “Um marxista (Karl, não Groucho) em Springfield” (2004), James Wallace corrobora a tese de que o humor do desenho não é usado para promover valores morais, mas execra a falta de proposta de um mundo melhor. Ainda que ele reconheça a capacidade de explorar aspectos pouco questionados do sistema capitalista para fazer humor, para ele, enquanto marxista, o fato de a série não construir nada além do que piadas com o *establishment*, de não ilustrar um ideal de vida, acaba sendo o mesmo que o mero propagar da ideologia burguesa tradicional, apesar de eventuais “cutucões” na classe dominante e na lógica capitalista. Apesar de enxergar na comédia e na sátira um potencial de crítica e transformação social, para o caso específico de *Os Simpsons*, ele termina por se desiludir completamente, classificando o seriado, enquanto cultura para as massas, daquilo que Karl Marx mais abominava: ópio.

4.1.1 Distanciamento e perspicácia

Sua análise contém, no entanto, uma estruturação da comicidade e do uso da sátira no *cartoon* como potenciais veículos de resistência ao senso comum, irrefletido. O potencial crítico no humor irreverente do *cartoon* é visto com bons olhos, apesar de o fato de não culminar em um projeto real contra o sistema dominante desagradar o ensaísta marxista. Além disso, apesar de ver uma crueldade sem sentido no fato de tornar “tudo”, inclusive as minorias marginalizadas, um “motivo para piada”, ele se dedica a um estudo da comicidade do seriado sob a ótica da “quebra da expectativa”, da “incongruência” servindo à construção do humor. (Wallace, 2004, 221)

James Wallace começa por tratar da incongruência, como um dos fatores que tornam a comédia engraçada, e a qual vê bastante acentuada em *Os Simpsons*:

“Precisamos rir com mais força da união de elementos normalmente incompatíveis; da mistura de idéias, imagens, sentimentos e crenças que geralmente mantemos separados em nossa mente; da ruptura daquilo que consideramos comum e convencional; e da obstrução das expectativas, ou, nas palavras de Kant, ‘uma expectativa forçada que, de repente, se reduz a nada’”. (Wallace, 2004; 222)

Para exemplificar, ele cita fala de Homer Simpson, em ocasião que foi abduzido por um OVNI⁵. Quando percebe o que está se passando, o patriarca da família Simpson clama por sua vida, alegando ter mulher e filhos. O que leva o espectador a pressupor que dirá, em seguida, que sua família depende dele. No entanto, o que se ouve é uma proposta imoral e egoísta para o extraterrestre: “Não me devorem! Devorem a eles!”. J.W. aponta o efeito “hilariante” obtido com essa frase inesperada como resultado do “choque” lógico, que expõe e quebra o

⁵ *Citizen Kang* – episódio *Treehouse of Horror VII* – 8ª temporada de *Os Simpsons*.

raciocínio normal, não de um ataque à moral, pois “a situação de um pai trair um filho não é engraçada em nenhum contexto”.

Para ele, as comédias permitem ao espectador tomar distância da prática imersa de um senso comum e se tornar consciente da “nossa visão ‘normal’ de mundo”. O posicionamento *alerta* para o que é convencional permite, então, que a incongruência se torne fonte de humor, em vez de causar estranhamento ou incompreensão.

Essa consciência do senso comum, para o ensaísta, serve também para expor falhas de caráter normalmente mantidas escondidas. Alguém que, por distração ou grosseria, “atropela” a distinção entre a vida pública e a privada, acaba se tornando cômico. Esta situação é demonstrada em outro exemplo, quando Homer começa um movimento de deportação de imigrantes ilegais na cidade e constata que isso pode prejudicar seu amigo Apu. Sua reação é o oposto de uma lógica ética: “Eu fiquei tão envolvido na diversão da Proposta 24 e na busca de um bode expiratório, que jamais parei para pensar que ela poderia afetar alguém de quem eu gosto. Sabe de uma coisa, Apu? Vou sentir sua falta.”⁶. Wallace afirma que “a declaração complicada de Homer contém vários comentários perspicazes acerca do comportamento e dos relacionamentos sociais”, que, portanto, poderiam ser entendidos como satíricos, pois não existiriam em um “mundo mais perfeito” (Wallace; 2004; 222).

Ou seja, ele está apontando o mesmo mecanismo de quebra de expectativa em *O Simpsons*, porém, enquanto, no exemplo anterior, faz-se necessário o espectador perceber uma convenção de comportamento sendo rompida, no

⁶ Episódio *Much Apu About Nothing* – 7ª temporada de *Os Simpsons*.

segundo, é preciso que se conheça o ideal de mundo onde tais falhas, se supõe, não ocorreriam.

Em sua análise, a sátira é mostrada como um terreno de oportunidades para se expor incongruências do mundo real. Para o ensaísta, esta faz algumas exigências ao receptor:

“(A sátira) opera em um nível mais intelectual do que, digamos, a comédia pastelão, ela exige mais dos telespectadores que precisam, em primeiro lugar, entender o que está sendo ridicularizado e, em segundo lugar, saber como deveria ser o mundo ideal” (Wallace, 2004, 224)

Ele cita *A Modest Proposal*, de Jonathan Swift, peça na qual as crianças irlandesas chegavam a ser devoradas, num exagero ao absurdo, numa metáfora cênica que servia de ilustração para a ganância dos senhorios ingleses sobre os cidadãos e as terras irlandesas.

Para Wallace, a sátira exige um afastamento da ideologia, pois o olhar distanciado permite “rir com perspicácia”. A incongruência do riso poderia, então, funcionar para evitar a “reprodução automática das premissas sociais”, permitindo ao receptor entender a mensagem como um alerta em vez de aceitá-la como verdade imediata, sem dar maior significância:

“Os hábitos (...) levaram à estereotipagem. O autor cômico pode chamar a nossa atenção para esses hábitos como hábitos, não como um modo natural de agir e acreditar, encorajando-nos, portanto, a resistir a eles. Os diversos estereótipos presentes em *Os Simpsons* podem ser vistos, então, não como uma representação maliciosa de grupos étnicos, mas como um alerta para nossa tendência a estereotipar.” (Wallace; 2004; 225)

Ele continua, sobre o mesmo potencial de resistência em *Os Simpsons*, também no fato de ser um *cartoon*:

“Diferente de programas mais tradicionais e ‘realistas’ que refletem e propagam a ideologia, *Os Simpsons* nos oferece uma chance de nos libertar dela e das ‘premissas estruturais’ – como a competição, o consumismo, o patriotismo cego, o individualismo excessivo e outras

suposições – sobre as quais o capitalismo é construído. Na verdade, como *Os Simpsons* é um desenho animado, seus autores podem fazer coisas que os produtores da televisão realista não podem, o que lhes dá ainda mais espaço para despedaçar as ilusões de realidade...” (*ibidem*)

A sátira, por seu caráter de representação distorcida do real, permitiria a Wallace evitar o conflito entre sua ética pessoal. Apu, ao passar o emprego no balcão da loja de conveniências para Homer Simpson: “Eu não vou mentir. Neste trabalho, você receberá um tiro”. Wallace entende o riso nessa situação como “uma traição aos princípios marxistas”, levando em conta as estatísticas de que, nos Estados Unidos, “18.000 (trabalhadores) são assaltados a cada semana em seu local de trabalho”. Entretanto, ele não deixa de achar graça. Sua consciência pode permanecer limpa, nesse caso, por saber que *Os Simpsons* não é um programa cujo estatuto despreze as condições do trabalhador, e que a sátira pode funcionar para expô-las, mesmo às custas de algum humor negro: (Wallace, 2004, 224)

“Na tradição da comédia, então, uma sátira subversiva como *Os Simpsons*, teria como objetivo – e aparentemente o tem – expor a hipocrisia, a pretensão, a comercialização excessiva, a violência gratuita e outros elementos que caracterizam a sociedade moderna, e sugerir que existe alguma coisa melhor mais além. Assim, usando as palavras de Karl Marx, podemos dizer que a comédia satírica como *Os Simpsons* nos distancia momentaneamente da ideologia dominante na América capitalista” (*ibidem*)

No entanto, ao se convencer de que, todo o potencial de observação e crítica do seriado é voltado apenas a fazer piadas, sem defender um ideal maior, de luta contra a opressão, ele se desilude com *Os Simpsons*. Como marxista Wallace espera que uma desconstrução crítica da realidade atual tenha por objetivo melhorá-la, ou substituí-la por outra melhor. Ele mostra como o desenho realiza bem o primeiro movimento, de expor uma realidade injusta, precária, mas que não emenda uma proposta afirmativa de um novo mundo. Não afirmando uma alternativa de

realidade, não há como encontrar qualquer interseção com a visão filosófica de Karl Marx, baseada na idéia de progresso e de vitória do proletariado.

