

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**O RISÍVEL E O DISCURSO CRÍTICO NOS *SIMPSONS*:
UM ENFOQUE ARGUMENTATIVO**

Glaucia Yassuco Shirayama

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo.**

Orientadora: Professora Doutora Lineide do Lago Salvador Mosca

São Paulo

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

*O maior tolo é aquele que submete
O pranto ao seu destino.
Só uma vida que lança
Um claro desafio ao destino
Será capaz de mudá-lo.*

*Como as ondas golpeiam
Até derrubar os rochedos,
Assim tentarei destruir
Tudo o que faz dano
Ao gosto de viver.
Trabalharei incessantemente,
Sem jamais desanimar.*

Daisaku Ikeda

Ao humanista e filósofo Dr. Daisaku Ikeda, meu mestre da vida.

À minha amada família e aos amigos que viveram junto comigo o drama de outros empreendimentos, além deste.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Lineide do Lago Salvador Mosca, pela preciosa orientação e por acreditar no meu potencial.

Aos meus queridos pais, pelo amor e abnegada dedicação.

Aos jovens, crianças e adolescentes que se encarregarão de construir uma sociedade melhor, pela inspiração.

À Dra. Jaqueline de Mattos e ao Dr. Leonardo Maranhão, pela assistência imprescindível.

Aos queridos professores Hudinilson Urbano e Antonio Vicente Pietroforte, pela atenção e preciosas contribuições.

A todos os companheiros da Editora Brasil Seikyo, pelo apoio incondicional.

Ao amigo Eduardo Noda, pelas imagens.

Ao amigo Anderson Félix, pela paciência e observações críticas.

Aos inestimáveis companheiros da RM Paulista da Associação Brasil Soka Gakkai Internacional (BSGI), que compartilharam este e muitos outros desafios.

À Nova Era Kotekitai, minha eterna gratidão.

RESUMO

O presente trabalho objetiva observar os valores subjacentes na elaboração da comicidade e os recursos expressivos utilizados na construção do sentido do desenho animado dos *Simpsons*. Tendo como pressuposto que, no discurso persuasivo, são mobilizados mecanismos retóricos para produção de efeito de sentido, observaremos como tais mecanismos são utilizados na produção do efeito cômico, com base nas teorias da enunciação e do risível

Palavras-chave: argumentação, retórica, comicidade, desenho animado, televisão.

ABSTRACT

This work aims to evaluate the underlying values in the working up of the comicality and the expressional resources employed in the *Simpsons* cartoon meaning creation. Assuming that in the persuasive discourse the rhetoric mechanisms are gathered for the meaning effect creation, we evaluated how such mechanisms are employed and how the comical effect is created based on the theories of the laughable and of the enunciation.

Key-words: persuasive discourse, rethoric, laughable, cartoon, television.

SUMÁRIO

Capítulo 1 - As retóricas: a ação pela linguagem	9
1.1 As novas retóricas	11
1.2 O sistema retórico	12
1.3 Gêneros	13
1.4 Figuras	14
1.5 Os argumentos	17
Capítulo 2 – O riso: transgressão e envolvimento	19
2.1 Discursos sobre o risível	19
2.2 Teorias do riso	21
2.3 A comicidade	24
4.3 A comicização	33
Capítulo 3 – O universo da televisão	38
3.1 As séries televisivas – elementos constitutivos	39
3.2 Premissa dramática	40
3.3 O desenho animado	41
3.4 A técnica	42
3.5 A montagem	42
3.6 Enquadramento	44
3.7 Posição e movimentação dos elementos em quadro	51
Capítulo 4 - O universo dos <i>Simpsons</i>	54
4.1 A história	54
4.2 A cidade	55
4.3 A família	55

Capítulo 5 – Análise do <i>corpus</i>	59
5.1 O acordo	59
5.2 A vinheta	60
5.3 O episódio fundador	63
5.4 A estrutura interna dos episódios	65
5.5 <i>Homer X Lisa e o 8º. Mandamento</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
BIBLIOGRAFIA	95

INTRODUÇÃO

A escolha do *corpus* deste trabalho se deu primeiramente pelo critério subjetivo da pesquisadora. Observar os elementos argumentativos e persuasivos em um desenho animado foi uma idéia que surgiu do contato direto com alunos adolescentes que chegavam ávidos à escola para comentar sobre algum evento televisivo. Instigar os jovens à observação dos conteúdos, assim como aguçar seu senso crítico diante da observação das técnicas televisivas, foram as primeiras motivações, seguidas pelo prazer de assistir e se divertir com um *corpus* tão agradável e interessante.

Hoje, a televisão é um dos mais influentes formadores de opinião. Com sua invenção, o poder das comunicações foi ampliado, passando a ocupar um espaço privilegiado como um meio eloqüente de expressão das várias representações simbólicas.

O sistema televisivo participa ativamente da composição do sistema comunicativo midiático contemporâneo. Dessa forma, as condições de recepção e produção televisivas não se restringem apenas ao aspecto tecnológico, relativo à qualidade da imagem na tela, mas têm um vasto espaço de estudo no campo sociológico. Em sua supremacia como meio eletrônico, é capaz de moldar formas de sociabilidade e tornar-se uma referência significativa na modelação dos valores, das formas de percepção do mundo e da cultura, de um modo geral. Por exemplo, nos anos de 1950, no período inicial da implantação da tecnologia televisiva no Brasil, a televisão contribuiu para modificações nos hábitos de seu público, alternando, inclusive, as relações de vizinhança; os que possuíam o aparelho de TV — sejam vizinhos, parentes ou amigos — reuniam-se para

assistir aos programas.

É importante ressaltar que, ao mesmo tempo em que um programa de TV influencia a sociedade, amplifica e dissemina novas idéias e modismos, também, um programa televisivo é condicionado pelas demandas da própria sociedade, refletindo, em parte, suas estruturas e relações sociais. Sujeito à opinião pública, são seus índices de audiência que garantem, ou não, sua “sobrevivência”.

Nesse contexto, a reflexão sobre os mecanismos persuasivos e as estratégias utilizadas para criar efeitos de sentido representam ferramentas poderosas no desenvolvimento de uma percepção crítica das idéias transmitidas pela mídia.

Atualmente, os desenhos animados integram a produção normal das emissoras e até alguns canais de TV paga são especializados nesse gênero, preenchendo toda a sua programação com animação.

É justamente fazendo uso do poder de sugestão dos desenhos animados, sem a restrição nas representações do mundo das brincadeiras e do não-sério, que *Os Simpsons* produzem distorções divertidas e cria um ambiente propício para o satírico e o subversivo, cumprindo eficientemente a tarefa de seduzir, entreter, divertir o público e, ainda, despertar o senso crítico nos espectadores.

Segundo a *Fox*, empresa detentora dos direitos do desenho, *Os Simpsons* já foram indicados para diversas premiações da TV americana:

No final de 2002, o desenho foi indicado ao *Globo de Ouro* como a melhor série do humor, um feito raro para trabalhos de animação. Recebeu o prêmio *Peabody*, que distingue a excelência televisiva; 21 prêmios *Emmy*, da Academia de Artes e Ciências da Televisão, sendo que, em 2006, recebeu seu 9o. prêmio

desta instituição na categoria de melhor programa de animação;¹ também recebeu 21 prêmios *Annie*, concedido pela Sociedade Internacional de Filmes Animados; entre outros.²

Os Simpsons também estão no *Guinness Book*, o livro dos recordes, como a série de maior número de participações especiais e a de mais tempo no ar, — dezessete anos. Além disso, em 14 de janeiro de 2000, as personagens ganharam uma estrela na famosa *Calçada da Fama*, em Hollywood. Em 2002, o programa foi anunciado como um dos campeões de audiência na Internet mundial pelo maior site de busca do mundo, o *Google*.

Atualmente, em sua 19^a. temporada nos Estados Unidos da América, a série já superou o índice de 350 episódios e é vista em mais de cem países, movimentando milhões de dólares também com a comercialização de sua imagem em campanhas publicitárias, bonecos das personagens, video games, DVD's, CD's, entre outros artigos.

Devido à importância dos episódios iniciais no gênero seriado televisivo, pois é neles que se estabelecem parâmetros e acordos do programa, houve a preocupação em restringir a observação do programa às duas primeiras temporadas da série.

Além disso, uma vez que o programa dos *Simpsons* é um desenho animado e produzido para ser transmitido pela TV, explorar seu posicionamento a respeito da televisão pareceu-nos instigante. Decidiu-se, portanto, analisar neste trabalho o episódio *Homer X Lisa e o 8^o Mandamento*. Além de ter

¹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5268826.stm>

² <http://seriesonline.terra.com.br/ossimpsons/index.html>

recebido o prêmio *Emmy* de melhor animação em 1991, esse episódio aborda questões relacionadas à religião, à educação, à família e à televisão.

Nesse sentido, este trabalho propõe a leitura retórica do desenho *Os Simpsons* almejando observar essa produção como um diálogo, com a finalidade de admirar os argumentos lançados pela TV como um território que dá materialidade ao ideológico, apresentando conteúdos e temáticas de um sujeito concreto e histórico, porta-voz de um discurso social, pois, quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente.

Conforme Lineide Mosca (2001:23) afirma nas *Retóricas de Ontem e de Hoje*:

todo discurso é uma construção retórica, na medida em que procura conduzir o seu destinatário na direção de uma determinada perspectiva do assunto, projetando-lhe o seu próprio ponto de vista, para o qual pretende obter adesão.

Portanto, a partir das reflexões sobre a televisão como espaço de confluência e de expansão de idéias diversas, este trabalho se propôs a observar a comicização das situações e a utilização dos recursos argumentativos na construção do discurso do desenho *Os Simpsons*.

Capítulo 1 - As retóricas: a ação pela linguagem

Eu ouvi tudo, eu vi tudo, eu fiz tudo.

Eu só não me lembro de nada.

Abraham Simpson

O surgimento da Retórica na Grécia Antiga está ligado à luta reivindicatória em defesa de terras na Sicília. Seu surgimento se deu porque a sociedade que a viu nascer passou por uma mudança jamais presenciada até então. Se antes os conflitos eram resolvidos por meio da força física, a democracia grega conduziu a uma nova forma de lidar com o pluralismo de interesses. Assim, os confrontos passaram a ser acertados não mais apenas entre as pessoas implicadas diretamente, mas diante de um determinado público. Dessa forma, portanto, aquele que detivesse o domínio sobre a linguagem conseguiria mais facilmente a adesão da coletividade. Ao se observar a história, percebe-se que, justamente nos períodos de relativa democracia, a Retórica existiu como arte da argumentação. Já nas fases de menor democracia, tendeu a ser reduzida a um mero exercício verbal de cunho estético, voltado à prática ou estudo dos ornamentos.

Segundo Jean-Marie Klinkenberg, no Prefácio de *Retóricas de Ontem e de Hoje*, é na retórica que se pôde encontrar, de fato, a primeira reflexão sistematizada sobre os poderes da linguagem. Organizada por Aristóteles (séc. IV a.C.) como disciplina, nela, tanto a razão quanto a emoção são consideradas

importantes. Segundo ele, para se obter a adesão, dever-se-ia considerar os homens reais e complexos, dotados de julgamentos lógicos, mas também de afetividade, de paixões em geral. Portanto, a Retórica trata do discurso dos homens em sociedade, do homem total, que pensa, age e também se sensibiliza.

Portanto, faz parte da Retórica considerar o outro, ter apreço pela adesão do interlocutor e pelo seu consentimento. Mais do que mero instrumento informativo, um discurso persuasivo é um contato entre sujeitos: um, com o desejo de convencer, e outro, disposto a escutar. Isto implica também certa modéstia da parte de quem argumenta, predisposição para a aceitação da mudança.

Aristóteles parece ter percebido que é impossível eliminar as paixões, os desejos, as emoções que levam o homem a tomar atitudes. Dessa forma, poderoso é aquele que consegue dominar e equilibrar as próprias emoções, assim como percebê-las no outro e utilizá-las a seu favor.

Destinado a agir sobre os outros através do *logos*, o discurso persuasivo envolve o *ethos* e o *pathos*:

Ethos: o caráter que o orador deve assumir para chamar a atenção e angariar a confiança do auditório e, em conseqüência, reforçará ou não a ação sobre o interlocutor ou influenciando no julgamento.

Pathos: trata-se do conjunto das emoções do auditório: agradar ou não, causar piedade ou cólera. Esses sentimentos podem aumentar a disposição do auditório para escolhas, criar expectativas, emoções das quais o orador poderá tomar partido.

Logos: Constitui o discurso argumentativo propriamente dito. O orador se revela por meio das escolhas da linguagem que utiliza.

Dessa maneira, pode-se dizer que o *ethos*, o *pathos* e o *logos* já são argumentos e, conforme Mosca (2004:130), já são provas intrínsecas para levar à persuasão.

1.1 As novas retóricas

Com o passar do tempo, a retórica perdeu sua força e foi reduzida ao estudo e prática de ornamentos e o mundo passou a privilegiar a filosofia de Descartes. Contudo, a sociedade atual, chamada “pós-moderna”, em que as certezas já não são mais tão evidentes e o racionalismo já não impera com tanto rigor, ocorre revalorização da retórica, graças, em grande parte, à contribuição do *Tratado da Argumentação* de Chaim Perelman e L. Tyteca. A teoria da argumentação nos dias atuais se mostra como um sistema de conceitos coerentes que se prestam à análise dos mais variados objetos sociais e ocupa seu lugar entre as idéias que não são as das certezas e evidências, às quais caberiam os raciocínios científicos e lógicos. Pelo contrário, a argumentação configura-se no campo do não-racional, da opinião, da controvérsia, da sensibilidade, da sedução, do fascínio, das crenças, das paixões em geral.

Ao aceitar o pluralismo, tanto nos valores morais como nas opiniões, a argumentação abre espaço para o múltiplo e o não-coercitivo, dando lugar ao plausível, ao negociável, ao provável, a tudo que escapa às certezas de cálculo.

Privilegiando o debate e a análise dos elementos que governam as decisões, Perelman e Tyteca tomaram os argumentos judiciais como modelo para o estudo da argumentação em geral e centraram a atenção na interação entre os interlocutores, no caráter dialógico entre o falante e o ouvinte (auditório). Com o surgimento de gêneros híbridos, a rigidez classificatória dos gêneros do discurso é deixada de lado e passa a ser defendida a idéia de que a argumentação é válida em todos os níveis de uso, do cotidiano ao mais abstrato possível, ampliando seu campo de pesquisa.

1.2 O sistema retórico

Segundo a sistematização grega, a Retórica é composta de quatro partes — a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio* e a *actio*. Elas representam as quatro fases pelas quais um discurso argumentativo passa, conforme a descrição de Olivier Reboul, em sua *Introdução à Retórica* (2004):

Inventio – diz respeito ao conteúdo, o estoque e o inventário de todos os argumentos. É a etapa que usa o pensamento na procura de argumentos pertinentes à causa em questão. É o levantamento dos argumentos e meios de persuasão relativos ao tema de seu discurso, a escolha do gênero, os argumentos envolvendo o *ethos*, o *pathos* e o *logos*.

Dispositio – é o plano-tipo ao qual se recorre para construir o discurso. É a maneira de dispor as diferentes partes do discurso, o qual deve conter as seguintes etapas: *exórdio*, *narração*, *confirmação* e *peroração*.

Elocutio – esta fase diz respeito à escolha de palavras e expressões adequadas tanto à forma quanto ao conteúdo que sejam condizentes aos três pólos do discurso: o auditório, o assunto e o orador.

Actio – é a ação que atualiza o discurso, os elementos suprasegmentais como ritmo, pausa, entonação, gestualidade, entre outros.

1.3 Gêneros

Segundo Aristóteles, o orador utiliza-se de gêneros diversos conforme o objetivo que deseja atingir. De acordo com Olivier Reboul (2004:144): “O gênero circunscreve o pensamento”. Ou seja, ao adotar um gênero, ao circunscrever o que se deseja num gênero, ingressa-se numa visão de mundo. Mosca (2001:31) ainda acrescenta que os gêneros são como lugares comuns do discurso:

O fundo lógico comum a todos os discursos inscritos numa mesma tradição cultural, e lugares próprios a cada um.

No deliberativo, portanto, aconselha-se o útil, no judiciário, pleiteia-se o justo; e no epidítico, faz-se elogio ou censura.

A respeito dos discursos epidícticos, Perelman e Tyteca (1996:54) alegam que constituem uma parte central da arte de persuadir. Dessa maneira, a argumentação desse tipo de discurso epidíctico se presta a aumentar a intensidade de adesão a certos valores reconhecidos pelo auditório. Pode suscitar emoções que levam à ação, seja de revolta ou de outra natureza. Assim, no discurso epidíctico, o orador se faz educador. Este é o *status* que a série *Os Simpsons* parece ter: a função de denúncia social que desempenha ao expor os alicerces morais que fundamentam o comportamento do indivíduo nas relações cotidianas, ou ao explorar defeitos e vícios na ridicularização das personagens.

1.4 Figuras

Existem mecanismos retóricos presentes no nível lingüístico fundamental, inscritos na própria significação dos enunciados; existem os que se manifestam em outros níveis que não são propriamente lingüísticos, mas que constituem manobra discursiva, tal como a ironia, a sátira, a insinuação.

Dessa forma, a palavra — instrumento da argumentação — não encerra uma enunciação estrita, univocamente definida. Integradas no contexto de discursos distintos, ganham dimensões diferentes e são capazes de comunicar intenções até opostas.

Desde a Antiguidade, reconheceu-se a existência de certos modos expressionais que fogem ao comum e exercem papel importante na persuasão. Considera-se *figura de retórica* uma forma especial de se expressar que atrai a

atenção do leitor ou do ouvinte, independentemente do conteúdo. Segundo Guimarães (2001:152),

luz da seleção das formas expressivas segundo seu poder de persuasão, Aristóteles descreve a figura como processo produtor de surpresa, em que a expectativa do receptor é lograda. A produção de duplo sentido não é descartada pela retórica antiga.

Assim, o artifício, enquanto tal, deve passar despercebido, não seu efeito sobre o leitor ou ouvinte. Daí todo o jogo de ocultamento e sugestões que se ia buscar nas figuras para, em tríplice estratégia, prender o interlocutor: por uma emoção suscitada — *movere*; por um conhecimento transmitido — *docere*; por um prazer oferecido — *delectare*.

Passemos agora ao estudo da significação argumentativa das figuras de retórica, sem intenção, no entanto, de um exame exaustivo de todas:

Perelman as classifica em:

- Figuras de escolha, aquelas que impõem ou sugerem uma caracterização. Por exemplo, a definição oratória utiliza a estrutura da definição, não para fornecer o sentido de uma palavra, mas para dar destaque a certos aspectos que poderiam correr o risco de ficar em último plano.

- Figuras de presença, aquelas que despertam o sentimento da presença do objeto do discurso na mente de quem profere o discurso e de seu interlocutor, como é o caso da repetição. Muitas vezes, os efeitos argumentativos visados pelo discurso não se destinam apenas a despertar a presença do objeto. Têm

como objetivo oferecer um conjunto de caracteres de forma que se estabeleça uma comunhão com o auditório. Por exemplo, pela alusão cria-se ou confirma-se a comunhão com o auditório por força de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comum entre o emissor do discurso e seu interlocutor.

- Figuras de comunhão, aquelas em que o orador se empenha em criar ou confirmar a comunhão com o auditório, por força de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comum entre o orador e o auditório. A alusão e a citação são exemplos desse tipo de figura.

Fica evidente a função persuasiva que a figura exerce sobre os elementos emotivos que constituem e fundamentam a estrutura dos sujeitos, ultrapassando o seu papel puramente informativo para cumprir uma finalidade de incitamento e de sedução. Toda argumentação implica uma seleção prévia dos fatos e, de acordo com a forma como estes fatos serão realizados dentro de um contexto lingüístico, o processo argumentativo caracteriza-se como uma atividade intersubjetiva. Dessa maneira, a análise das figuras está, portanto, subordinada a uma análise prévia da argumentação. Assim, por meio das figuras assinaladas por Perelman e Tyteca, é possível observar a função da comicização, do risível, da graça, dentro do discurso de *Os Simpsons*.

1.5 Os argumentos

O discurso persuasivo age por meio de seus diferentes elementos em interação. Antes de examinar o conjunto deles, convém analisar a estrutura dos argumentos isolados. Em seu *Tratado da Argumentação*, Perelman e Tyteca categorizam os argumentos em quase-lógicos, argumentos baseados na estrutura do real e argumentos que fundam a estrutura do real.

Argumentos quase-lógicos

Esses tipos de argumentos se apresentam como comparáveis a raciocínios formais, exatos e matemáticos. Sua eficácia persuasiva se encontra na aproximação de estruturas e princípios lógicos. A contradição e incompatibilidade, como no caso do ridículo; a identidade e definição; a reciprocidade; a transitividade; a inclusão e divisão e a comparação fazem parte dessa categoria de argumentos.

Argumentos baseados na estrutura do real

Esses argumentos visam a estabelecer uma solidariedade entre juízos admitidos e outros que se procura promover. Fazem parte desse grupo os argumentos de superação, dos fins e meios, de desperdício, de interação entre a pessoa e seus atos, entre outros. São divididos em dois grupos: argumentos que

se aplicam a relações de sucessão, que ligam um acontecimento ora às suas causas ora às suas conseqüências; e os argumentos que usam relações de coexistência entre uma essência e suas manifestações.

Argumentos que fundam a estrutura do real

Este tipo é utilizado em casos particulares, generalizando-os de modo indutivo para estabelecer aquilo que se acredita ser uma estrutura do real socialmente construída. Compreendem os argumentos do exemplo, da ilustração, do modelo, da analogia e metáfora.

Capítulo 2 – O riso: transgressão e envolvimento

Ora Marge, os desenhos animados não têm nenhum sentido profundo.

São apenas uns rabiscos idiotas que se movem e fazem a gente rir como bobos.

Homer

2.1 Discursos sobre o risível

A primeira dificuldade foi diferenciar o humor do cômico, do satírico, da graça, do espirituoso, do chiste. O limite impreciso das categorias do risível traz logo um problema crucial. Porém, mais que definir as denominações, este trabalho tem o objetivo de observar o modo de produção do risível e seus efeitos no discurso. Explorando seu potencial argumentativo de solidariedade ou de exclusão, o riso pode promover tanto a aceitação como a rejeição de algo.

O risível há muito tem sido objeto de estudo por parte de diferentes teóricos do mundo ocidental, desde Platão até os nossos dias.

A mais antiga formulação sobre o humor tem origem em Platão (428-348 a.C.) e Aristóteles (348-322 a.C.) e mencionam seu lado perverso. Para Platão, rimos dos vícios. Aristóteles concorda afirmando que a comédia seria a “imitação dos maus costumes”, do ridículo. Ambos enfatizam que, ao acharmos graça de alguém, consideramos a pessoa em questão inferior de alguma maneira.

Quintiliano e Cícero foram os primeiros a sistematizar os estudos sobre o risível. Dessa maneira, é por meio da retórica romana que se tem acesso a um

conhecimento maior sobre o riso. A brincadeira e os ditos espirituosos são apresentados como recursos cujos efeitos são agradáveis e úteis nas defesas.

Uma questão importante sobre o discurso risível é que o rir de algo implica em posicionar-se em relação à questão apresentada. Sobre isso, Rosas (2003:138) salienta:

quando rimos de alguém é porque não nos identificamos com ele e nos achamos superiores: já quando rimos com alguém, é porque houve identificação e o consideramos um igual. Implica um sujeito que revela seu ethos e que constrói seu discurso tendo em vista a imagem que faz do destinatário: alguém com quem ele pode obter cumplicidade, alguém a quem ele quer provocar, persuadir.

Por outro lado, também existe uma idéia de que no universo do humor, pode-se falar de tudo, pois tudo se torna “brincadeirainha”. Nesse sentido, Propp, sem fazer nenhuma observação para distinguir o humor e o cômico, analisa os tipos de riso e desenvolve a idéia de que seus diferentes aspectos correspondem aos diferentes tipos de relações humanas. Além disso, ao abordar a variedade do tom cômico em relação às épocas e aos povos, observa (1992:32): “Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas”. Na seqüência, acrescenta: “É evidente que, no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuirão sentidos diferentes de humor e diferentes meios de expressá-lo”.

Pessoas pertencentes à mesma comunidade ou família possuem diferentes atitudes em relação ao humor. Consideram engraçadas diferentes situações ou

texto. Portanto, o que faz uma pessoa rir não provocará necessariamente o mesmo efeito em outras.

2.2 Teorias do riso

Em seu trabalho, Souza (1997:6) apresenta as teorias tradicionais que tentam compreender o fenômeno do humor, dividindo-as em três grupos. Podemos verificar que essas três teorias não se contradizem, mas são maneiras complementares de se caracterizar o humor (Raskin:1985). Cada uma delas salienta um aspecto do fenômeno: a teoria da incongruência salienta a causa, a teoria da superioridade caracterizará a relação entre o falante e o ouvinte em detrimento de uma terceira pessoa que constitui o alvo do chiste. A teoria do alívio caracterizará as reações tanto do locutor quanto do interlocutor perante o fenômeno.

Teoria da incongruência

Explica que o riso se origina da quebra de expectativa, na ruptura de padrões pré-estabelecidos. Ele seria resultado da experiência de viver algo que não se enquadra nos padrões esperados no mundo organizado em que vivemos. Segundo Souza (1997:7), os primeiros proponentes desse tipo de pensamento seriam Kant (1724 – 1804) e Schopenhauer (1788 – 1860). Kant localizou a

essência do humor na quebra da expectativa. Já Schopenhauer viu a incongruência como o desencontro entre o conhecimento sensorial e o conhecimento abstrato das mesmas coisas. Forabosco (1992) completou, observando que não é simplesmente a presença de elementos incongruentes a causa do efeito cômico, pois há uma coerência interna nesses elementos. Assim, a graça surgiria quando os elementos incongruentes, presentes no texto, opõem-se aos modelos cognitivos interiorizados pelo ouvinte-leitor.

Teoria da superioridade

Para Thomas Hobbes (1588-1679), o riso seria a expressão de uma “glória súbita”, pois seria o resultado de quando se toma a consciência de que, de alguma forma, somos superiores. Bergson (1859-1941) aponta três características do cômico em seu *Ensaio sobre a Significação do Riso*, e na condução de suas indagações, salienta que o riso adquire sentido na medida em que exerce uma função social, pois é algo compartilhado e diz respeito à sociedade na qual o indivíduo está inserido. Para Bergson, o homem ri para corrigir a rigidez; o efeito cômico é resultado de uma desarmonia da vida social e não há comicidade fora do que é humano.

Teoria do alívio

Segundo Raskin (1985:38), o riso seria resultante do alívio da energia mental nervosa e/ou psíquica acumulada. Morreal (1987) aponta Herbert Spencer (1820-1903) como precursor dessa teoria. Embora Spencer acredite também que o riso resulte da percepção da incongruência, sua atenção voltou-se para aspectos fisiológicos do fenômeno. Foi Freud (1856 - 1939) quem desenvolveu a teoria do alívio. Para o autor, da mesma forma que o sonho, o chiste se destina à satisfação de um desejo ou, em última instância, à produção de prazer (Cladir, 2005:48). Freud considera o humor como um processo defensivo que impede a geração de desprazer. Segundo ele, a grandeza do humor está justamente na vitória do ego em provocar prazer ao em vez de dor (Marcelino, 2003:9).