Apesar de tudo, é importante ressaltar, que ele foi capaz de relacionar mecanismos do humor de *Os Simpsons*: a incongruência e quebra da expectativa; exposição da “falta”, do “vergonhoso”; e o uso da sátira como crítica social. Ainda com a falta de proposta de um mundo melhor, o *espelho distorcido da vida real* está presente no seriado, expondo os vícios e as deformidades de tudo o que existe na sociedade, na vida vivida e na no imaginário de filmes, tevê, música, etc. Suas observações serão retomadas, mais adiante, ao se tratar da ironia presente na sátira *simpsoniana*.

A aparente falta de um comprometimento sério de *Os Simpsons* com causas sociais transformadoras passa a ser, então, a tônica no ensaio de J.W. Um limite com a moral marxista é traçado e a o emprego da sátira com o objetivo principal de humor passa a ser rejeitado. Wallace associa melhor com seus princípios o conceito clássico da sátira, de Lord Byron ou do próprio Jonathan Swift:

“A sátira desmorona em uma torrente de piadas individuais e nós permanecemos com a mesma coisa com a qual tivemos de começar – um mundo de exploração e luta. A ênfase está claramente na *piada*, na fala individual, na justaposição cômica, no chocante truísmo saído da boca de uma criança. Mas as preocupações maiores, como uma filosofia política ou um social consistente, são ignoradas”. (Wallace; 2004; 231)

Mais à frente nesse trabalho, a proposta satírica da série será também retomada, juntamente com as observações de Wallace.

4.1.2 Cenas da luta de classe: 1ª parte

É preciso, primeiramente, observar suas razões para a recusa o modelo *simpsonian*, pois este modelo nasce, de certa forma, do questionamento dessas mesmas razões. A idéia de que um sujeito, ao se distanciar do hábito, das reações automáticas, pode atingir uma consciência superior e, a partir dela, promover mudanças se encontra muito presente no texto de Wallace. Esse conceito marxista tem ampla relação com o contexto de *Os Simpsons*. Para se explicar melhor esse argumento, é preciso, por enquanto, seguir o discurso de Wallace, atento a seus valores político-ideológicos.

Para ele, *Os Simpsons*, assim como o teatro *brechtiano*, se vale de dispositivos contra o relaxamento do olhar crítico, porém não os valoriza com uma defesa de valores:

“mistura a realidade, mantendo nossa intelectualidade alerta, de modo que evitamos o hábito, que nos torna estúpidos, de nos identificarmos com os personagens, e continuamos a avaliar o conteúdo ideológico do que estamos vendo” (Wallace; 2004; 226)

Porém, nesse humor que não poupa os ricos e poderosos, nem tampouco a classe trabalhadora, a resistência ideológica não é voltada contra o capitalismo e em prol de uma visão marxista, ela pode se voltar contra qualquer dessas visões.

J.W. observa a composição dos cidadãos de Springfield, e escreve, sobre o ganancioso dono da usina nuclear e da maior fortuna da cidade: “em uma sátira radical, especialmente em uma que contenha [...] a impiedosa e amarga representação do Sr. Burns, podemos esperar uma consistente linha de barreiras contra a pregação de valores repressivos” (*ibidem*). Tampouco a classe trabalhadora de Springfield, representada por um sindicato que troca o plano odontológico por um barril de cerveja para animar as reuniões⁷ tem retrato favorável:

⁷ Episódio “The last exit to Springfield”

“Muitos dos personagens são definidos e identificados por suas profissões e é difícil pensar em um, além de Frank Grimes (e ele foi despachado rapidamente), que não seja grosseiro, um perdedor, inapto, trapaceiro, preguiçoso, bajulador, sem educação, antiético, criminoso, ou simplesmente estúpido – Homer, é claro, sendo o exemplo mais óbvio. Em um episódio memorável, Homer salva a Usina Nuclear de Shelbyville de ser fundida escolhendo o botão certo em um jogo de ‘mamãe’ mandou.” (Wallace; 2004; 230)

É exatamente na questão do trato com a classe trabalhadora que a análise de Wallace, que começara positiva, se inverte. Em seu ponto de vista, ele justifica isso pela “inconsistência” que seria atacar os vícios de uma classe opressora e não favorecer aos oprimidos.

Em exemplo mais elaborado, ele se dedica a contrastar a lógica marxista com o conteúdo apresentado no episódio *Scenes from the class struggle in Springfield*⁸. Esta é a versão à la Matt Groening da luta de classes, em que Marge Simpson consegue ser aceita no clube dos ricos e esnobes da cidade e fica obcecada com o estilo de vida da elite burguesa, chegando a colocar sua família em segundo plano por causa da etiqueta na alta sociedade. Wallace delinea como o que lhe aparentava ser um modelo de “resistência à ideologia” e termina por se tornar plena aceitação da realidade como ela é.

No mencionado episódio, vendo o que estava se tornando para manter os padrões da classe alta e os prejuízos que isso estava causando para sua família, Marge decide não aceitar o convite definitivo para a sociedade do esnobe clube de campo. Ela o sonho com adaptação da famosa frase de Groucho Marx: “eu não desejaria entrar para um clube que aceitasse essa Marge como membro”.
Referência de extrema importância para a análise do ensaísta:

“A alusão é certamente correta já que os irmãos Marx fizeram sua carreira expondo as pretensões e a hipocrisia da alta sociedade. Mas a *paráfrase* é verdadeiramente brilhante. Enquanto Groucho estava

⁸ (“Cenas da luta de classes em Springfield”) – 7ª temporada de *Os Simpsons*

sarcasticamente renunciando às organizações com padrões baixos o suficiente para aceitá-lo, Marge rejeita uma cujos padrões aceitam apenas ‘essa’ Marge – que gastou suas economias em vestidos caros, estacionou o carro onde ninguém pudesse vê-lo e agressivamente ordenou à sua família que deixasse de lado seu comportamento normal para ‘ser apenas boa’ [...] ela renuncia a uma ideologia que a forçava a sacrificar sua verdadeira identidade...”(Wallace, 2004, 227)

Para Wallace, a inspiração é dada por Groucho, mas “(Marge) mostra uma verdadeira sensibilidade marxista afirma sua liberdade de uma ideologia repressiva”. Porém, em seguida, sua esperança de encontrar a afirmação de outro mundo possível em *Os Simpsons* é frustrada. O que se pode ver na cena final, logo em seguida à recusa de Marge, é que a família Simpson se reúne para um lanche numa espelunca *fast-food*, longe da opulência do clube de campo, onde eles declaram se sentir melhor. Diante desse desfecho, Wallace deplora, então, a falta de perspectivas do *cartoon* da FOX:

“No fim de ‘The Class Struggle in Springfield’, a ordem é restaurada à custa dos Simpsons, que retorna ao seu devido lugar, o ‘lixo’ onde eles aprenderam a viver ‘confortavelmente’. Não fica claro, no fim do episódio, quem é exatamente o alvo da sátira ou qual é o mundo melhor que existe fora do contexto da luta entre uma classe e outra. [...] De qualquer modo, [...] é a própria ideologia burguesa de Marge que explica o fato de ela se sentir ‘confortável’ em uma espelunca como Krusty Burger. Ela chegou tão perto de um momento revolucionário, mas voltou para uma aceitação condicionada e acomodada das coisas como elas são.” (Wallace; 2004; 229)

James Wallace não nega achar o seriado engraçado. Ele o vê, inclusive, como um “programa que desafia e provoca; mantém-nos alerta e atentos, questiona autoridades estabelecidas e expõe o vazio de muitos valores burgueses” mas que, ao mesmo tempo, expõe o vazio em quaisquer outros valores, numa abordagem “cínica” e “niilista” da vida, ainda que por via da sátira, que costuma conter ironia. Para Wallace, a sátira de *Os Simpsons* é como se Swift, após ter “repreendido os

ingleses por devorar os pobres da Irlanda, se voltasse contra esses mesmos pobres”; ou então como nessa comparação com as peripécias de Groucho:

“Enquanto as bananas de Groucho eram colocadas debaixo dos sapatos da sociedade afluyente, dos pretensos acadêmicos e dos políticos corruptos, *Os Simpsons* as colocam lá e também em todos os lugares, de modo que imigrantes, mulheres, idosos, sulistas, homossexuais, obesos, estudiosos, comprometidos politicamente, e qualquer outro grupo marginalizado ou difamado levam um tombo tão sério quanto os maldosos capitães das indústrias. Ninguém parece estar livre do escárnio e do ridículo.” (Wallace; 2004; 229)

Essa ausência de um alvo definido e de uma posição própria defendida termina sendo vista pelo ensaísta marxista como uma defesa da ideologia capitalista, para quem “apesar de atacar a comercialização e as corporações, a série não apenas reflete como também conserva e propaga uma ideologia burguesa tradicional”.

4.2 HIPER-IRONISMO

Neste seção se abordará a visão de Carl Matheson sobre o caráter hiper-irônico de *Os Simpsons*.

4.2.1 Cenas da luta de classe: 2ª parte

Já Carl Matheson, em seu ensaio “Os Simpsons, hiper-ironismo e o significado da vida” (in *Os Simpsons E A Filosofia*; 2004; 107), expõe a mesma idéia de que *Os Simpsons* não poupam a nada nem a ninguém, porém sem adotar ponto de vista que condene isso, como acontece no marxismo de Wallace. Ambos afirmam a idéia de que “tudo é alvo”, porém Matheson foca no hiper-ironismo (que é a “capacidade de ironizar o próprio cinismo”) para defender que *Os Simpsons* não

promove nenhum valor moral, não sendo, dessa maneira, uma afirmação de valores tradicionais burgueses, liberais, familiares, nem, tampouco, subversivo – ideologicamente falando. A noção de se tornar consciente da “visão ‘normal’ de mundo”, para poder criticá-la é comum a ambos autores, mas leva a direções diferentes: Wallace se frustra pela falta de uma motivação prática em modificar o mundo, pois, crítica implicaria ação; enquanto Matheson argumenta – sem adotar, pessoalmente, essa perspectiva – que *Os Simpsons* encontram motivação de sobrepor, indefinidamente, ironia sobre ironia, alusão sobre alusão, ficando suspensos da “luta histórica”, o que estaria ligado à idéia de “crise da autoridade” na pós-modernidade.

Tratando do mesmo episódio analisado anteriormente, “Scenes from the class struggle in Springfield”, para Matheson, o retorno da família Simpson à lanchonete barata Krusty Burger depois da desistência de Marge de entrar para o clube de campo, não seria uma afirmação do jogo capitalista, numa expressão de conformismo com o sistema. Seu texto questiona, em primeiro lugar, a temática desse episódio, que lhe parece confusa. O fato de os ricos e poderosos sócios do clube estarem dispostos a aceitar a família Simpson, embora tenham feito alguns comentários maldosos, desvirtua, para ele, a questão das classes:

“Primeiro, há o falso dilema entre cuidar da família e receber as boas-vindas do clube. Por que uma opção precisa excluir a outra? Depois, há a crença de Marge de que os Simpsons não pertencem a um clube social. Tal crença parece se basear num conceito de classes que o próprio clube não tem. Esse episódio não dá ao telespectador um solo firme. Insinua a santidade dos valores familiares e desvia para o determinismo de classe, mas não fica em lugar algum.” (Matheson; 2004; 116)

Dentro dessa lógica de recorrer à troca constante do objeto do humor, o ensaísta vê o episódio do clube e campo como um dos mais obscuros, em relação a seu posicionamento moral. Ele indica, no referido episódio, a necessidade de não

adotar posição alguma, de continuar no plano da ironia indeterminadamente. Ou seja, em contraste com a visão marxista de Wallace, o distanciamento do “convencional” para se fazer piadas não seria um *meio* de construir uma proposta de mundo diferente, mas seria o próprio objetivo do seriado. Já o distanciamento continuado permite continuar “refestelando-se no ataque”: “(*Os Simpsons*) joga com o público, desafiando-o a identificar a avalanche de alusões que joga sobre ele. E, como ilustra o episódio ‘Scenes from the Class Struggle in Springfield’, evita assumir uma posição própria” (Matheson; 2004; 117).

4.2.2 Hiper-ironismo

Isso dá suporte à visão de que Matt Groening não criou um mundo moral, com uma visão de bem e mal delineadas. Como já foi dito, esse ponto marcou a incompatibilidade da ética marxista de James Wallace com o seriado. Apesar de demonstrar capacidade de compreender o fenômeno, o choque de valores foi forte demais para que Wallace se debruçasse sobre as razões da idéia de “tudo é alvo” que ele formula sobre o seriado, e sobre as implicações desse suposto niilismo.

Em seu ensaio, Carl Matheson aborda, pela ótica do pós-modernismo, algumas manifestações dessa tendência à “descrença”, a não oferecer “esperança no progresso”, na cultura popular, e a relaciona com as técnicas textuais (gênero, tipo de discurso) e o “caráter” de *Os Simpsons*. Ele trabalha o conceito de crise da autoridade, ligado ao hiper-ironismo e ao uso da citação⁹, investigando as razões, o contexto e a maneira de *Os Simpsons* não adotarem nenhuma *bandeira* e de sua

⁹ Termo usado com o sentido de ser indireto, de se tratar de um texto que propõe observação “de fora” de aspectos da vida real, sejam os da vida vivida ou do imaginário (outros programas, filmes, músicas, etc.). Da mesma forma, pode-se olhar “de fora” para o passado, citando-o.

sátira não ter caráter subversivo, ou ainda transformador, a exemplo de peças clássicas como *A Modest Proposal*, do poeta iluminista Jonathan Swift.