A principal fonte de prazer proporcionada pelos chistes é a economia da despesa psíquica. Em nossa sociedade, os impulsos agressivos e sexuais não podem ser expressos abertamente, em função de um condicionamento que não permite sua manifestação explícita. Tal repressão produz um desprazer. O humor seria, portanto, uma forma pela qual esses impulsos são expressos e aceitos socialmente. Segundo Avner Ziv, citado por Souza (1997:9), “o humor nos permite transgredir barreiras e tabus sociais”. Além disso, a energia gasta para reprimir tais impulsos é liberada, o que gera prazer.

2.3 A comicidade

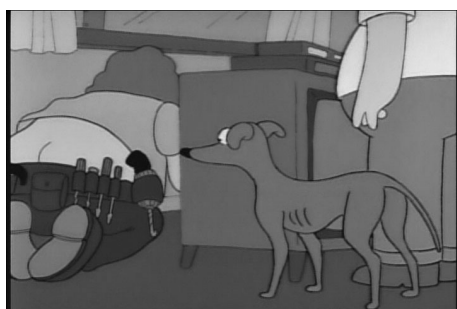
Em sua dissertação de mestrado, Marcelino (2000:35) faz uma categorização dos tipos de comicidade lingüística e não-lingüística, levantados pelos principais estudiosos do assunto, Freud, Bergson, Propp, Travaglia, Gil e Possenti, agrupando os tipos por ordem cronológica dos autores. Como nosso trabalho se refere à produção cômica de um discurso televisivo, não será relevante fazer a diferenciação do lingüístico e não-lingüístico, trataremos da comicidade como um todo.

Inversão de papéis

Para Bergson, quando ocorre a inversão de papéis sociais ou quando uma atitude contra alguém se volta contra quem a criou, produz o efeito cômico. Propp chama esse mesmo fenômeno de quiprocó, e Travaglia, de mistura de lugares ou posições sociais. Muitas são as passagens em que Homer, em vez de fazer o papel do pai nobre e corajoso, apresenta-se como um covarde. Em vários episódios ele surpreende o espectador com essa inversão de papéis. Muitas são as ocasiões em que tanto Marge quanto Lisa se apresentam como personagens muito mais ponderadas e responsáveis que o “homem da família”. Um exemplo de inversão de papéis se encontra na atitude de Homer no episódio *O Peixe de Três Olhos* que será exposto mais à frente, no tópico sobre a comicização intratextual.

Automatismo ou distração

Para Bergson, mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conhecemos e cuja história poderemos reconstituir. Uma imagem que ilustra bem essa situação é a seguinte:



Neste caso, o técnico instalador de TV a cabo é retratado de costas, com suas calças caindo. Assim, o riso é causado pela distração do rapaz em relação às suas vestes. Propp chama esse tipo de situação de malogro da vontade. “É um tipo de revés sofrido pela pessoa e que, dependendo do grau de desgraça, pode fazer rir”: “O revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independentemente das intenções.”

É interessante notar que a personagem escolhida para exercer este papel é justamente o rapaz que instala TV a cabo, aquele que possui atitudes suspeitas e induz Homer à ilegalidade. Nem Moisés, nem o reverendo Lovejoy são vítimas desse tipo de comicização.

Interferência das séries

Bergson explica isso como uma situação que ocorre ao mesmo tempo em duas séries de acontecimentos independentes, que em dado momento se cruzam, causando confusão e, portanto, produzindo comicidade. No episódio *Homer X Lisa e o 8º. Mandamento*, este artifício pode ser detectado quando Homer assiste à entrevista com os boxeadores e imagina a si próprio numa cela de prisão. Na imaginação de Homer confundem-se a narrativa sensacionalista dramatizada da TV com sua consciência. Essa mistura traz o tom cômico nesta cena.

Fazer alguém de bobo

Propp explica que o ato de fazer alguém de bobo é o desenvolvimento de um conflito que ocorre entre duas pessoas, em que uma provoca o revés na outra. Podemos incluir aqui também o alogismo que Propp define como a falta de capacidade de observar causas e efeitos, por iniciativa própria ou por estupidez.

Travaglia inclui essa categoria no *script* da estupidez: as pessoas riem daquele que se mostra tolo. Em muitos episódios Bart, o filho mais velho da família *Simpson*, costuma telefonar para Moe, o dono do bar que seu pai freqüenta. Moe sempre cai. Um dos trotes passados por Bart:

Bart: *Gostaria de falar com um amigo, sobrenome Ota, primeiro nome Idi.*

Moe: *Sr. Idi Ota, há alguém aqui com o nome Idi Ota?*

Repetição de acontecimentos

Bergson também chama a repetição de acontecimentos de vaudeville. Explica que consiste numa “combinação de circunstâncias que retorna tal qual, várias vezes, contrastando com o curso mutável da vida”. É interessante notar que no desenho, o que causa riso em Bart e Lisa é, além da aplicação dos trotes, sua repetição. Os telefonemas sempre se dirigem a Moe, que sempre acaba sendo enganado pela brincadeira.

Imitação ou semelhança das coisas

Bergson aponta que a imitação ou semelhança com objetos ridicularizam o homem, dando um tom cômico ao ser humano. Isso só ocorre quando a comparação evidencia algum defeito no homem.

Propp também trata dessa categoria e acrescenta a ela a semelhança do homem com o animal. Às vezes, ocorre o fato de podermos comparar certas qualidades negativas do homem a animais.

Enquanto Os Simpsons assistem à TV a cabo, uma plantinha na sala, ao lado do sofá, cresce, atinge a maturidade e morre. É como se ninguém percebesse a vida fora da telinha da TV.

Outro exemplo é quando Homer imita um macaco, no episódio *O professor substituto*, o próprio pai de Lisa explora esse tipo de comicidade para fazer sua filha rir. Mas há também vários episódios na série em que esta semelhança ocorre fora do campo diegético e essa aproximação entre Homer e um gorila se dá no campo extratextual.

Vaidade

Bergson chama a vaidade de “virtude adquirida” e consiste numa auto-admiração fundada na admiração que cremos inspirar aos outros. Ela é um defeito humano essencialmente risível.

Propp inclui a vaidade e outras características negativas do homem, como a bajulação e a covardia, na categoria de exageros. Travaglia inclui nessa categoria o *script* do ridículo, que nada mais é que um exagero daquilo que seria natural:

Em uma palestra de Homer para os alunos da escola elementar de *Springfield*, ele conta como conseguiu fazer a pontuação máxima em um jogo de boliche:

Sabem, crianças, meus professores disseram que eu nunca conseguiria nada. Até a semana passada eles haviam acertado, mas agora eu cheguei à perfeição.

No momento em que tenta escrever a palavra “perfeição” na lousa, não lembra a grafia correta e escreve somente a metade.

Diferenças ou semelhanças

Propp diz que as semelhanças entre pessoas serão cômicas se forem constatadas no espírito, além do físico. Quanto às diferenças, elas se constituem em “particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda”, tornado-a ridícula. Contudo, só é cômico aquele defeito cuja existência não ofenda ou revolte.

Da mesma forma, incluem-se nesta categoria, os defeitos sociais e transgressões citadas por Propp. O indivíduo que difere dos outros em sua conduta social pode ser objeto de riso.

Acrescentaríamos, também, as imperfeições do corpo humano que Propp dividiu em: obesidade, nudez, ações e funções corporais (embriaguez temporária, ato de comer demais ou comer muito pouco, cheiro do corpo etc.)

Longe de ser a figura do pai que sabe tudo e corajoso, Homer é mal-educado, arrota, coça suas nádegas. Várias são as cenas que o espectador flagra essas atitudes nada honrosas do papai da família *Simpson*.

Bergson fala da incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, ou entre algo que ele exponha exteriormente e que esteja em desacordo com as regras da boa compostura. O uso de uma roupa fora de moda ou fora do ambiente onde deveria ser usada é um exemplo. Travaglia trata o assunto dando-lhe a nomeação de *estereótipos*, que são usados com uma dimensão social negativa para causar a comicidade. Incluiríamos, também, nesta categoria, o que ele chama de violação de normas sociais, que consiste em contestar ou romper com a estrutura social, mostrando-se diferente dos demais.

Bola-de-neve

Citada por Bergson como um “efeito que se propaga por auto-acumulação, de tal modo que a causa, insignificante na origem, desemboca, por meio de um processo necessário, num resultado tão importante quanto inesperado.” Este seria o caso, por exemplo, de alguém atrapalhado que, ao tropeçar em algo, tenta se segurar e, com isso, vai derrubando outros na seqüência. A seqüência das ações, assim como o acúmulo da energia reservada dá força ao risível.

Mentira cômica

A mentira cômica é um processo que só leva à comicidade, assinala Propp. Se a mentira for leve, não resulta em graves conseqüências, tendo que ser desmascarada diante dos outros. Na ocasião em que Moisés retorna e chama a atenção de todos para declarar os Dez Mandamentos, Homer “O Ladrão” diz aos amigos: “Rápido, finjam que estão trabalhando”.

Engenhosidade para superar obstáculos

Propp explica a engenhosidade para superar obstáculos dizendo que nem sempre as características negativas são motivos de riso. As positivas também são motivos de riso quando servem para livrar os que estão em desvantagem de seus antagonistas. Travaglia inclui essa categoria no *script* da esperteza ou

astúcia, em que a personagem usa sabiamente o conflito, revertendo-o a seu favor.

No episódio *Homer X Lisa e o 8º. Mandamento*, ao perceber a chegada de seu patrão à sua casa, fecha a porta e corre para esconder todos os objetos que pegou da usina onde trabalha:

Homer: *Bart, esconda tudo que emprestei do trabalho.*

Bart: *Emprestou?*

Homer: *Tá legal, que roubei.*

Bart: *Ah, tudo bem.*

Com a ajuda de seu filho, nenhum convidado percebe nada e ele consegue sair ileso da situação.

Absurdo onírico

Bergson explica:

Há um estado normal do espírito que imita em tudo a loucura, no qual se encontram as mesmas associações de idéias encontradas na alienação, a mesma lógica singular na idéia fixa.

Então, ainda segundo ele, é possível encontrar na lógica do risível, as diversas particularidades da lógica do sonho, em que ocorre certo relaxamento das regras do raciocínio. Esse se estende ainda mais, falando das obsessões cômicas, transformadas em oníricas. Freud também se refere a essa categoria, quando menciona sobre os chistes de condensação, deslocamento e representação indireta, como peculiares aos da elaboração onírica. Travaglia

também nos coloca um *script* do absurdo em que existe uma contrariedade ao senso comum.

Enquanto todos estão na igreja ouvindo o sermão do pastor, é freqüente flagrar Homer sonhando e imaginando vários pratos de comida.

Cumplicidade

Esta categoria tem muito a ver com a colaboração do leitor ou espectador. Segundo Travaglia, a personagem diz e faz aquilo que a audiência gostaria de dizer e fazer ou quando algo é reprovado, de repente, a audiência se flagra cúmplice daquele crime. Por várias vezes Homer se mostra um grande egoísta, porém esse sentimento exacerbado de Homer demonstra também sua sinceridade. Homer é capaz de ser muito hipócrita em relação ao seu patrão, o sr. Burns, só para garantir seu emprego. Por várias vezes Homer, adula seu patrão, quando deseja xingá-lo. O auditório é cúmplice de sua hipocrisia.

Mesquinhez

Pessoas sovinas são freqüentemente satirizadas. Não é raro contar piadas de turcos e de judeus, estereótipos de pessoas apegadas a riquezas materiais. Homer é um bom exemplo desse tipo mesquinho. Diante do perigo, Homer não pensa duas vezes e, ao achar que será levado pelos policiais exime-se da responsabilidade e pior, culpa sua esposa:

Policial: Estão dizendo que você possui uma conexão ilegal de TV a cabo.

Homer: Não fui eu, foi minha mulher, idéia da minha mulher...

Homer ajoelha-se:

Homer: *Foi ela, foi ela.*

4.3 A comicização

Conforme as definições de Almeida (1999:145), a comicização pode ser atribuída aos níveis discursivos, do *extratextual*, quando a ocorrência é fruto da percepção/interpretação do leitor; *extradieético*, quando surge dentro da perspectiva do narrador; ou *dieético*, quando está incorporada à relação entre as personagens. Em *Os Simpsons* não há presença de um narrador propriamente dito. Dessa forma, trataremos apenas dos níveis *extratextual* e *dieético*.

Na comicização extratextual, as personagens não enxergam o ridículo das personagens. Nesse sentido, não ocorre a depreciação da personagem dentro da narrativa, mas apenas no universo externo do ficcional. Os limites entre o mundo dieético e extratextual são claros e a cumplicidade entre leitor-autor são reforçadas devido ao investimento psíquico coeso direcionado ao dieético, por parte do leitor. Observe-se o trecho a seguir do episódio *O Peixe de Três Olhos*, episódio da segunda temporada.

Os Simpsons tomam café da manhã.

Homer: Oh, belas torradas, Marge! A propósito, na véspera das eleições o sr. Burns vem jantar.

Marge: O quê?

Homer: Ah, são só alguns repórteres e assistentes de câmera, mas você não precisa se preocupar com eles.

Bart: Uau! O circo da mídia!

Marge: Absolutamente, não!

Homer: Vamos lá, Marge!

Marge: Mm-mm. Nessa noite eu estarei fazendo boca de urna para Mary Bailey.

Homer: Crianças, por favor, vão para o quarto. Vocês não precisam presenciar isto.

Bart: Oh-oh.

As crianças saem. Homer ajoelha-se.

Homer: Por favor, por favor, por favor, por favor...

Marge: Mmmmm...

Nessa passagem, Homer solicita às crianças que deixem o casal a sós, faz o espectador recorrer a um *frame*, esperando um desfecho que não ocorre. É a quebra da expectativa que dá o tom espirituoso. Quando ainda solicita à Marge

que o ajude, o cômico é causado pela fragilidade do homem e não da mulher, na troca dos papéis frente aos modelos sociais.