4.2.3 Alusão

Matheson começa tratando do contraste de estilo entre comédias atuais, como *Os Simpsons* (e também *Seinfeld*), ricas no uso da referência a obras da cultura popular, em relação a seriados cômicos de épocas anteriores, onde essas referências praticamente não ocorrem. De acordo com o autor, os primeiros exemplos dessa técnica datam do final da década de 70. *Mary Hartman Mary Hartman*, “uma telenovela que nunca acabava”, satirizava as telenovelas; e *Saturday Night Live*, humorístico orientado por esquetes e descontínuo¹⁰, cujo “principal dispositivo” era a “paródia – de gêneros (noticiários noturnos, debates na televisão), de programas de televisão específicos (*I Love Lucy*, *Jornada nas Estrelas*) e de cinema (*Guerra nas Estrelas*)¹¹”. (Matheson; 2004; 108)

Para o ensaísta, o processo da citação ganha nova dimensão quando, nos anos 80, *SCTV* apresenta a perspectiva dos bastidores de uma emissora de tevê, sustentando boa parte de suas piadas nos “macetes de uma estação de televisão”. Tratava-se de uma série contínua (como em uma novela, onde o conjunto de capítulos compõe uma trama), mas também orientada por esquete. O ensaísta explica que seus personagens foram, com o tempo, fundindo o universo do simulacro (da emissora dentro do mundo de *SCTV*) com o da realidade (dos bastidores dessa emissora fictícia). Somando-se a isso, a presença de Jerry Lewis,

¹⁰ A idéia de continuidade, como abordada em “Os Simpsons, hiper-ironismo e sentido da vida”, se aplica a ambientação, personagens e cenários fixos em programas de ficção de televisão.

¹¹ Formato que é parcialmente similar a programas da TV brasileira como *Casseta&Planeta* e *TV Pirata*.

interpretando a si mesmo, fez com que *SCTV* acabasse “produzindo e dependendo de padrões de intertextualidade e referência cruzada que eram muito mais minuciosos e sutis do que qualquer outro programa anterior”. (Matheson; 2004; 109)

Matheson atenta para o caráter peculiar do uso da citação em *Os Simpsons*. Mesmo nascendo durante o processo de amadurecimento desse processo na comédia, ele funde a orientação por personagem e por tramas (em vez de esquetes) com o uso da citação, se diferenciando de *Saturday Night Live* e *SCTV*. Seu formato difere também de *Mary Hartman Mary Hartman*, pois “*Os Simpsons* não tinha a *raison d’être* de parodiar as comédias baseadas na vida familiar, das quais era um exemplo”. (Matheson, 2004, 110)

O autor começa por explicar outras formas de citação que não se aplicam às linhas gerais do desenho mas podem ocorrer. Um dos exemplos citados por Matheson é uma paródia de “*O retrato de Dorian Gray*”, de Oscar Wilde, onde, em vez de a obra de arte absorver o envelhecimento do retratado, absorve os efeitos de sua gula, engordando. Para ele, esse tipo de citação, “linear e unidimensional” e “muito direta” é “a fonte tanto da história quanto do contraste supostamente humorístico entre a peça satírica e o livro original”. (Matheson; 2004; 109)

Os Simpsons também produziria exemplos desta forma direta de paródia, como em *A Streetcar Named Marge*¹² paródia do livro “Um Bonde Chamado Desejo, de Tennessee Williams”, cuja “montagem” em Springfield tem Marge Simpson no papel principal. A montagem da peça no desenho se constitui em paródia da verdadeira, mas Matheson defende que esse uso não é o predominante no desenho, levantando outros exemplos de citação, com outros propósitos, inclusive no mesmo episódio. (*ibidem*)

¹² 4ª temporada

Marge deixa sua filha Maggie em uma creche dirigida por “uma disciplinadora rígida que acredita na auto-suficiência do bebê”, onde as chupetas são confiscadas, o que leva Maggie e os outros bebês se rebelam:

“...Numa missão de resgate altamente organizada, durante a qual se ouve no fundo a música tema de *Fugindo do Inferno*. Tendo reconquistado as chupetas, o grupo se senta em fileiras, produzindo sons de chupetas sendo chupadas; e quando Homer chega para pegar Maggie, depara com uma cena de *Os Pássaros*, de Hitchcock.” (Matheson; 2004; 110)

Em um curto espaço de tempo, são apontadas duas outras alusões, não usadas como paródia, e que funcionam como “comentário da cena”: “o tema musical de *Fugindo do Inferno* enfatiza a determinação pessoal de Maggie e sua tropa”; e “a alusão a *Os Pássaros* comunica a ameaça de uma colméia de mentes formada por muitos seres pequenos trabalhando como um único”. (*ibidem*)

Referindo-se estritamente a este uso da citação, diferentes do uso com fins de paródia, o autor indica algumas características que considera importantes. Inicialmente, menciona o fato de serem usadas para o humor. A seguir, que são alusões “cujo objetivo é fornecer uma elaboração metafórica não-verbal” da ação, através das quais “*Os Simpsons* conseguem transmitir uma grande quantidade de informações extras, de maneira extremamente econômica”. Além disso, enfatiza os altos “ritmo e a densidade” desse padrão de alusão. (*ibidem*)

4.2.1 Crise de autoridade

Para o ensaísta, o uso da citação em *Os Simpsons* e, portanto, na comédia, pode ser fundamento por fenômenos contemporâneos comuns a diversas áreas. A pintura, por exemplo, que antes era entendida como tendo uma “meta”, tanto enquanto domínio técnico como no sentido de uma busca de conhecimento e

produção de beleza. Matheson diz que, na lógica do influente crítico Clement Greenberg, “os pintores eram vistos como pesquisadores científicos cujo trabalho fomentava o progresso de seu meio”. Essa posição teria perdido terreno para o que Artur Danto chamou de “fim da arte” (Matheson; 2004; 113), significando que a arte não poderia mais ser olhada sob um “histórico de progresso”, com um determinado “fim”. Tal noção estimulou o revisionismo na pintura:

“No fim da década de 1970, muitos pintores tinham se voltado para estilos anteriores, mais representacionais, e seus quadros eram comentários tanto acerca de movimentos do passado, como o expressionismo, ou o atual vácuo na história da arte, quanto a respeito do próprio tema que eles retratavam. Em vez de tratar da essência da pintura, boa parte dela passou a se tratar da história da pintura.” (Matheson; 2004; 113)

Idéia semelhante é apontada na ciência: “Kuhn afirmava [...] que, ou não existia essa coisa de progresso científico, ou se existia, não havia regras para determinar o que eram o progresso e a racionalidade científica” (Kuhn apud Matheson; 2004; 114). Na abordagem sociológica do mesmo fenômeno, certos grupos deixaram de ver a ciência como uma “busca desinteressada da verdade”, alegando que, ao longo de sua história, as transições sempre se deram em função de “interesses pessoais e alianças dos participantes”. (*ibidem*)

Também é reproduzido argumento de Richard Rorty, pesquisando a obra do filósofo francês Jacques Derrida: “(Rorty) argumenta que algo como a verdade filosófica ou é inalcançável, não-existente, ou desinteressante, e que a própria filosofia é um gênero literário e os filósofos deveriam interpretar a si próprios como escritores que elaboram e re-interpretam os escritos de outros filósofos”. Rorty ainda questiona o método de Derrida, conhecido como “desconstrução”, jogos lógicos por meio dos quais se expunha falhas e inconsistências nos trabalhos de outros

filósofos, propondo que tal método só se prestaria a uma visão negativa, ou seja, que não edifica, que não busca a verdade (Matheson; 2004; 114).

Diante de todas essas evidências, Matheson afirma: “vivemos cercados por uma crise penetrante de autoridade, seja ela artística, científica ou filosófica, religiosa ou moral, de uma maneira que as gerações anteriores não conheceram” (Matheson; 2004; 114). Como efeito disso, o passado não seria visto mais como “inferior”, mas como um “parceiro igual”, em todas as disciplinas e áreas de conhecimento humano e em geral. A história de cada uma, que antes sustentava a idéia de progresso, se torna “uma lista de itens a ser discutidos”, num processo geral, que abarca também a comédia:

“Um conhecimento de história pode ser uma das poucas coisas que restam para preencher o vazio conversacional disciplinar. Portanto, podemos pensar que a técnica da citação é um produto natural da crise de autoridade, e que a prevalência da citação em *Os Simpsons* resulta dessa crise”.