Na comicização diegética, a personagem torna-se ridícula dentro do mundo ficcional, tornando-se o alvo do riso e crítica em seu próprio meio, o que realça seu isolamento. Assim,

ao retirar das mãos do autor e do leitor a função comicizante, a comicização diegética abre espaço para a fragmentação do investimento psíquico do leitor que passa a ser solicitado por duas vertentes antagônicas: identificar-se com a personagem comicizante, de um lado e com a personagem cômica de outro. O fato de ambos pertencerem ao universo diegético dificulta sua identificação com esse último. A dramaticidade da situação rivaliza com a comicidade (Almeida, 1999:148).

É interessante notar que nas duas situações, a figura de pai, o homem da família como modelo social, fica abalada. O ridículo vai se dar justamente na inadequação da personagem ao modelo social. Em ambos os casos, Homer aparece como um homem fragilizado, como ocorre no trecho abaixo, do episódio *A Odisséia de Homer*, transmitido na primeira temporada:

Sherry: Ei, Bart! Nosso pai disse que seu pai é incompetente.

Bart: O que incompetente significa?

Terry: Significa que ele fica beliscando o tempo todo enquanto faz o serviço.

Bart: Ah, tá.

Enquanto isso Homer está beliscando alguns doces.

Homer: Ei, aposto com alguém que reconheço a diferença entre os doces de hoje e os de ontem.

Homer pergunta pelas crianças e decide ir “onde se encontra a ação”, dirigindo um automóvel de fábrica. Bart chama seu nome. Homer, distraído, colide com um reator.

Supervisor: Ok, quem é o responsável por isso?

Todos apontam para Homer.

Homer levanta um braço.

Supervisor: Eu deveria saber que foi você, Simpson.

Homer: Mas chefe...

Supervisor: Você está despedido!

O supervisor olha para as filhas e diz:

Supervisor: Oh, oi garotas!

Mas é neste segundo trecho apresentado que a ridicularização parece ainda mais mordaz com o rebaixamento de Homer perante outras personagens. Exposta diante do próprio filho, a cena ganha maior dramaticidade. Essa exposição da personagem ao ridículo frente a outros desperta, ao mesmo tempo,

o embaraço e a solidariedade do espectador, ao se colocar no lugar da personagem. A tensão do espectador se bifurca entre a comicidade e a dramaticidade da cena.

Capítulo 3 – O universo da televisão

A culpa é da TV!

Marge

A linguagem televisiva é composta pela integração de diferentes linguagens que surgiram antes de sua invenção, tais como a literatura, os quadrinhos, os folhetins, o teatro. Além disso, constitui uma síntese da linguagem radiofônica, de quem incorpora a grade de programação, como os programas de auditório, de esportes, os noticiários e a ficção. Do cinema, a TV assimilou os cortes, as características auditivas e os mitos representados pelo culto aos atores e produtores. Atualmente, a TV sofre influências da computação gráfica, da Internet, do vídeo clipe, entre outras. Assim, por envolver várias linguagens que se misturam, os discursos televisivos são chamados de discursos sincréticos.

Em meio a esse amálgama de elementos, Mareuse (2002:59) diz que os elementos determinantes que constituem a linguagem televisiva são: a imagem (estrutura espacial), o ritmo e o som. Esses diferentes planos de expressão constituem diferentes textos que podem acrescentar diferentes nuances ao sentido básico do enunciado.

Além de possuir o aspecto diferencial da linguagem sincrética, os enunciados televisivos são conjuntos abertos de interferências semânticas oriundas tanto de fora quanto de dentro do próprio veículo. Como um grande mosaico, cada programa convive com o que o antecede ou o sucede. Ao mesmo tempo, disputa a audiência com outros programas apresentados pelas

emissoras concorrentes. O espectador toma seu lugar na construção dos significados de acordo com seus próprios referentes. O sentido não é produzido numa via de mão única, nasce do jogo da linguagem e das interlocuções e é completado na experiência do espectador. Por isso, num constante diálogo com a audiência, o discurso televisivo é construído e reconstruído constantemente.

3.1 As séries televisivas – elementos constitutivos

De forma geral, a TV é sustentada pela venda do espaço publicitário em meio aos seus programas.

A serialidade surgiu da necessidade da televisão se manter no ar diária e constantemente. A partir de uma história inicial das séries, cumpre-se um contrato de exibição semanal seguindo esquemas narrativos previsíveis e simples, com estruturas estáveis e padronizadas. A cada novo episódio, um conjunto de elementos já conhecido é retomado, ao mesmo tempo novos elementos são introduzidos. Dessa maneira, tanto o conjunto de elementos invariáveis, como o conjunto de variáveis de cada novo episódio são componentes muito importantes dentro do sistema televisivo:

Na maior parte das vezes, o seriado pressupõe que cada episódio tenha uma leitura individual dos demais. Dessa forma, um único episódio pode ser assistido com fruição total, independentemente dos demais. Por outro lado, a competência de leitura do espectador no seriado é tanto maior quanto maior for o seu conhecimento acumulado sobre a série. (Oliveira, 2004:52)

É justamente essa formatação que garante a sobrevivência e manutenção das séries por certo período. Um caráter de novidade é inserido a cada episódio, ao mesmo tempo em que conserva seu público mantendo elementos invariáveis da narrativa.

Além disso, comandados pelo que Oliveira (2004:75) chama de “estética da interrupção”, a fragmentação da narrativa televisiva gera vários mecanismos alternados de suspensão, manutenção e de reatamento do sentido, visando à “captura” da atenção do espectador e criando espaço aos comerciais.

Criados para que o espectador volte assistir ao programa após o intervalo comercial, os ganchos dramáticos são recursos utilizados para manter o interesse da audiência perante a fragmentação da narrativa, criados na passagem de um capítulo para outro ou no final de cada bloco do programa.

3.2 Premissa dramática

O arco dramático em torno do qual as séries se desenvolvem é chamado de premissa dramática. Citando o trabalho de Anna Maria Balogh, *O Discurso Ficcional na TV — Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas*, Oliveira (2004:53) aponta a premissa dramática como o mais importante elemento da serialidade:

A premissa serve como uma “frase tema”, “uma intenção autoral” que regerá o clima e as proposições dos seus numerosos episódios.

Oliveira (2004:74) observou muito bem ao mencionar que apesar do formato possibilitar o desencadeamento de uma infinidade de episódios, há sempre um objetivo “etéreo” perseguido pelos principais protagonistas e que não precisa ser alcançado em algum momento. Esse objetivo “etéreo” é o que se denomina de premissa dramática. No caso de *Os Simpsons*, sua premissa dramática desenvolve temas sobre as relações familiares. Trata tanto das relações internas da família, em seus vários níveis de parentesco, como a relação do núcleo familiar e a sociedade.

3.3 O desenho animado

Faz parte da história do homem tentar representar graficamente as cenas de seu cotidiano por meio de imagens desde a pré-história, quando essa iniciativa manifestava-se por desenhos rupestres, passando pelos hieróglifos egípcios, tapeçarias medievais, vitrais góticos e livros ilustrados em diversas épocas. Esses tipos de obras têm em comum a redução das narrativas em elementos gráficos figurados. Com o tempo, esse tipo de arte foi se diversificando e, hoje, existe uma série de ramificações. Entre elas, estão os desenhos animados, que têm suas qualidades essenciais ressaltadas quando o desenhista dá uma interpretação criativa aos movimentos, sem retratar o objeto fielmente, e quando tal interpretação criativa pende geralmente à simplificação, à distorção, ao exagero e, portanto, à comicidade.

No século XIX, foram inventados diversos instrumentos similares entre si na busca da animação. Mas o primeiro estúdio de animação foi aberto em 1913, nos Estados Unidos. Dentre os desenhos animados que marcaram época, estão o *Gato Félix*, criado em 1919; *Mickey Mouse*, de Walt Disney, 1928; a *Pantera Cor de Rosa*, 1964; *Tom e Jerry* e, nos anos 90, *Os Simpsons*.

3.4 A técnica

O desenho animado é uma das técnicas que constituem o cinema de animação que, por sua vez, insere-se na atividade cinematográfica como um todo. Como o objeto deste trabalho se trata de um desenho animado, procuraremos especificar algumas referências essenciais cinematográficas para se ter uma noção básica da linguagem do desenho animado televisivo.

3.5 A montagem

A montagem cinematográfica é capaz de organizar e justapor imagens em movimento delimitando sua duração, criando com isso significações que não estavam presentes originalmente nas imagens. Aumont, no livro *A Estética do Cinema* (1995), dá a delimitação restrita de montagem (a qual consideramos mais correta que a ampla). Define que a mesma realiza três operações simultâneas: justaposição dos planos, ordenação dos planos e delimitação da

duração destes. Aumont ainda indica que as três operações são responsáveis pelas três funções da montagem: função semântica, sintática e função rítmica.

A função semântica

A mais comum e mais ampla de todas as funções, a semântica é responsável por, através do choque entre duas imagens justapostas, criar um conceito inexistente nestas mesmas caso fossem apresentadas isoladamente. É esta função que permite à montagem construir um espaço diegético do filme, bem como proporcionar as relações entre os planos, possibilitando o desenrolar da narrativa. Além disso, permite criar possíveis significados para uma mesma imagem, assim como produzir conceitos denotados e conotados.

A função sintática

A função sintática da montagem permite construir a impressão de continuidade e possibilita que a montagem passe despercebida pelo espectador por meio de uma série de regras que envolvem desde a manutenção ou não do eixo cinematográfico até a continuidade de gestos.

A função rítmica

O ritmo da montagem controla, em essência, a velocidade com que o espectador recebe as informações transmitidas pelas imagens e pela montagem. As cenas manipuladas pelo montador podem tornar uma cena mais ou menos ágil, mais ou menos tensa.

3.6 Enquadramento

Além de localizar espacial e temporalmente o universo da ação, o desenhista também pode organizar a distribuição das imagens orientando a leitura da narrativa. Seguindo as técnicas de enquadramento, o recurso do “narrador-câmera” da imagem técnica serve como direcionador da ação e da escolha. Os tipos de enquadramento realçam os elementos que se deseja ressaltar na narrativa, atribuindo, muitas vezes, diferentes sentidos às partes que compõem a narrativa. Tradicionalmente, no cinema, os enquadramentos foram classificados nos seguintes tipos básicos:

- ***Plano geral***

Envolve o cenário e as personagens. Planos gerais tendem mostrar grandes paisagens, tornando as personagens um ponto pequeno em meio a um grande ambiente esse prestam à contextualização das personagens.



- ***Plano total***

A personagem aparece por inteiro.



- **Plano inteiro**

A imagem da personagem é mostrada dos ombros para cima.



- **Plano médio**

A imagem da personagem é mostrada da cintura para cima.



- ***Plano americano***

Retrata a personagem a partir da altura dos joelhos.



- ***Plano de detalhe***

Ressalta apenas um detalhe da personagem ou do cenário. O primeiríssimo plano, ou plano de detalhe, é um caso particular. Pelo fato de ser extremamente próximo, ele tem a capacidade de recortar o objeto que se deseja retratar, descontextualizando as partes. Dessa maneira, ele elimina grande parte das emoções. Este tipo de plano reforça detalhes interessantes para a narrativa.

Ressaltando apenas um detalhe da personagem ou do cenário.



Conforme o efeito que se deseja produzir, a ação pode ser observada por determinado ângulo de visão. Esses três tipos de ângulos são:

- **Frontal**

A ação é vista de frente.



- **Superior**

Ação vista de cima para baixo enfatiza inferioridade da personagem em relação a que ao seu interlocutor.



- **Inferior**

Ação vista de baixo para cima. Geralmente esse tipo de imagem enfatiza a autoridade.



Conforme já mencionado, o modo como o enquadramento é feito, tem relação direta com as informações que se deseja transmitir. Enquanto os planos mais fechados são interpretados como uma aproximação entre o espectador e o objeto filmado, os abertos são associados ao distanciamento abstrato entre a personagem e o próprio observador da cena. Portanto, esses efeitos impõem mudanças fortes no modo como o espectador interpreta a personagem. A maioria dos primeiros planos é reservada aos heróis, causando um sentimento de simpatia no espectador, enquanto aos vilões reservam-se os planos mais abertos (que levam à indiferença).