“A idéia de que a técnica de citação em *Os Simpsons* é o resultado de ‘alguma coisa no ar’ se confirma pela estonteante onipresença de apropriação histórica em toda a cultura popular.” (Matheson; 2004; 115)

4.2.5 Happy-end irônico

Para Matheson, os conceitos pós-modernos de “crise de autoridade” e “fim da arte” conduzem, portanto, à compreensão do largo uso da técnica de citação em *Os Simpsons* e no que se pode entender como a “comédia atual”. Tal visão histórica – histórica no sentido revisionista, não de concepção do progresso – enriquece a compreensão de gêneros como a sátira, a paródia e o pastiche; e de como operavam antes e o fazem agora. Dessa forma, faz-se importante lembrar que a visão de Wallace, a qual não abordava o fenômeno da citação por completo. Em seu caso, ganhavam destaque a referência irônica ao “convencional”, sua

descontinuidade e o emprego da sátira. Além de observar esse aspecto parcialmente, ele via o uso geral da referência distanciada – e diversas outras coisas – como determinados a culminar em crítica social (ou na afirmação e conservação do padrão vigente). A visão do marxista não está propriamente em “crise”; “crise” que, nos termos de Matheson, parece sugerir o inverso, de que a crítica social – entre outras coisas – é que será um caminho para o humor. Retomando-se a visão de Wallace, posteriormente, se poderá notar continuidades e descontinuidades, o que contribuirá para uma visão mais ampla da relação do texto de *Os Simpsons* com a “crise” na produção cultural pós-moderna. Antes, restam ainda outras noções, no plano moral-discursivo, como ironia e cinismo, a serem rapidamente observadas sob essa lógica, na continuação da leitura do texto de Matheson.

O hiper-ironismo, segundo Matheson, é outro fator que diferencia as comédias no tempo. *Sitcoms* dos anos 50, 60 e 70, como *A Família Dó-ré-mi* e *Nós e o Fantasma*, mesmo sendo “repletas de famílias não tradicionais” apresentavam uma visão humana e calorosa do mundo, em contraste com *Os Simpsons* e *Seinfeld*, cujo “sabor do humor oferecido [...] é mais frio, menos baseado num senso de humanidade do que no cansaço do mundo por parte de alguém mais sagaz que a maioria”. (Matheson; 2004; 107)

O conceito de “tudo é alvo” em *Os Simpsons* não é total, como apontado por Matheson, havendo ainda espaço para situações das quais é possível depreender algum juízo de valor:

“Para sustentar a afirmação de que *Os Simpsons* promove conceitos morais, basta olharmos Lise e Marge. Considere as palavras de Lisa a favor da integridade, liberdade de censura, ou qualquer espécie de causa social, e você será da opinião que *Os Simpsons* é apenas mais um programa liberal por baixo da crosta final, porém saborosa, da sordidez.” (Matheson; 2004; 112)

Mas também há espaço para situações potencialmente imorais, levantadas pelo autor. Homer, por sua inépcia, causa a morte de dois personagens do desenho. Um é um funcionário-modelo, Frank Grimes¹³, o homem que lutou para subir na vida; a outra, a religiosa Maude Flanders. Tais situações, segundo Matheson, “são difíceis de se encaixar num mapa moral; elas certamente não combinam com a trajetória padrão da virtude recompensada” (Matheson; 2004; 112-113).

Entretanto, o ensaísta defende que, em *Os Simpsons*, não há nenhuma “máscara para um compromisso moral subjacente”, pois todas as posições ou princípios apresentados em um dado momento serão, em seguida, ironizados. Ele propõe que o desenho seja interpretado em seu potencial de fazer humor, e que esse potencial encontre seu auge na “crueldade”, fonte que ele julga ser a mais generosa para a comicidade. Em alguns momentos, no entanto, essa crueldade declinaria e deixaria de predominar, o que constituiria uma perda de intensidade da própria essência do seriado, enquanto comédia. Essa seria a razão dos muitos “calorosos momentos de família” aparecerem: uma diminuição no ritmo do “humor cruel”. Ainda que não absoluto, o hiper-ironismo continuaria sendo sua característica mais marcante.

Matheson ainda aponta o que acredita ser a função dos momentos calorosos de família que permanecem no seriado, pois, apesar de não contribuírem para caracterizar *Os Simpsons* como humor, não seriam despropositados. Ainda sob a ótica da “maximização dos efeitos cômicos”, ele alega que se pode ver os momentos “humanos” do seriado como um respiro para se manter enquanto programa de tevê.

¹³ Frank Grimes aparece no episódio *Homer's Enemy* – 8ª temporada. Ele é uma criança abandonada pelos pais que trabalha como entregador de presentes para crianças ricas. Vítima de uma explosão, o obstinado Grimes é obrigado a se ensinar a ouvir e sentir dor novamente. Aluno dedicado, ele consegue se formar em física nuclear por correspondência, o que o leva a trabalhar junto com Homer Simpson na usina nuclear. Ao se deparar com a total incompetência de Homer, que é inspetor de segurança na usina, Grimes começa a tentar expor a inépcia de Homer, que, diferente dele, nunca se esforçou e sempre teve tudo. Depois de diversas tentativas frustradas, Grimes surta e acaba morrendo eletrocutado.

Esse respiro se faria necessário, em parte, pelas pressões de sua condição de *prime-time*, que implica restrições, mas, principalmente por um mecanismo de redenção do espectador. O autor pondera que um episódio que ficasse muitos anos no ar, mostrando o mesmo tipo de “crueldade” para obter efeitos cômicos, perderia a graça.

“Acredito que os trinta e poucos segundos de aparente redenção em cada episódio de *Os Simpsons* estão lá para nos trazer algum alívio dos vinte e um minutos e meio de crueldade maníaca, no começo de cada episódio. Em outras palavras, os momentos afetuosos de família ajudam *Os Simpsons* a se manter como série. A comédia não existe para dar uma mensagem; a ilusão ocasional de uma mensagem positiva existe para nos permitir tolerar mais comédia.” (Matheson; 2004; 120)

Então, lembrando a condição paradoxal, pela qual “procuramos uma arte que nos faz rir da desgraça alheira”, ele sugere que o uso do *happy end* seja uma tentativa de “encobrir o paradoxo da comédia que ele exemplifica tão bem”. Que, no decorrer dos episódios, ao longo dos anos, já se tende a entender *Os Simpsons* ironicamente, a ponto de os tenros finais felizes, na verdade, se prestarem a ironizar o próprio emprego da ironia no programa. (*ibidem*)

A ponte entre o uso do hiper-ironismo e o forte ritmo de alusões no programa – que já estavam ligadas na origem pela “crise na autoridade” –, fica por conta do fato de a última permitir ao programa “transcender a si próprio, indo atrás de um fluxo constante de alvos”. O ensaio de Carl Matheson contextualiza, portanto, conteúdo e forma de *Os Simpsons* dentro da tradição de comédia televisiva e em suas relações com o panorama histórico-filosófico atual.

4.3 FRAGMENTAÇÃO DE ESTILOS

A “desagregação” do roteiro é marca de *Os Simpsons*, principalmente no início dos episódios, onde o conflito principal não foi ainda introduzido. Às vezes, os primeiros minutos podem não dão nenhuma dica sobre o *plot* do episódio, que fica pendurado por um fio, até que, de um momento para o outro, a “narrativa” resolve andar. Antes disso, é uma seqüência praticamente aleatória de piadas, que não permitem sondar o mote do capítulo.