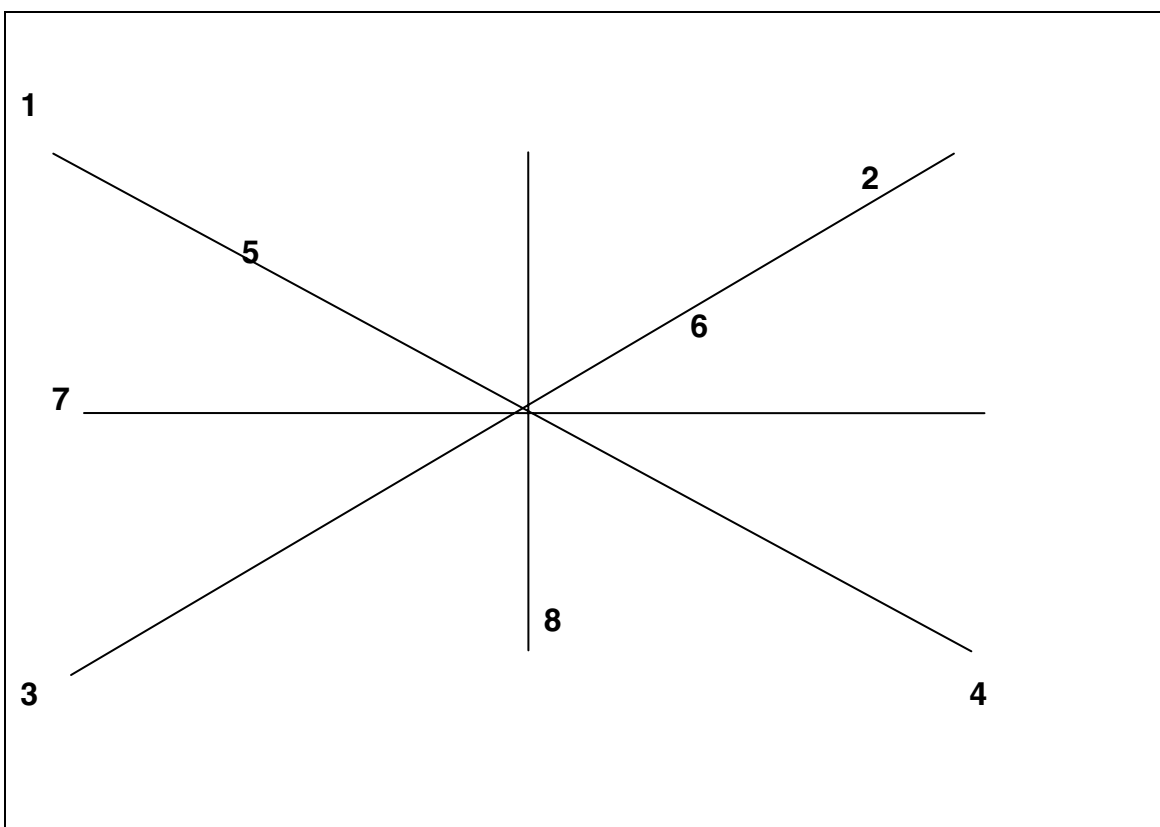
O efeito causado pela distância da câmera ao objeto retratado também pode ser interpretado em relação ao tipo de informação que certos enquadramentos transmitem em relação a outros. Geralmente, a primeira imagem que se dá no início dos episódios dos *Simpsons*, após a vinheta, é a imagem do céu. A câmera segue na direção descendente até encontrar o estabelecimento onde está ocorrendo a cena. Desta maneira é estabelecida a relação entre a personagem e o ambiente à sua volta. No caso das imagens em primeiro plano, elas isolam a personagem do mundo à sua volta e concentram a atenção do espectador nas feições do rosto, transmitindo com mais clareza as emoções e, portanto, suscitando mais emoção também no telespectador.

As imagens acústicas que se associam às visuais também sofrem distorção em relação às vozes das personagens, acentuando o tom espirituoso no caso dos desenhos animados. Por exemplo, é nítida a mudança na voz de Homer e o efeito atingido na cena em que Homer imagina-se preso. No entanto, não entraremos em detalhe sobre esta questão no presente trabalho pela irrelevância em relação aos objetivos propostos.

3.7 Posição e movimentação dos elementos em quadro

Marcelino (2003:119) afirma que, mais que qualquer outro elemento cinematográfico, a posição e a movimentação de personagens dentro do quadro dependem de elementos subjetivos, culturais, ideológicos para sua interpretação. Noções como “alto = bom” e “baixo = mal” são claramente cristãs e, portanto, só faz sentido dentro de uma cultura cristã. Mesmo assim, são elementos significantes, mesmo que outras culturas os interpretem de forma diferente.

Devido ao fato de ler-se uma imagem de cima para baixo e da esquerda para a direita, algumas conotações são dadas a certas posições e movimentações dentro do quadro.



Conforme os conceitos do pintor Wassily Kandinski sobre as linhas e tensões principais dentro do que o artista denomina plano básico (quadro), ele apresenta o diagrama acima:

A posição indicada pelo nº 1 indica uma tensão na queda, tanto física quanto moral, ideológica ou de qualquer tipo. Isto se dá porque ela está no início da diagonal 5 que é lida pelo espectador como uma linha descendente (chamada por Kandinski de diagonal dramática). Pelo mesmo motivo, a posição 4 é entendida como o fim da queda, a posição de derrota.

Seguindo a mesma lógica, a diagonal 6 indica uma ascensão. Assim sendo, a posição 3, o local de início deste movimento, indica um potencial para o sucesso, enquanto que a posição 2 indica o ápice do mesmo.

A reta horizontal (7) e a vertical (8) indicam posições de estabilidade. A reta 7, por estar associada com o horizonte, propõe uma sensação de extrema estabilidade, enquanto que a reta 8, por apontar para um equilíbrio frágil e uma queda potencial, indica uma relativa estabilidade.

Segundo o autor, o movimento para a direita é associado à idéia de ir a algum lugar, ou de um movimento “natural” ou harmônico, pois é o modo natural de observarmos a imagem, enquanto que o movimento para a esquerda é entendido como uma volta, ou um movimento mais difícil, desarmônico.

A região acima da reta 7 indicaria superioridade, enquanto que a região abaixo, inferioridade.

A reta 8 delimitaria forças opostas umas às outras, mas unidas entre si (direita X esquerda).

O centro do quadro é a posição de solidez, equilíbrio e harmonia, de algo perfeitamente posicionado e inabalável.

Capítulo 4 - O universo dos *Simpsons*

Se os desenhos fossem feitos para adultos, passariam no horário nobre!

Lisa

4.1 A história

O programa dos *Simpsons* é a série de desenho animado que está há mais tempo no horário nobre.

Tanto o criador da série, Matt Groenning, como os demais membros de sua equipe foram roteiristas de Hollywood durante anos. Isto, talvez, explique a grande quantidade de citações, referências, falas e seqüências da linguagem cinematográfica e televisiva no roteiro do seriado.

Em meados dos anos de 1980, surgiram em pequenas vinhetas no canal da *Fox* americana. A partir de 1987, passaram a fazer parte de um quadro de um *talk-show* da mesma emissora. Com o tempo, adquiriram popularidade até receber o convite para uma série exclusiva.

Considerado o evento televisivo mais importante da década de 1990, *Os Simpsons* tiveram seu início em 1989. Os temas abordados na série incluem manipulação dos indivíduos pela mídia, participação em movimentos políticos e religiosos, envolvendo a família de classe média-baixa que mora na cidade de *Springfield*, Estados Unidos.

4.2 A cidade

Segundo Matt Groening, ele escolheu essa cidade para os Simpsons viverem porque é um dos nomes mais comuns de cidades americanas (existem 121 cidades chamadas Springfields nos Estados Unidos). Todos os habitantes de Springfield de Matt Groening possuem apenas quatro dedos e são amarelados.

4.3 A família



Homer J. Simpson é o pai da família e trabalha como inspetor de segurança de uma usina nuclear. Ele é gordo, careca e comilão. Seu passatempo preferido é assistir a televisão ou ir ao bar tomar cerveja. Adora comer costeletas de porco que sua esposa faz e, no trabalho, costuma comer

rosquinhas. Possui vários sonhos, como entrar num campo de *baseball* durante uma partida, trabalhar num boliche, comer o maior sanduíche do mundo, entre outros. Em sua lista negra estão presentes a lei da gravidade, Deus e *Bill of Rights*. Homer frequentemente é vítima de dilemas morais. Recai-lhe sempre a dúvida e o conflito entre o desejo de satisfazer seus desejos pessoais e agradar sua família que tanto ama.



Marge (Marjorie Bouvier), esposa de Homer, é uma dona-de-casa exemplar e dedicada. Tem 44 anos, é equilibrada e, geralmente, possui opiniões politicamente corretas. É a principal responsável por manter a família unida e cumpre o papel de ser a mais consciente, equilibrando o racional e o afetivo em suas decisões e conselhos.



Bart (Bartolomeu) é o filho mais velho. O garoto tem 10 anos e está na 4^a. série. Bart é um anagrama da palavra *brat* (travesso). É um péssimo aluno, gosta de andar de *skate*, passar trotes e pichar parede. Em seu comportamento percebe-se atitude de “não estar nem aí”, de só querer se divertir. Esse garoto exerce um importante papel no desenho, pois por meio de suas traquinagens e de sua relação com outras personagens, é possível perceber como a sociedade contemporânea trata as atitudes identificadas em conformidade com um código de comportamento e as que não buscam essa conformidade.



Lisa, a segunda filha do casal, tem 9 anos, é aluna do segundo ano escolar e aguarda ansiosa seu ingresso na faculdade. A mais inteligente da família, é uma garota prodígio. Assim como a mãe, a menina é politicamente correta, carinhosa e possuidora de um profundo senso de dever moral. Determinada a cumprir seu dever, ela sempre levanta perguntas difíceis e desperta a reflexão sobre os levianos compromissos convencionais, deixando as outras pessoas incomodadas.

Contudo, não deixa de ser criança, por isso, seu sonho é possuir um pônei e presenciar a paz mundial.



Maggie é o bebê da casa. Possui apenas 1 ano de vida, ainda não fala nem consegue andar sem cair, mas já andou por *Springfield* sozinha e atirou no homem mais rico da cidade porque ele tentou roubar seu pirulito.

Capítulo 5 – Análise do *corpus*

5.1 O acordo

É importante observar que, seja qual for a obra, antes de tudo, o espectador identifica o tipo de texto (o gênero) que se predispõe a ler ou a assistir e, a partir de diversos índices, capta a intencionalidade (no caso, de fazê-lo rir) e, assim, o leitor constrói uma expectativa de leitura. Neste sentido, aquele que assiste aos *Simpsons* infere, por meio das vinhetas dos desenhos, que estará diante de um produto para o entretenimento e que seu intuito é provocar o riso.

A partir dessa inferência, estabelece-se o contrato humorístico com o espectador. Vale citar Perelman e Tyteca (1996:73), tratando da importância das premissas da argumentação em termos de retórica:

Tanto o desenvolvimento como o ponto de partida da argumentação pressupõe acordo do auditório. Esse acordo tem por objeto ora o conteúdo das premissas explícitas, ora as ligações. (...) Por outro lado, a própria escolha das premissas e sua formulação, com os arranjos que comportam, raramente estão isentas de valor argumentativo: trata-se de uma preparação para o raciocínio que, mais do que uma introdução dos elementos, já constitui um primeiro passo para sua utilização persuasiva.

Assim, o próprio *status* da série de desenho animado afeta o modo como os significantes operam, pois as reações do espectador estarão condicionadas por se tratar “apenas” de um desenho explorando o absurdo e o fantástico. Por

exemplo, o cabelo azul de Marge, assim como o fato de Homer encontrar em meio ao seu corpo um bastão radioativo, pegá-lo na mão e simplesmente jogá-lo à calçada sem se importar com as consequências. Nesse caso, a vinheta apresentada no início de cada episódio oferece informações importantes ao espectador a respeito de cada personagem da família Simpson.

5.2 A vinheta

As vinhetas de abertura e fechamento dos programas servem tanto como uma espécie de rito de passagem de um universo para outro, como para marcar as diferenças entre um programa que se finda e outro que se inicia em seguida. No caso dos *Simpsons*, antecedendo cada episódio, sua vinheta apresenta cenas em que a família corre para a sala para começar o ritual noturno de assistir a TV.



A esfera imagética da vinheta também permite demarcar, ainda que de forma imprecisa, o espaço de ação do seriado como a cidade de *Springfield*.

A vinheta em muito auxilia na direção do estabelecimento do vetor dramático que é a premissa. Nas vinhetas, geralmente estão sintetizados todos os elementos capazes de elucidar a premissa que comanda todo o seriado. Além de se concentrar na introdução das personagens dessa família, mostra o lugar que cada um ocupa dentro da estrutura familiar que se propõe na história do programa.

Bart, por exemplo, já demonstra seu caráter nas cenas em que aparece escrevendo na lousa. A mensagem escrita no quadro negro é diferente em cada episódio. Como uma pequena amostra, selecionamos algumas dessas frases que apareceram nas duas primeiras temporadas:

“Não vou liderar uma revolução”.

“Não desenharei mulheres peladas durante a aula”.

“Não vou tirar xerox de minha bunda”.

“Chiclete de alho não é divertido”.

“Não vou desperdiçar giz”.

“Eles riem de mim, não comigo”.

“Não guiarei o carro do diretor”.

“Eu não vi o Elvis”.

Outra cena que é diferenciada a cada episódio e também chama a atenção de seus espectadores habituais é o final da vinheta, conhecida como a “cena do

sofá”. Ela mostra quando a família se reúne para sentar ao sofá e assistir a TV.

Mencionamos abaixo algumas destas curiosas cenas:

1. Os Simpsons sentam todos de uma vez e Homer é jogado para fora do sofá.
2. Os Simpsons sentam-se e o chão se quebra, abrindo um enorme buraco por onde o sofá cai.
3. A família chega correndo e não encontram o sofá.
4. Todos se sentam de uma só vez e o sofá pende para a esquerda; Maggie é arremessada para a direita e cai em cima de uma almofada.
5. Os Simpsons chegam na sala e começam a dançar. Depois, sentam-se no sofá.
6. A família senta-se e Bart, Lisa, Marge e Maggie são jogadas para fora do sofá. Apenas Homer fica sentado.

Dessa maneira, a vinheta dá as noções de como é a relação das personagens entre si e em relação à televisão.

Na estrutura final dos créditos de abertura, aparece o desenho de um aparelho de TV. As bordas do aparelho televisivo são elementos que denunciam a irrealidade de tudo aquilo que se encontra dentro da tela. Essa imagem, aparentemente sem importância, causa a impressão de que os espectadores e os *Simpsons* estão assistindo ao mesmo programa. E mais, cria uma relação de espelhamento, chamando a atenção para o nosso papel como telespectadores.



5.3 O episódio fundador

As séries são produtos televisivos que suprem as necessidades de seu veículo, principalmente o de se manter continuamente no ar. Assim, uma variedade de temas novos é abordada a cada episódio, porém, o esquema narrativo é por vezes repetitivo.

O episódio inaugural da série possui grande importância, pois nele que se lançam os principais elementos que definirão o eixo de leitura que o público deverá fazer do programa. Portanto, este também serve como um aferidor de suas potencialidades. Se aprovado pelo público, haverá grandes chances da produção seguir em frente. Pode-se dizer, portanto, que este primeiro episódio será o responsável pela captura da atenção do público que continuarão a assistir semanalmente o programa ou não.

Num âmbito menor, é o mesmo papel que exerce a introdução de um episódio, chamando ou não o interesse do espectador para continuar a assistir ao desenho. Qual seria a frase-tema que resumiria a série dos *Simpsons*, ou seja, a premissa dramática que rege as histórias dos seus múltiplos episódios?

O Prêmio de Natal é o episódio que inicia a série e logo responde a essa pergunta. A temática do desenho são a família e a sociedade de consumo americana.

Nesse episódio, as principais personagens do desenho são apresentadas: Homer, Marge, Lisa, Bart e Maggie. O núcleo fixo de personagens em torno do qual as histórias se desenvolvem, a premissa central e os elementos figurativos que refletem a personalidade das personagens são introduzidos logo nesse episódio inicial.

Tudo começa quando o Sr. Burns, patrão de Homer decide não dar o bônus de Natal a seus funcionários. Por outro lado, Marge, sua esposa, gasta todas as economias do ano na remoção da tatuagem que Bart decidiu fazer. Para tentar salvar o festejo natalino, Homer vai trabalhar como papai-noel de uma loja de departamentos. Com o pouco dinheiro que ganhou, aposta tudo na corrida de cachorros. Porém, acaba perdendo. Quando tudo parece ter dado errado, Homer decide adotar o cachorro no qual apostou e, sem querer, volta para casa com o melhor presente entre todos: o Ajudante de papai-noel, um cachorro que passa a fazer parte da família.

Os gestos, postura física, a forma de falar e de se vestir refletirão as características psicológicas e sociais de cada personagem e serão reiteradas a cada semana.

As tramas de vários episódios da série têm por base o ângulo de uma das personagens, que se tornam eventualmente o condutor da ação, assumindo, naquele episódio, a função de personagem principal. Com essa estratégia, as personagens parecem ganhar “mais alma” e traz certa dose de novidade sem contradizer a própria série. Os dados fornecidos a cada semana reforçarão dados e auxiliarão a caracterização das personagens que, ao longo da existência, podem ganhar ou não maior complexidade.

Um outro nível de caracterização que traz mais dinamismo às personagens é a caracterização social, pois um indivíduo posto à frente de outro sujeito traz à tona seus valores, convicções, preconceitos, sua afetividade.

5.4 A estrutura interna dos episódios

A estrutura interna dos episódios, geralmente, segue uma típica fragmentação.

O conteúdo da primeira parte seria uma espécie de introdução. Ou seja, o trecho do programa que deverá aguçar a curiosidade do telespectador a respeito do episódio. No caso dos *Simpsons*, é comum a presença de uma polêmica ou uma piada logo no início do programa e, ao longo dele, a questão vai sendo discutida por vários ângulos para que, ao final, o espectador tome partido. Dessa maneira, os episódios parecem seguir os planos-tipo da retórica clássica, que divide o discurso em quatro partes: o exórdio, a narração, a confirmação e a peroração.

Após o primeiro intervalo, a narração e a confirmação se desenvolvem e os problemas que guiam as personagens são aprofundados.

Assim, os fatos que ilustram a favor ou contra a linha de raciocínio vão sendo apresentados com fatos que ilustram a coragem ou a generosidade, por exemplo. Ao final desse segmento, chega-se ao ápice da densidade dramática do enredo. Este momento dá lugar a um gancho dramático que possibilitará a interrupção para anúncios comerciais, prendendo o espectador até o reinício do programa.

O terceiro e o quarto bloco aprofundam a crise apresentada anteriormente, os argumentos são demonstrados, os contra-argumentos são refutados, a crise é reelaborada e encaminhada até a sua resolução, fazendo com que tudo volte ao normal no desfecho da história. A última parte, a peroração, constitui a alma da retórica, pois é nessa parte que a afetividade se une à argumentação, absolvendo ou castigando o causador do delito.

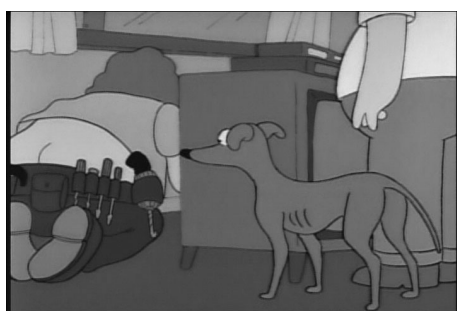
Geralmente a trama parte de uma situação de normalidade a qual se impõe uma situação de estresse que visa a sua desestabilização, mas que no final não surte muito resultado e todo o sistema, sem grandes alterações, retorna para a situação inicial.

5.5 Homer X Lisa e o 8º. Mandamento

O episódio

Este episódio inicia-se como um sermão: com uma passagem bíblica. Homer sonha que está em Israel, ao pé do Monte Sinai, quando Moisés retorna com os Dez Mandamentos. Homer é identificado por “Homer, o Ladrão” e seus amigos são “o Escultor” (a figura lembra um pouco o reverendo Lovejoy) e “O Adúltero” (Jacques, um jogador de boliche que tenta seduzir Marge no episódio da primeira temporada: *Uma Vida Turbulenta*).

Voltando aos dias atuais Homer acorda com as vozes da discussão entre o vizinho Ned Flanders e o instalador de TV a cabo que tinha lhe oferecido uma instalação ilegal por cinquenta dólares, sem ter que pagar as futuras mensalidades. Interessado, Homer intercepta o vendedor e faz uma ligação clandestina de TV a cabo em casa.



Feliz, Homer mostra à família sua proeza. Marge, a princípio, fica preocupada, mas quando começa a assistir a um programa voltado a mulheres, que lhe chama a atenção, acaba esquecendo.



Num outro dia, Homer e Marge vão ao culto na igreja. Durante a pregação do reverendo, que fala sobre o amor e a importância de Deus, Homer mal presta a atenção. Enquanto isso, seus filhos, Lisa e Bart, assistem à aula da Escola Dominical e aprendem os Dez Mandamentos com outras crianças.



Receosa de deixar sua família ir para o inferno, ela combate à atitude do pai roubar TV a cabo com protestos. Bart, que por outro lado é partidário de seu pai, aproveita-se da ausência dos familiares para assistir a programas de canais para adultos.



O garoto convida os amigos para irem à sua casa e passa a cobrar entrada para exibir os programas impróprios para crianças. Homer flagra Bart e seus amigos em uma dessas sessões e acaba com a diversão, expulsando todos. Homer percebe que algo está errado e tenta conversar com Bart, dizendo ao filho para não assistir àqueles canais.



Depois disso, Homer encontra dentro de sua casa, e de forma suspeita, o técnico que lhe instalou a TV a cabo. O sujeito oferece a ele um aparelho de som roubado. Ele recusa a oferta e passa a se preocupar com a segurança de seu lar instalando grades e trancas.



Lisa procura o reverendo Lovejoy e pede conselhos. Ela segue as orientações do religioso, decide não assistir aos programas de TV e informa seu pai sobre a decisão.

Marge passa a refletir sobre os acontecimentos no lar e solicita a Homer que desfaça a ligação. Seu marido é irredutível e “bate o pé” a favor de sua decisão.



Feliz por continuar com sua TV a cabo, Homer convida todos os seus amigos do serviço e do bar, entre outros, para assistirem a um evento muito aguardado pela cidade: uma luta de Box, que será transmitida ao vivo no canal de TV a cabo.

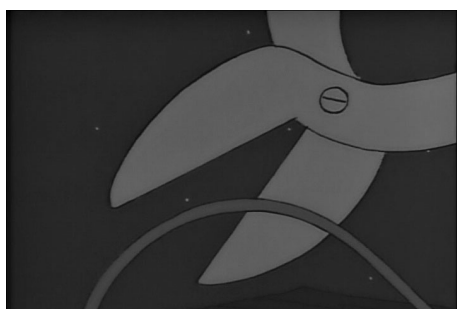
Conforme seus convidados chegam à sua casa, Homer corre para esconder os objetos furtados por ele. Dois policiais chegam e Homer se

desespera, mas os homens da lei esclarecem que só estão lá para assistirem à luta.



Antes do tão aguardado espetáculo, é feita a apresentação de um dos pugilistas em que ele fala sobre o tempo que passara na prisão. Homer imagina-se na situação que está sendo narrada e percebe a importância da família em sua vida.

No final, Homer se junta a Marge, Maggie e Lisa, que se encontram no jardim da casa em protesto, dizendo que tomou a decisão de cortar o cabo ilegal.



A argumentação

Se o objetivo do exórdio é chamar a atenção, esse discurso faz isso logo de início. O espectador fiel logo perceberá as diferenças tanto no campo do conteúdo, como no campo da imagem. O impacto se dá pelas vestimentas das personagens e Homer aparece de barba. É interessante observar que, ao utilizar-se do texto bíblico, a comicização não recai em momento algum sobre a figura de Moisés ou de Deus, mas se centraliza na figura dos pecadores: o escultor, o adúltero e, principalmente Homer, que são flagrados pelo espectador.

A alusão à Bíblia, além de um efeito de qualidade lúdica, cultiva a intimidade com o espectador. Dessa forma, produtor e público compartilham da associação entre Homer “o Ladrão” e as atitudes que esta personagem terá ao longo do episódio.

Outro impacto se dá na mudança de cenário para os dias atuais. O gancho dramático mantém a atenção do espectador quando Homer acorda devido à discussão do vizinho Flanders. Para quem conhece essa personagem, Flanders é um homem extremamente correto, alvo da inveja de Homer, pois tudo o que possui é muito melhor do que o pai da família Simpson tem. O espectador fiel sabe que Flanders é o vizinho chato e, na memória de seu telefone, estão os números da residência e do trabalho do reverendo Lovejoy e do centro de reciclagem de *Springfield*.

Na explicação da causa da discussão, Flanders se apresenta como um tolo para a filosofia de Homer, que prefere a opção de obter maiores vantagens com pouco esforço. A possibilidade de possuir vários canais, aqui, vence a qualidade de ser honesto.

A tensão é mantida quando mostra o desespero do Simpson, que chega a se jogar na frente do carro, para obter a vantagem de colocar TV a cabo ilegalmente. O espectador testemunha as atitudes de Homer, que é flagrado pelas imagens. Dá-se, portanto, o efeito cômico.

Ao contar a novidade para a família, para sustentar sua escolha, Homer utiliza-se do argumento de definição de “mitos” e “verdades” sobre a conexão ilegal de TV a cabo, contidos no manual oferecido pelo instalador.



Conforme Perelman e Tyteca (1996:241), o caráter argumentativo das definições fica patente quando presenciarmos definições variadas de um mesmo termo. Com efeito, essas definições múltiplas constituem, quer elementos sucessivos de uma definição descritiva — mas, então, o usuário de um termo deve fazer sua escolha entre elas, — quer definições descritivas opostas e incompletas, definições normativas ou de condensação, que são incompatíveis. Assim, os autores do *Tratado da Argumentação* chamam a atenção para o uso argumentativo das definições e a possibilidade de definições múltiplas, de acordo com a intencionalidade de quem as cita. No referido episódio, é claro o uso argumentativo da definição.

Os lugares da qualidade e quantidade são bastante evidentes aqui também. Um dos argumentos que sustentam sua defesa a favor da ilegalidade são as vantagens de se ter uma infinidade de canais com filmes inéditos e uma programação variada durante as 24 horas do dia. Além disso, ao colocar essas palavras na fala de Homer se utilizando dos chavões publicitários, caracteriza-o como um ingênuo que parece acreditar piamente neles, dizendo frases nos moldes dos comerciais. Esse artifício permite cativar certa benevolência do espectador e, ao mesmo tempo, dar-lhe um “ar” de distração ou ingenuidade, criando, ao mesmo tempo, um efeito cômico.

Contudo, ao longo do programa, por várias vezes, Bart demonstra saber antecipadamente a seqüência das cenas dos filmes que a família está assistindo, demonstrando que já conhece o filme e até decorou as cenas. Dessa maneira, a contra-argumentação ocorre no nível extratextual.

Outro artifício utilizado por Homer é a sedução. Quando Marge, a figura consciente da casa, demonstra sua preocupação e hesita em concordar com a ilegalidade, Homer apela e liga a TV num canal voltado às mulheres, induzindo-a a assistir ao programa e a concordar com ele. Esse artifício da engenhosidade para superar os obstáculos de Homer dá o tom cômico à cena.

Novamente, a contra-argumentação e o *non-sense* seguem no campo do extratextual: o programa ensina como fazer “band-aid’s” caseiros, algo que parece muito mais trabalhoso do que comprar os pequenos curativos adesivos.

Se as “imagens dizem mais do que palavras”, a contra-argumentação dá uma trégua, relativizando a situação. Porém, mais à frente esta trégua se revelará como não-gratuita. Segundo Perelman e Tyteca (1996:235), muitas vezes, supõem-se inicialmente verdadeira uma proposição A, para mostrar a

incompatibilidade de suas conseqüências com o que se crê, pretendendo, assim, provar a tese que se sustenta.



Homer passa a noite toda assistindo à TV e é flagrado desdenhando de um programa aparentemente sério (algo parecido com TV Senado) dizendo: “E acham que a gente assiste isso”.

Mudando o canal, ele passa a assistir ao campeonato de briga de galo televisionado com muito interesse. Pelo que demonstra, o pai da família Simpsons se interessa muito por banalidades e muito pouco por assuntos sérios.

De acordo com as afirmações de Perelman e Tyteca (1996:413) sobre os recursos argumentativos pelo exemplo de modelo e anti-modelo,

Quando se trata de uma conduta, um comportamento particular pode não só servir para fundamentar ou ilustrar uma regra geral, como para estimular a uma ação nele inspirada.