Porém, essa incongruência não se dá somente no plano narrativo do episódio. Há diversos momentos pontuais de “absurdo”, quando personagens do desenho – ou de outros lugares – falam ou agem de forma ilógica, sem propósito, sem impulsionar o roteiro do episódio. Puro *nonsense*.

Usar-se-á aqui o exemplo do episódio *D’oh in the Wind*, onde se pode identificar tanto a incongruência pontual, quanto uma desintegração do roteiro, que apresenta “viradas” narrativas bruscas, apontando uma relação com o que Jameson aponta como “fragmentação de estilos”. Em oposição com histórias planas, lineares, cujas engrenagens funcionavam dialeticamente, o que se vê em *Os Simpsons* é uma multiplicidade de gêneros de piada e de quase a perda da coesão no roteiro, devido a constantes digressões.

O *nonsense* pontual pode ser entendido pela idéia de maximização de piadas. Uma vez que a incongruência, o inesperado é uma fonte de riso, e que, no contexto de *Os Simpsons* há uma confortável margem para a perda de um sentido coeso do roteiro, pode-se compreender o emprego da falta de lógica, da contraposição de idéias absurdas.

Em *D’oh in the wind*¹⁴, Sr. Burns está fazendo um piquenique em seu escritório. Ele não consegue abrir o jarro de picles em conserva. Seu assistente

¹⁴ 10ª temporada

Smithers não consegue. Todos os funcionários da fábrica são convocados, tentam e não conseguem. Vê-se que eles têm os pulsos machucados. Homer, por último, trava uma batalha feroz com o jarro e, derrotado, cai estirado no chão. Sr. Burns decide que ele precisa de “sangue fresco”. Seu assistente se oferece para “drenar” Homer enquanto ele está apagado. Sr. Burns explica que o que ele quer é revitalizar a usina. Que está disposto a fazer um filme institucional.

Corta para o set de gravação. Burns dirige a cena, Smithers opera a câmera. O espectador vê pelo ângulo da câmera. Entram Homer, Lenny e Carl¹⁵, vestidos com roupas de formatura universitária. Eles conversam sobre o futuro. Homer diz: vamos precisar de carreiras. Carl sugere o ramo de “abertura de nozes” como um mercado estável. Lenny propõe “mendicância” e acrescenta que conhece um bom lugar para “se ter as pernas cortadas”. Homer intervém: “eu conheço um jeito de mantermos nossas pernas e termos um futuro brilhante”.

O cenário se abre, com a usina nuclear atrás deles. Lenny exclama: “é claro, energia nuclear”. Homer discursa: “é o emprego de amanhã, hoje. Por essas e outras razões, escolhamos uma carreira eletrificante em... hã, qual é a fala?”. Corta para um irritado Sr. Burns. Com uma mão parecendo apertar uma taça e a voz esganiçada, lembrando o Poderoso Chefão Marlon Brando, ele diz: “energia nuclear”. Homer imita Sr. Burns em todos os aspectos. Obviamente, o maneirismo do famoso mafioso não estava no roteiro. Sr. Burns se destempera, entra em cena e começa xingar seus “atores”. Entra o letreiro de “FIM”. O telespectador descobre que estava vendo o corte final do filme, não as atribuladas gravações.

A família aplaude o filme e congratula o patriarca. Lisa reclama: “por que alguém cogitaria cortar as próprias pernas?”. Homer: “bem, houve problemas de

¹⁵ Lenny e Carl são funcionários da usina e amigos de Homer.

roteiro desde o primeiro dia”. Bart replica: “não parece que ninguém *leu* o roteiro”. Homer responde: “esse foi o problema”. Ele aponta que o importante é que, finalmente, ele recebe papéis decentes. Ele está preenchendo um formulário para se inscrever numa associação de atores e pede ajuda para inventar “créditos falsos”. Bart o ajuda imediatamente e Lisa aponta a necessidade de se escrever o nome do meio.

Já se passaram quatro minutos do episódio e nenhuma pista até então do que será o mote principal. Na seqüência, por causa do formulário, Homer diz não saber o que sua inicial do meio, “J”, quer dizer. A partir de então, a idéia de Homer ser ator é esquecida. O pai de Homer o leva até o sítio onde sua mãe morava com os amigos *hippies*. A mãe pintou um mural com dedicatória. Seu nome do meio é Jay¹⁶. Ele descobre que foi a Woodstock, ainda bebê e recebe um poncho pulguento de *hippie*. O discurso de seu pai sobre a vadiagem dos jovens *hippies* lhe inspira a adotar o estilo de vida, rejeitando qualquer intromissão em seu novo estilo como “patrulha”, mesmo as sugestões de que ele devia lavar os pés e não andar pelado pelo jardim.

Ele se junta aos amigos da mãe, para “enlouquecer as pessoas”. Eles são empresários. O *frisbee* de Homer emperra a máquina de produção de bebidas orgânicas e eles perdem o carregamento. Homer tenta se emendar. Colhe ervas, inicia as máquinas e despacha a produção. Orgulhosamente, conta para os amigos o que fez. Mas ele colheu ervas do “estoque pessoal” dos *ex-hippies*, leia-se, drogas.

A cidade inteira está bebendo a bebida orgânica e tendo alucinações de peiote. Toca um tema clássico de Woodstock. O jardineiro Willie enxerga uma bela mulher lhe chamando. Ele acha que está beijando a mulher, mas está esfregando o

¹⁶ Há uma piada aqui, bloqueada pela língua original. É o equivalente de ele se chamar Homer Jota Simpson.

rosto num ancinho e se machucando feio. Barney¹⁷ está em casa. Ele se assusta com um monstro pulando em seu sofá, larga a bebida orgânica e abre uma cerveja. Um elefante entra na casa e dá cabo do monstro. Ned Flanders está no seu carro. Ele vê martelos andando, referências ao filme Pink Floyd. Os martelos têm os lábios-marca-registrada dos Rolling Stones.

No final, a polícia faz cerco ao sítio. Homer não quer se entregar. Ele faz discurso sobre o espírito dos anos 60 e coloca flores nos canos das armas. O chefe de polícia atira assim mesmo. Corta para o cemitério. *Pan* à direita, para o hospital. Homer está no leito com o caule e as folhas da flor presas em sua testa. O programa termina com um fractal na tela.

Primeiro, deve-se observar a estrutura geral. O episódio começa com um piquenique do chefe da usina, muda rapidamente para o tema “energia nuclear”, vira na direção de suposta carreira de ator de Homer Simpson, que leva a uma busca de sua identidade, que levanta uma série de questões sobre os valores libertários do movimento *hippie* e da contracultura dos anos 60, que leva à alucinações da cidade toda com peiote, e termina com a ordem restabelecida, com Homer no hospital mas passando bem.

A série de acontecimentos explica como uma coisa leva à outra, ou seja, oferece uma causalidade, explicando as viradas bruscas. Mas só o faz de maneira consistente a partir do momento em que o *plot* é introduzido: o fim dos valores sessentistas. Se o episódio terminasse no ponto em que Homer está preenchendo o formulário e descobre que não sabe seu próprio nome do meio, poderia-se classificar esses primeiros 4 minutos de *nonsense*. As incongruências são gritantes: Smithers leva seu trabalho tão à sério que um apetite vampiresco de seu chefe não

¹⁷ Personagem que estereotipa o bêbado.

lhe causa estranhamento? Concentrado em meio às gravações, o Sr. Burns faz um maneirismo à *la* Marlon Brando? Um filme que termina com o diretor invadindo a cena? E Lisa tem razão: por que alguém se proporia a cortar as próprias pernas? Além disso, numa visão geral, essas seqüências não tem nada a ver com o roteiro do resto do episódio. Mesmo a busca de Homer por suas origens é um trampolim para se falar do *status* dos questionamentos dos anos 60 hoje.

Pode-se mostrar ainda outros exemplos de *nonsense*, como as alucinações do povo de Springfield, todas com ícones da cultura popular, e o rápido *take* do cemitério. Homer não morreu, foi apenas o seriado que errou de locação por um instante.

A imitação de Brando é pastiche e paródia. Não é preciso reconhecer o estilo do Poderoso Chefão em Sr. Burns, sendo possível rir da mera expressão de irritação. Por outro lado, a paródia se configura por ser Burns uma espécie de chefão também. O próprio filme institucional é um pastiche, também, por estar imitando um gênero, mas fazendo uma piada sobre outro tema.

Na verdade, paródia e pastiche não se mostram tão dissociados um do outro em *Os Simpsons*. Ao mesmo tempo que algumas situações *copiadas* da vida real podem fazer rir por si mesmo, o entendimento da narrativa se condiciona à familiaridade com os objetos parodiados, como o próprio Matheson apontou:

“Muitos dos telespectadores de hoje não compreendem totalmente o que se passa em *Os Simpsons* por falta de familiaridade com a cultura popular que forma a base para as referências do desenho (...) elas poderão chegar à conclusão de que o programa não é substancial nem engraçado...” (Matheson; 2004; 111)

A isso, corresponde a noção de Jameson, de que a paródia resguarda “simpatia” pelo original:

“Um bom parodista precisa ter uma simpatia tácita pelo original, como um excelente mímico precisa ter a capacidade de se colocar

na pessoa imitada. [...] Assim, subjaz à paródia o sentimento de existe uma norma lingüística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados” (Jameson in Novos Estudos; 1985)

No caso da imitação de Marlon Brando do Sr. Burns, ela é engraçada por si só, ainda que o espectador não tenha assistido a “O Poderoso Chefão”. No entanto, o sentido é ampliado e enriquecido quando se entende a situação como paródia *também*. No final do episódio, Homer, vestido de *hippie* faz um discurso pacifista sobre a “raiva ser uma jaula” e sobre a compreensão humana. Ele apanha flores e as coloca nos canos das armas. Apesar disso, ele leva o tiro. Trata-se de outro exemplo onde coexistem a paródia e o pastiche, ou, melhor dizendo, “pastiche parodisado”. Vale ainda citar como exemplo desse estilo, no mesmo episódio, os martelos que aludem a Pink Floyd e Rolling Stones.

No geral, pode-se dizer que o episódio é uma sátira aos anos 60 e aos valores de individualidade, paz e amor – como foram idealizados – praticamente enterrados hoje em dia. Ao mesmo tempo, é também uma sátira à “carece” atual. Quando, no episódio “D’oh in the wind”, Homer adota sua postura *hippie*, passa a abusar do individualismo, incomodando outros: põe pés sujos na mesa, anda nu escandalizando os vizinhos e atrapalha os negócios de seus amigos. Depois que se emenda, faz o discurso pacifista (paródia ou pastiche?) mas leva o tiro. Isso pode ser visto como um deboche à contracultura dos anos 60 e também à cultura atual. Uma não tolera o que há de razoável na outra.

Por outro lado, quando elas chegam a conviver, isso não é mostrado da maneira mais positiva. O *hippie* novo, Homer, tem um real impulso de “pirar” as pessoas, mas a sua música é um *pop* dos menos instigantes a abrir a mente. Os *hippies* exploram comercialmente a própria cultura – são empresários do ramo das bebidas – orgânicas e dirigem um carro luxuoso.

O episódio retrata uma sociedade (não só a norte-americana, pois o movimento *flower power* ganhou o mundo) que lida mal consigo mesma: a geração anterior brigou por suas idéias, mas as deixou de lado em nome do conforto consumista; o impulso transformador da juventude¹⁸ atual está canalizado para uma cultura vazia de sentido.

Ao mesmo tempo, é emblemático de *Os Simpsons* como um programa de tevê que reflete vícios da sociedade, mas sem produzir culpa. Ele se esquivava a tempo da parte espinhosa das questões e procura tirar o máximo de humor delas. Para isso, aparecem os “alegres momentos” da contracultura, com as alucinações dos cidadãos com o peiote e a lembrança de Woodstock. Lá também se encontra a noção realista de que tudo isso passou, para o bem ou para o mal e que o seriado está aí para divertir seu público. Ou melhor, que tudo isso passou, para o bem e para o mal.

Como *Os Simpsons*, ao longo dos episódios, se aventuram nos mais diferentes lugares da cultura atual, em eventos, no cinema, na música, em questões sociais como o racismo e xenofobia, pode-se entender o programa como sátira da vida pós-moderna. Homer já foi ao espaço sideral, já ganhou um *grammy*, já viajou a todos os continentes, já teve seu Q.I. aumentado e sentiu na pele o “antiintelectualismo”. A televisão da sala de estar de *Os Simpsons* satiriza a própria televisão da vida real: as crianças adoram um violento *cartoon* de gato e rato *Itchy ans Scratchy*, que leva *Tom e Jerry* às últimas conseqüências (leia-se, muito sangue e cabeças decepadas); e o telejornal, apresentado por um âncora vaidoso e “pelego”¹⁹.

¹⁸ Homer não é exatamente “jovem”, mas assume o papel da geração “herdeira” da contracultura nesse episódio.

¹⁹ No episódio *Deep Space Homer* – 6ª temporada –, o aquário com um colônia de formigas que era levada dentro de espaçonave é quebrado por Homer Simpson. Ao iniciar a transmissão de imagens

O formato de *Os Simpsons* não é constante. Alguns episódios podem ser inteiramente dedicados à paródia, de um filme específico, por exemplo, em *Cape Feare* (5ª temporada, 1993), que parodia o filme *Cabo do Medo*, de Martin Scorsese. Muitas vezes as paródias de *Os Simpsons* ganham contorno de sátira, como os episódios de “dia das bruxas”, que parodiam o gênero do terror e da ficção científica. A invasão alienígena em “Citizen Kang”²⁰ (in “Treehouse of Horror VII”, 7ª temporada, 1995) se torna uma sátira do bipartidarismo norte-americano.

Trata-se, portanto, de um seriado que engloba diversos gêneros, e usa de todos os recursos possíveis (uma vasta variedade na produção da tevê de *Springfield*, viagens de família, celebridades convidadas, etc) para alcançar o máximo de aspectos da vida real, e reproduzi-los em seu *espelho distorcido*. Sua dimensão se espalha tanto pela vida vivida quanto pela imaginária (de imagens e sons culturalmente produzidos).

Para isso, concorre a fragmentação de estilos, defendida por Jameson. O programa pode multiplicar tanto as suas características quanto suas funções. Da mesma forma, o vasto emprego da citação, descrito por Matheson, é onde *Os Simpsons* encontra a fonte de sua mescla, às vezes simultânea e sobreposta, de diversos gêneros narrativos.

4.4 CORRELAÇÕES

“ao vivo” da espaçonave, a primeira cena é de um formiga passando em primeiro plano na frente da câmera. A imagem é cortada. O repórter Kent Brockman, entendendo se tratar de uma raça alienígena de formigas em missão de conquista da Terra, imediatamente, oferece sua aliança às formigas, assegurando poder ser útil, por se tratar de um formador de opinião. Ironia, cinismo e sátira do difundido formato de telejornalismo com âncora na TV norte-americana. Além de *nonsense*.