Em certo momento da narrativa, Homer se divertia assistindo a um programa de comédia, fazendo o seguinte comentário: “É engraçado porque é verdade”. Esses dizeres remetem ao próprio expectador que ri dos *Simpsons* e dos temas abordados pelo programa, criando um efeito especular, apontada no item deste trabalho que se refere à vinheta do programa. Aliás, essa impressão

de espelhamento é reforçada por um tipo de imagem que aparece de forma muito recorrente nesse episódio que é o aparelho televisivo ligado, conforme mostra as figuras abaixo:



A imagem das bordas do aparelho televisivo é um elemento importantíssimo na composição do discurso, pois além de delimitar o espaço físico do aparelho, também dá os limites do que está fora-de-campo.

Essa idéia do fora-de-campo foi lançada no cinema a partir de um conceito nascido durante o Renascentismo. Este conceito afirmava que um quadro era uma janela aberta para o mundo e, portanto, seria apenas um recorte deste, ou seja, haveria outros elementos reais, escondidos fora das bordas do quadro, ao lado daqueles que foram retratados. Esse fenômeno estimula a imagem mental do espectador para preencher o fora-de-campo que se confunde com as bordas de seu próprio aparelho de TV. Nesta cena da narrativa, é criado o já referido efeito de espelhamento. Quem, portanto, é o espectador desavisado? Seria a personagem Homer ou o próprio telespectador?

É interessante notar a natureza dos programas televisivos retratados na série, geralmente de cunho sensacionalista ou comercial, como os do tipo

televendas ou matérias publicitárias pagas em meio a programas de auditório, e, conforme Homer: “anúncios publicitários do tamanho de programas”.

A questão do consumismo na sociedade contemporânea e suas conseqüências é muito presente em todos os episódios da série, conforme mostra a cena em que Homer vai ao culto religioso:

Na igreja, durante o sermão do reverendo, o pai de Bart mal presta atenção. As únicas palavras que esboçam alguma reação da personagem se referem aos produtos de consumo “a TV, o aparelho de som e a máquina de fazer pizza instantânea”. Nesse trecho, faz-se o uso do ridículo, conforme define Perelman e Tyteca (1996:234):

O ridículo é a arma poderosa que o orador dispõe contra os que podem, provavelmente, abalar-lhe a argumentação, recusando-se sem razão, a aderir a uma ou outra premissa de seu discurso. (...) O ridículo é a sanção contra a obcecação e só se manifesta para aqueles a quem essa obcecação não dá margem a dúvidas.

Será ridículo não só quem se opõe à lógica ou à experiência, mas também quem enuncia princípios cujas conseqüências imprevistas o põem em oposição a concepções que são naturais numa dada sociedade e que ele próprio não se atreveria a contrariar. A oposição ao normal, ao razoável, pode ser considerada um caso particular de oposição a uma norma admitida. É risível, por exemplo, não proporcionar os esforços à importância do objetivo deles.

Outro tema bastante presente na série são as silenciosas indagações à eficiência das instituições educacionais, seus métodos e a utilização dos meios de dominação e poder pelos educadores, políticos e autoridades religiosas.

Na aula da Escola Dominical retratada no episódio *Homer X Lisa e o 8º Mandamento*, um novo cenário é introduzido. Quando a professora tenta ensinar sobre o Inferno e Bart se mostra feliz, ela tenta persuadir todos de quão horrível é esse local.



A atenção se volta à capacidade de argumentação da professora que se utiliza do medo, imagens e sensações ruins, procurando assustar as crianças de forma que temam serem enviadas para lá:

Sra. Albright: *Inferno é um lugar terrível. Vermes são seus cobertores e sanguessugas, seus lençóis. Tem um lago queimando com enxofre e lá vocês serão torturados por todo o sempre. Para falar a verdade se olhassem para o Inferno, ficariam tão assustados que morreriam.*

Como se pode perceber, o desenho não discute a real existência do Inferno nem a origem dos Dez Mandamentos. A religião, portanto, não é questionada, mas sim, a forma como as pessoas transmitem os ensinamentos religiosos e o conteúdo escolhido por elas. *Os Simpsons* chamam a atenção para as diferenças entre o discurso educativo e religioso e o discurso televisivo, que visa à audiência de seu público e ainda causa controvérsia. Fica claro que no discurso do educador, ele é o porta-voz dos valores reconhecidos por sua

sociedade, portanto, pouco é questionado. No entanto, por meio do riso, *Os Simpsons* denunciam que, muitas vezes, a prática diverge bastante do discurso.

A denúncia desse tipo de hipocrisia compassiva é patente na série. Retomemos a parte da vinheta em que Bart, detido após a aula, escreve por várias vezes na lousa:

“EU NÃO DESPERDIÇAREI GIZ”.

Se ele não deve desperdiçar giz, o que estaria fazendo ele naquele momento? A inconsistência desse procedimento recai sobre a pessoa que lhe ordenou a tarefa. Possivelmente o mentor desse procedimento deve ter sido sua professora ou o diretor da escola em que estuda.

No caso do discurso da professora religiosa, fica patente a violência do discurso religioso. Na coação não é permitida a liberdade de juízo, pois é sendo vedada ao ser humano a possibilidade da escolha e da dúvida. Dessa forma, os *Simpsons* retratam a inversão de valores na educação, na religião e em outras instituições, que passa a exercer a dominação, deixando de servirem aos seus reais propósitos como meios de libertação do ser humano.



A pequena Lisa torna-se o pivô da mudança da direção da narrativa. Ela passa a apontar as falhas de comportamento dos pais no campo diegético. Vendo que Marge não se preocupa em pagar o que experimentou no mercado, o respeito em relação à sua mãe é abalado.

Lisa dá escândalo em meio ao supermercado, como uma fanática que não consegue fazer uso do bom-senso. Devido à caracterização da personagem como uma garotinha que sempre busca a ética e a verdade, o radicalismo de Lisa perante a situação não se torna absolutamente irracional, mas dá um caráter mais obstinado e imaturo à menininha inteligente dos *Simpsons*.



Mais à frente, o radicalismo de Lisa se revelará como extremamente necessário para a salvação de sua família. Novamente percebe-se a relativização das noções e dos papéis das personagens nos diversos contextos do desenho, o que possibilita a visão crítica e autocrítica dos mais variados atores sociais e seus papéis em meio à sociedade.

Quando Lisa encontra seu pai assistindo à TV em casa e lhe faz uma pergunta retórica questionando-o “porque o mundo é um poço de corrupção”, ela ressalta o olhar crítico de uma criança frente ao mundo. Possivelmente, ao ver a

famosa imagem de conversa entre um pai e seu filho no colo, o espectador infere que em seguida presenciará uma bela cena de diálogo.

Contudo, a quebra de expectativa logo reforça o tom cômico. Homer tenta dissuadi-la comparando o uso da ligação ilegal de TV a cabo, ao uso que Lisa e todos os filhos fazem das roupas e dos cuidados dados por seus pais sem pagar.



Homer demonstra seu desprazer em ter de argumentar e responder eticamente à pergunta inteligente de Lisa e mostra sua preferência em assistir ao programa que está passando na TV a argumentar e até derruba a filha do colo.

Desprezando o debate, ainda tenta dissuadi-la utilizando estratégias de sedução. Contudo, suas atitudes só enfraquecem a argumentação. Empolgado com o que se passa na TV, diz: “como pode um fiozinho trazer tanta felicidade assim?”



Bart, o outro filho de Homer é castigado por quebrar uma promessa feita a seu pai, e contesta: “Queria ser adulto para poder violar as regras”. Nesse ponto, encontramos a noção do antimodelo, conforme caracteriza Perelman e Tyteca (1996: 418):

No argumento do antimodelo incentiva-se a distinguir-se de alguém, sem que nem sempre se possa inferir daí uma conduta precisa. Muitas vezes é por referência implícita a um modelo que será possível certa determinação dessa conduta. (...) Por demover do que ele faz, o antimodelo, ao adotar uma conduta, a transforma, voluntária ou involuntariamente, em paródia e às vezes em provocação.

Com o passar do tempo, o chefe da família Simpsons passa a reconhecer que a programação se repete e a imagem da família feliz já não aparece mais. A narrativa passa a trazer as desvantagens da atitude de Homer e o programa passa a apresentar de forma mais enfática seu cunho conservador.

O reaparecimento repentino do rapaz que fez a instalação na residência da família Simpsons oferecendo, desta vez, um rádio automotivo, induz ao julgamento deste como alguém que não parece ser bem-intencionado nem possuir boa índole. Com medo, Homer começa a fazer de tudo para proteger sua casa e família. A mensagem do episódio é clara: para cada ladrão há uma vítima e comprar objetos roubados é o mesmo que compactuar com o ladrão.



Lisa, perturbada e em choque com a atitude dos pais, procura o reverendo Lovejoy para uma consulta. Ela quer saber como deve se portar em relação à situação. No encontro, o tom espirituoso se dá na resposta do reverendo ao ser perguntado se roubar pão para alimentar a família faminta seria pecado. O pastor responde que não, porém, se uma geléia fosse passada no pão, a atitude seria caracterizada como roubo.

Apesar do comentário cômico, percebe-se que a autoridade religiosa dá ênfase à necessidade da flexibilidade das idéias. Assim, defende-se que, para uma relação harmônica da família ou da sociedade ou das idéias lançadas nos Dez Mandamentos é necessária essa flexibilidade, sem comprometer a integridade pessoal.

A partir desse ponto da narrativa, a argumentação extratextual passa a ser visivelmente partidária a Lisa.

Quando Homer se imagina numa prisão e demonstra-se seu estado infernal de se ter a consciência pesada. Nesse trecho do episódio, percebe-se a argumentação extradiegética baseada na relação de causa e efeito: se roubar, o agente do roubo poderá ser preso e, em conseqüência, ficar longe de sua família.

No final, Homer abdica heroicamente de sua TV a cabo a favor de sua família e, conforme sua filha mais esperta diz, sua alma é salva. O efeito dramático da cena é valorizado pelo sacrifício que o pai de Lisa faz.

Encontramos, nesse ponto, o argumento do sacrifício no qual se medem as forças das paixões.³ Segundo Perelman e Tyteca (1996: 286), a presença ou a ausência do sacrifício serve para medir a importância do objeto sacrificado: *A intensidade do desgosto Homer é o que dará o valor da coisa perdida:*

(...) O argumento quase-lógico do sacrifício pode ser aplicado também a todo o campo das relações do meio com fim, sendo o meio um sacrifício, um esforço, um dispêndio, um sofrimento. O aspecto quase-lógico fica marcado mormente quando, para valorizar tal coisa, transforma-se outra coisa em meio apto para produzi-la e medi-la.

Apesar do objeto em si possuir um valor pequeno, o que causa um tom cômico, o sacrifício de Homer é intensamente valorizado pelo espectador, pois, diferente do ato de Lisa, que “nasceu politicamente correta”, o auditório conhece os vícios e o caráter fraco do pai da família dos Simpsons. Além disso, apesar de pecar, ele se mostra um ingênuo que deseja dividir a alegria junto com os amigos que não possuem o mesmo privilégio que ele.

Por outro lado, ao remetermos à cena inicial do episódio, quando Homer se joga em frente ao carro para conseguir a instalação do canal pago, percebemos o patético do sacrifício inútil de Homer.

³ No sentido Aristotélico da palavra.

O sacrifício inútil que não é pura hipótese, mas trágica realidade e pode conduzir à desconsideração daqueles que o realizaram (Perelman e Tyteca, 1996: 285).

Assim, o sacrifício de “dar sua vida” à TV a cabo de graça, faz de Homer um ridículo, um tolo. Perelman e Tyteca ainda completam que, se no argumento a pesagem compete ao indivíduo que aceita o sacrifício, o significado deste último aos olhos alheios depende do apreço por aquele que efetua a pesagem.

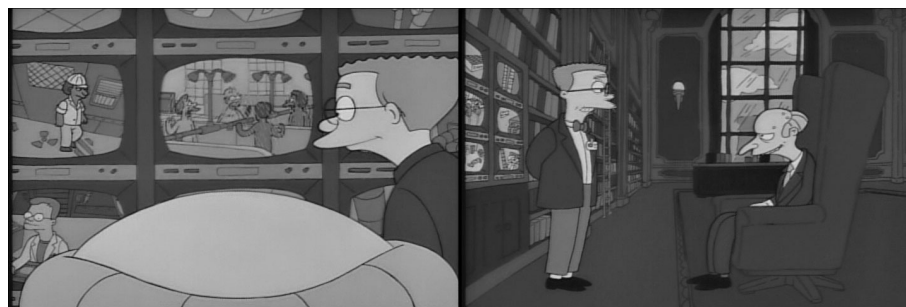
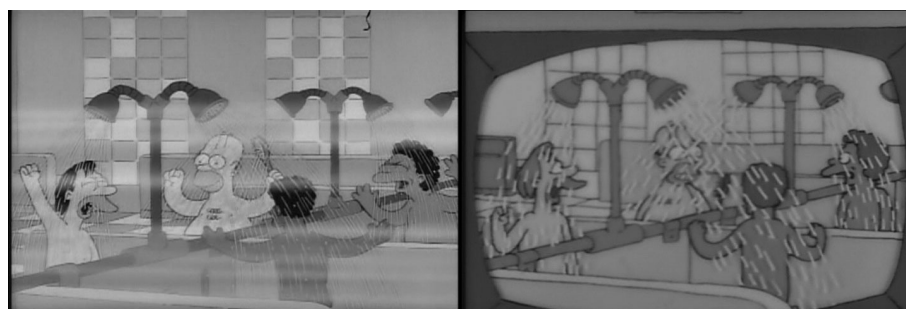
É nítido que o que está em jogo é o valor da instituição da família. A importância dela é medida pela demonstração de forças solicitadas a Homer. Assim, ao final do episódio, apesar de servir como um anti-modelo, o tom dramático em torno da personagem Homer é reforçado, captando a adesão e simpatia dos espectadores com a demonstração de que seu amor pela família é maior que seu apreço pela TV a cabo.