²⁰ Neste episódio, alienígenas abduzem os candidatos à presidência dos Estados Unidos e se fazem passar por eles, em época de eleição. Homer os desmascara, porém, isso não leva a uma reação contra os extraterrestres. A democracia é cumprida. Não há alternativa a não ser votar em um dos invasores, afinal, “é um sistema bipartidário”.

Outra característica apontada por Matheson em *Os Simpsons* é o *hiper-ironismo*. Ele o aponta interligado à técnica de citação no contexto pós-moderno de “crise da autoridade”.

No episódio em que Homer desiste de ir à igreja²¹, o religioso Ned Flanders importuna o reverendo Lovejoy²² diariamente com dezenas de atividades prosaicas que ele deseja saber “se são pecado”. O reverendo, enfadado, sugere que Ned tente alguma das outras grandes religiões, pois “todas são basicamente a mesma coisa”. Pode-se interpretar que a ironia é derrisória das grandes religiões, que arrogantemente suporiam ter uma verdade mais verdadeira que outras; pode-se entender como uma ironia voltada à preguiça do reverendo. O ponto interessante a se observar é que, ainda que os criadores do seriado tivessem um ponto de vista pró ou contra as religiões, eles não iam transformar o episódio numa propaganda de suas idéias, arriscando perder a possibilidade de piadas (e seus empregos). É o cinismo associado com o conceito de *hiper-ironismo* de Carl Matheson: a “crueldade maníaca” que prioriza a piada.

A idéia de que os criadores sacrificam o próprio ponto de vista em nome das piadas têm implicação direta no conceito de fragmentação estilística de Jameson, para quem o pastiche marca o pós-modernismo por causa de sua “esterilidade”, por ser uma “ironia estável” (Jameson; 2004; 45). Este teórico aponta a fragmentação estética também como impulsionada e acelerada pelo capitalismo, que obriga a se produzir obras que “cada vez mais pareçam novidades”. Em *Os Simpsons*, piadas são dinheiro e sua capacidade de multiplicá-las advém da capacidade de ser essa “ironia estável”. Eles podem, portanto, brincar com a religião, um dos assuntos mais levados à sério no mundo, pelo qual se trava guerras, e extrair humor disso.

²¹ *Homer the heretic*, 4ª temporada

²² Pároco da cidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, acredita-se ter comprovado as hipóteses formuladas, de que as características do humor de *Os Simpsons* apontadas pelos ensaístas de “*Os Simpsons e a filosofia*”, somadas às observadas pelo próprio monografista, tenham sido contextualizadas nas teorias pós-modernistas sobre o caráter da produção cultural de Jameson.

Porém, este projeto significou mais do que executar as articulações propostas e provar uma hipótese. Em meio à análise do humor em *Os Simpsons* e o contexto pós-moderno, o projeto permitiu ao monografista prestar atenção em alguns aspectos que, por assim dizer, já lhe “provocavam a curiosidade”. A idéia de que as pessoas cada vez mais valorizam palavras e imagens, como se elas *fossem* o que, na verdade, apenas *representam*. O trabalho de Jameson colocou isso na perspectiva do estilo pós-moderno, e conceituou esse processo, em sua defesa da tendência “esquizofrênica” do estilo contemporâneo, que aponta traços semelhantes – e não um diagnóstico de insanidade – com definição de Lacan para essa patologia.

Tal noção pode ser aplicada à crítica de James Wallace, que antecedeu o ensaio de Matheson. Ele parecia “esperar”, no sentido de redenção marxista, que o retrato de uma vida melhor seja composto em *Os Simpsons*. Parecia reclamar de que a própria vida em Springfield estava errada, apesar de a vida em Springfield ser um simulacro da verdadeira.

A princípio, julga o seriado “nihilista”. Apesar disso, insiste em procurar valores no desenho, até que se convence de que encontrou a “ideologia burguesa conservadora”. Ele se esquece do processo de distanciamento do objeto da piada, que ele mesmo apontara no início de sua crítica. Assim, a ideologia que lá está

representada não passa de uma *imagem*, de um *significante* dessa ideologia. O qual, através do *hiper-ironismo* vira objeto de piadas, em algum momento.

Outro fato importante é que *Os Simpsons* sabe rir de si mesmo. Depois de muitas ironias sobrepostas a outras ironias, termina sem oferecer nenhuma ilusão com relação à própria cultura, de massa, da qual é exemplo. Visto por esse ângulo, de consciência do próprio meio, o desenho não é um incentivo à espera por valores edificantes na televisão e nos “pseudo-eventos” pós-modernos. Não se propõe a ser mais do que um *cartoon* de humor, mesmo tocando em temas “espinhosos” da sociedade. A mensagem aparente é esta posição consciente e cínica da *supervalorização* da imagem.

Os Simpsons aparenta, afinal, ter alguns valores, com os quais uma pessoa pode concordar ou não. O valor de não confundir imagem com realidade; e de saber aproveitar a imagem enquanto entretenimento, e tirar dela boas risadas.

Para os que gostam de rir, e pensar; que encontrem ao menos um dos dois.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, L. **Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o Segredo e a memória (literatura contemporânea no Brasil e na Argentina- dos anos 90 aos dias de hoje)** Tese de doutorado em Letras: Literatura Comparada: RJ. Uerj, 2004. Inédita.

BAUDIN, Henri. **Parodie**. In Dictionnaire International des Termes Littéraires. Grassin, Jean-Marie (editor). Disponível em <<http://www.ditl.info/arttest/art3374.php>> Acesso em 14 de novembro de 2006.

BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

DE GRÈVE, Marcel. **Caricature**. In Dictionnaire International des Termes Littéraires. Grassin, Jean-Marie (editor). Disponível em <<http://www.ditl.info/arttest/art249.php>> Acesso em 14 de novembro de 2006

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. In Novos Estudos CEBRAP, São Paulo no 12, pp, 16-26, jun. 1985

_____, Fredric. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo, Editora Ática, 2004.

LIMA, Luiz A. S. B. **TV Pirata: Miscigenação de Piadas**. Monografia - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

FRÓES, Fabiana Pereira; REIS, Patrícia Marques dos. **Addiction: “viciados” em seriado**. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2006

HAMILTON, Don. **Matt Groenig’s Portland**. Portland Tribune. Portland, 19 jul. de 2002. Disponível em <http://www.portlandtribune.com/news/story.php?story_id=12392> Acesso em 06 de novembro de 2006

MANUAL PARA ELABORAÇÃO E NORMALIZAÇÃO DE DISSERTAÇÕES E TESES. 3ª ed. UFRJ; Rio de Janeiro, 2004 Disponível em <
www.sibi.ufrj.br/manual_teses.pdf> acessado em 15 de outubro de 2006

MATHESON, Carl. **Os Simpsons, hiper-ironismo e o significado da vida**. In: IRWIN, William; CONARD, Mark T.; e SKOBLE, Aeon J. (editores). Os Simpsons e a Filosofia. São Paulo, Ed. Madras, 2004. cap 16, p. 221-236. cap 8, p. 107-122

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo, Editora UNESP, 2003.

AILS, Debra. **Socrates**. 16 nov 2005. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em <http://plato.stanford.edu/archives/fall2006/entries/socrates/> acesso em 08 de novembro de 2006.

THE SIMPSONS ARCHIVE. Paakinen, Jouni (webmaster). 1994. Disponível em <<http://www.snpp.com>>

WALLACE, James. **Um marxista (Karl, não Groucho) em Springfield**. In: IRWIN, William; CONARD, Mark T.; e SKOBLE, Aeon J. (editores). Os Simpsons e a Filosofia. São Paulo, Ed. Madras, 2004. cap 16, p. 221-236