Detalhes

É interessante notar que as personagens retratadas como mais pobres são as mais solidárias. Sr. Burns, o homem mais rico da cidade, surge com o menor

presente. Aliás, esta personagem sempre sai ileso dos desenhos. Dono da usina nuclear de *Springfield*, o Sr. Burns é capaz de fazer as maiores atrocidades por dinheiro. Um exemplo é a perversidade de deixar seus empregados pensarem que se descontaminarão da radioatividade nuclear com uma simples chuveirada. O Sr. Burns explora seus empregados e pouco se importa com a ignorância deles. No episódio da primeira temporada, é nítido o tom jocoso dos *Simpsons* em relação à publicidade que faz dos perigos da geração de energia atômica algo sem importância ou até engana os espectadores forjando conseqüências positivas e escondendo os aspectos negativos de seu uso.



O não-dito

Há também uma personagem enigmática, sem identidade, é um rapaz que faz algumas aparições repentinas em segundo plano, furtando mercadorias. Sem que nenhuma personagem se dê conta dele, ele sempre sai ileso, apesar de praticar furtos diante dos olhos dos espectadores.



Destacamos aqui essa personagem do episódio, pois, mesmo que silenciosamente, escolher um objeto e inseri-lo dentro de um discurso, significa escolhê-lo entre muitas outras possibilidades que se considera importante em função da meta buscada.

Fazendo um paralelo das atitudes do Sr. Burns às do rapaz sem identidade, relacionamos os vários modos de se “tomar vantagens sobre o outro”, e levantamos a questão de quem é que estaria sendo lesado e quem seria o maior criminoso?

Constatar o que não é dito também constitui uma arma importante na observação crítica de um discurso. Ao telespectador cabe refletir quais são os

comportamentos censurados, o que é ou não alardeado pela mídia, pela comunidade religiosa, escolar e pela sociedade em geral.

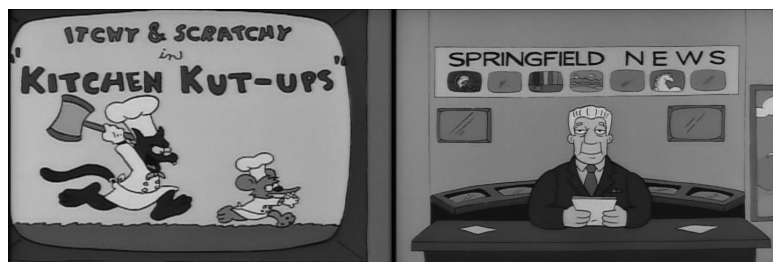
As aparições dessa personagem sem identidade que jamais é apontada remetem à perversa sociedade que dificilmente pune crimes praticados diariamente como as ilusões e absurdos lançados nas mentes de crentes por religiosos, ou nas crianças por educadores que fazem uso de seu poder de influência, pressionando os indivíduos pelo medo ou impondo-lhe normas irracionais ou até disseminando a ignorância. Dessa maneira, não estariam os *Simpsons* denunciando a hipocrisia e a compassividade da sociedade contemporânea?

Por um outro viés

Podemos perceber também as várias imagens que se relacionam à TV:

Da mesma maneira como existem vários canais, também existem várias maneiras de fazer uso dela:





Para a segurança.



Para inspecionar ou espionar os funcionários.



Para assistir sozinho.



Com os amigos.



Para alegrar a família.



E até ficar com medo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

É engraçado por que é verdade.

Homer

Com base na afirmação de Urbano (2000, p21) que para se descobrir a enunciação, deve-se partir do enunciado, a princípio, o presente trabalho preocupou-se em realizar a transcrição das traduções legendadas dos desenhos, procurando restringir a análise da pesquisa ao campo do lingüístico. Porém, a natureza sincrética do discurso televisivo trouxe enormes desafios à análise. Notou-se que esse recorte traria grandes prejuízos à pesquisa, devido à importância das imagens no discurso televisivo. Foi determinante para essa pesquisa tomar conhecimento sobre os formatos e gêneros televisivos, assim como compreender alguns fundamentos dos recursos técnicos visuais dos desenhos animados. Esses dados contribuíram muito para a análise do *corpus*, assim como para uma articulação mais orgânica dos objetivos da pesquisa com o objetivo proposto no trabalho.

A primeira importante constatação foi verificar a importância da manifestação material do discurso e o quanto a escolha do suporte, que organiza a fala, não é um simples meio de transmissão do discurso, mas um instrumento que imprime certos aspectos ao conteúdo do discurso. A lição mais marcante sobre essa questão foi que, no caso dos *Simpsons*, eles tiram proveito da percepção de que a animação faz parte do mundo das “brincadeiras”, do não-sério, fazendo baixar as defesas morais e intelectuais do telespectador e estabelece em seu “acordo prévio” um ambiente propício ao risível.

O caráter irreal do desenho com personagens amarelas, de quatro dedos nas mãos e cabelos azuis reafirmam, a todo momento, seu *status* de ficção.

Além disso, alguns índices estabelecem um diálogo no nível não-verbal, exigindo do espectador sua atenção ao enunciado. Este é o caso da utilização dos vários recursos no plano das imagens, a gestualidade das personagens, o tom de voz, as alusões, o conhecimento de outros episódios, entre outros. Esses recursos constroem um sistema de referências que possibilitam dois aspectos importantes do sucesso da série dos *Simpsons*: captam a atenção da audiência para a mensagem, aspecto essencial de um programa televisivo para sua sobrevivência; e chamam a atenção do espectador para si, e seu papel como crítico e interpretante da mensagem transmitida.

Aliás, o ato de argumentar não está relacionado apenas ao valor e à qualidade que um argumento deva apresentar para produzir determinado efeito, mas também tem a ver com o auditório. Assim, conforme proposto inicialmente, pôde-se verificar que observar a atividade retórica no desenho animado *dos Simpsons*, possibilitou observar a imagem que o próprio desenho faz de si mesmo, da sociedade e até de seus espectadores.

Dessa maneira, a reflexão sobre conceitos e proposições teóricas foi muito importante e permitiu observar a especificidade do corpus escolhido e o refinamento dos objetivos propostos. Conforme Tyteca e Perelman (1996:161):

Uma apresentação eficaz, que impressiona a consciência dos ouvintes, é essencial não só em toda argumentação visando à ação imediata, mas também naquela que visa a orientar o espírito de uma certa forma, a fazer que prevaleçam certos esquemas interpretativos, a inserir os elementos de acordo num contexto que os torne significativos e lhes confira o lugar que lhes compete no conjunto.

Ora, o desenho dos *Simpsons* cumpre bem essa tarefa. Em seus episódios, diversos argumentos interagem, não de maneira aleatória. Além disso, os *Simpsons* provocam, seduzem, incitam os telespectadores a agir. Como ação, pode-se considerar desde a atividade cognitiva, despertando o senso crítico, o interesse ao programa, a adesão a valores e causando o riso.

Observando o discurso como uma prática política, ideológica e representação de um modo de significação do mundo com sua função de agir sobre o espectador influenciando-o, o risível ganha uma dimensão maior quando vista como uma estratégia argumentativa. A comédia permite exame de assuntos sérios e desconfortáveis porque dissolve a tensão que cerca os assuntos “delicados” por ser comédia. Assim, ela pode dirigir a atenção para um tema e oferecer sua opinião sobre ele, que se fosse transmitido de outro modo, encontraria muita oposição.

Além disso, Georges Minois (2003:19) ressalta que:

Exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época, de um grupo, e sugere sua visão global do mundo.

Homer Simpson, por exemplo, é azarado, incompetente, fracassado, mas, por outro lado, é um pai que sempre tenta ser melhor e adora ver TV com seus filhos. Isto é o que ele faz de melhor, contrariando a maioria dos pais da era atual, que não encontra tempo para dispensar aos filhos. Essa virtude torna Homer um grande herói da sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, essa personagem mostra as pressões em que os indivíduos da sociedade

contemporânea se encontram, submetidos à exigência de serem perfeitos - e que, por sinal, nunca se tornarão.

Tomando o risível como resultado da rede de relações e conflitos de pontos de vista próprios de cada indivíduo da família, dos diferentes enfoques sobre os vários temas e dos modos de utilização da TV, as ações das personagens do desenho integram idéias contraditórias e dão lugar à relativização dos papéis sociais, assim como das várias possibilidades de visão do mundo e da realidade que cerca o próprio espectador. Dessa maneira, os episódios dos *Simpsons* é uma arena ampla que serve para o embate de idéias e o exame de vários interesses, assim como conflitos entre os desejos pessoais e o senso de dever moral. Enfim, é um espaço amplo em que a argumentação se faz presente de maneira muito eficaz, dada a meta a que se destina: um produto televisivo autoconsciente.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, F.A. *Linguagem e Humor: Comicidade em Les Fustreés de Claire Bretécher*. Niterói: EdUFF, 1999.

ANDERSEN, M.J.B. *Violência nos desenhos animados exibidos pela televisão: uma ponderação necessária*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

ARAÚJO, V.L.S. *Ser ou não ser natural, eis a questão dos clichês de emoção na tradução audiovisual*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALOGH, A. *Adaptações: conjunções – disjunções – transmutações (do literário ao fílmico e ao televisual)*. Universidade de São Paulo. Tese de Livre Docência. São Paulo, 1991.

BAMBA, M. *Da interação de língua falada com a língua escrita e outras formas de interação semiótica na geração de texto de legendas de filmes*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

BARTHES, R. A retórica da imagem. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios Críticos III. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARZOTTO, V.H & GHILARDI, M.I. (Orgs.) *Nas telas da mídia*. Campinas: Ed. Alínea, 2002.

_____. *Mídia, educação e leitura*. São Paulo: Anhembi Morumbi: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

BERGSON, H. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Miguel Pereira Serras. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BRAIT, B. *ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: EDUNICAMP, 1996.

BRANDÃO, H.N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: EDUNICAMP, 1995.

COSTA, M.C.C. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela. Estudo estético e sociológico*. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

DEL RÉ, A. *A criança e a magia da linguagem: um estudo sobre o discurso humorístico*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

GARCIA, C.G.C. *A política do riso & o riso da política: a argumentatividade na expressão do humor no discurso jornalístico*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GREGOLIN, M.R.V. (Org.) *Análise do Discurso: Entorno do Sentido*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001.

GUIMARÃES, E. Figuras de retórica e argumentação *In: MOSCA, L.L.S. (Org.) Retóricas de ontem e de hoje*. 2ª. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

GNERRE, M. *Linguagem, escrita e poder*. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GROENING, M. *The Simpsons A Complete guide to our favorite family*. New York: Harper Collins Entertainment, 1997.

IRWIN, W., CONARD, M.T., SKOBLE, A.J. *Os Simpsons e a Filosofia*. São Paulo: Madras, 2004.

LAGGER, J. *De olho em Springfield*. São Paulo: Panda Books, 2006.

LUYKEN, G.M. et al. *On language barriers on television*. Dubbing and subtitling for the european audience. Manchester, The European Institute for the Media, 1991.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo, SENAC, 2000.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de Comunicação*. 2ª. Ed., São Paulo: Cortez, 2002.

MALDONADO, A.E. et al. *Metodologias de pesquisa em comunicação: Olhares, trilhas e processos*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MARCELINO, M.M. *Toda Mafalda: um estudo de estratégias lingüístico-discursivas da comicidade*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2003.

MARCUSCHI, L.A. *Análise da Conversação*. São Paulo: Ática, 1986.

MAREUSE, M.A.G. *50 Anos de desenho animado na televisão brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

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

MOSCA, L.L.S. A ambigüidade como opção retórica da imprensa na relação texto/imagem. In: OLIVEIRA, A.C. de e FECHINE, Y. (Orgs.) *Imagens Técnicas*. São Paulo: Haecker Ed.

_____. A teoria perelmaniana e a questão da afetividade. In: OLIVEIRA, E.C. (Org.) *Chaim Perelman: Direito, retórica e teoria da argumentação*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2004.

_____ (Org.). *Discurso, argumentação e produção de sentido*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. *Retóricas de ontem e de hoje*. São Paulo: Humanitas Editora/FFLCH/USP, 2001.

NOLASCO, S. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ORLANDI, E.P. *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez, 1999.

OSAKABE, H. *Argumentação e discurso político*. São Paulo: Kairós Editora, 1979.

OLIVEIRA, A. *Formatos e gêneros da teleficação brasileira: A Grande Família como modelo de seriado de comédia*. Dissertação de Mestrado Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

PERELMAN, C. e L. OLBRECHTS-TYTECA. *Tratado da Argumentação: A Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PIETROFORTE, A.V. *Uma abordagem semiótica do humor no desenho animado*. Estudos Lingüísticos. São Paulo, v. 34, pags. 1376 – 1372, 2005.

PINSKY, M. *O evangelho segundo Os Simpsons. A vida espiritual da família mais divertida do mundo*. São Paulo: Editora Cristã Novo Século, 2005.

POSSENTI, S. *Os Humores da língua: Análise Lingüística de Piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PRETI, D. (Org.) *Léxico: na língua oral e na escrita*. São Paulo: Humanitas Editora/FFLCH/USP, 2003.

_____ *Sociolingüística: Os níveis da fala — Um estudo sociológico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHMAEDECKE, J.L. *O desenho animado na TV: Uma análise do animé Pokémon*. Dissertação de Mestrado. Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2002.

URBANO, H. *Oralidade na Literatura: O caso Ruben Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____ (Org.) *Dino Preti e seus temas: oralidade, literatura, mídia e ensino*. São Paulo: Cortez, 2000.

DVD:

Os Simpsons: A primeira temporada completa. Produção: Gracie Filmes em associação com Twentieth Century Fox Television.

Os Simpsons: A segunda temporada completa. Produção: Gracie Filmes em associação com Twentieth Century Fox Television.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)