

O descaminho do feminismo nos Simpsons



Daniela Sacuchi Amereno

Bacharel em Publicidade e Propaganda e Criação – Mackenzie;
Especialização em marketing e mestranda em Comunicação – Unip;

Professora do Departamento de Ciências Sociais – Uninove.

São Paulo – SP [Brasil]

daniela.s@uninove.br



1 Introdução

Neste ensaio, propõe-se investigar o formato, a linguagem do produto audiovisual e a aplicação dos conceitos da teoria feminista do cinema no seriado norte-americano Os Simpsons. É importante salientar que se trata de um desenho animado e que será tratado aqui como um produto ficcional. Esta análise será baseada em alguns episódios da série que compõem Os Simpsons, com maior foco em um episódio específico. Antes de iniciar a análise textual, é relevante contextualizar a série.

Criada pelo cartunista Matt Groening, surgiu inicialmente em 1987 como uma série de curtas de 30 segundos, produzidos pelo criador para a série de televisão The Tracey Ullman Show. A reação dos telespectadores foi tão positiva que Os Simpsons evoluiu para um programa, estreando como um especial de Natal de meia hora em 17 de dezembro de 1989, e depois como série regular em 14 de Janeiro de 1990. Os Simpsons é uma produção Gracie Films em associação com a Twentieth Century Fox Television. James L. Brooks, Matt Groening e Al Jean são os produtores executivos. Film Roman faz a animação.

A série, que atualmente está em sua décima oitava temporada, tem fãs em todo o mundo, principalmente por ser escrita de maneira inteligente, com muito humor e de forma irreverente. Os Simpsons residem na cidade de Springfield, uma cidade que não tem estado. A série retrata uma família de classe média norte-americana, satirizando os fatos do cotidiano. Suas personagens principais são extremamente caracterizadas: Homer Simpson é o chefe da família, trabalha como inspetor de segurança na usina nuclear local e é repre-

to de defeitos de caráter, tais como egoísmo, maldade, falta de honestidade, e ainda é um péssimo pai e marido; Marge é uma mulher virtuosa, que descende diretamente de uma linhagem de esposas e mães da TV (boazinhas, sofredoras), cuja principal função é compreender, amar e tentar manter a paz na família; Bart é um garoto de 10 anos de idade que despreza qualquer tipo de autoridade e regras, faz maldades sem qualquer tipo de arrependimento e busca vantagem em tudo; Lisa, com oito anos, é inteligente e, apesar de se deparar com um mundo caótico, persiste em acreditar que a razão pode corrigir-lo, luta pelas causas ambientais, é feminista e virtuosa, toca saxofone e segue dieta vegetariana; e a bebê Maggie, que não fala e manifesta as emoções sugando desesperadamente uma chupeta.

Os episódios da série são muito ricos em detalhes e cada um, em média, leva seis meses para ser animado. A série é recheada de alusões, como no episódio Lisa, Uma Simpson, no qual é feita uma referência ao filme Forrest Gump. Nesse episódio, Homer Simpson tenta convencer Lisa de que, apesar da herança genética da família Simpson, nem todos os Simpsons são mentalmente retardados ou fracassados. Um dos parentes de Homer informa ao espectador que tem uma empresa de camarões malsucedida, fazendo uma associação a Gump, que, sendo portador de alguma deficiência mental, administra uma lucrativa empresa de camarão. A alusão sugere, portanto, que o parente dos Simpsons não se dá bem em um negócio no qual até os deficientes mentais prosperam.

Por definição, uma alusão é uma referência intencional cuja associação transcende a mera substituição.

ção de um referente. Uma referência comum nos permite facilmente substituir um termo ou frase por outro. Já uma alusão nos obriga a ir além de tal substituição. (HALWANI; SKOBLE, 2004, p. 84).

As alusões presentes na série provocam prazer ao telespectador, à medida que é capaz de identificar e compreender as associações propostas pelos roteiristas, reconhecendo-as como algo familiar. A ausência de identificação e compreensão da alusão pelo telespectador, no entanto, não compromete a diversão. Assim, a complexidade do conteúdo agregada à trama artística do desenho faz com que a série *Os Simpsons* seja intelectualmente estimulante e, ao mesmo tempo, divertida, seduzindo adultos, adolescentes e crianças, independentemente do seu grau de conhecimento ou cultura.

A mesma associação pode ser vista no episódio *Comichão, Coçadinha e Marge*, no qual é feita uma alusão ao filme *Psicose*¹. No episódio, após assistir a um violento desenho de *Comichão e Coçadinha*, Maggie (a filha mais nova) acerta a cabeça de Homer com um taco, fazendo uma associação com a morte de Janet Leigh em *Psicose*, sendo utilizada, inclusive, a mesma trilha sonora.

Os criadores da série *Os Simpsons* utilizam filmes e seriados da televisão norte-americana, e apresentam tais citações de forma muito variada, sendo um programa repleto de referências à cultura popular. É, também, muito usual a participação de personalidades, atores ou cantores famosos em seus episódios, os quais fazem a dublagem de suas próprias falas.

Dessa forma, cada episódio desse intrincado desenho é digno de ser visto mais de uma vez, com uma atenção apurada, a fim de se captarem todas as informações nele contidas.

2 Narrativa do episódio

O episódio investigado nesse estudo denomina-se Nós somos Jovens, Jovens. Escrito por Al Jean, Mike Reiss e Sam Simon e dirigido por David Silverman, foi exibido pela primeira vez nos Estados Unidos em 31 de janeiro de 1991.

Sua narrativa é extremamente convencional. A família está assistindo à TV quando ocorre um problema com a antena e o aparelho explode. Para entreter as crianças, Homer e Marge decidem contar a história de como se conheceram. Essa história tem sua diegese² em 1974, na cidade de Springfield. Esse episódio caracteriza-se por ser o primeiro da série a utilizar *flashback*.

Na escola de segundo grau de Springfield, Homer e seu amigo são flagrados pelo diretor fumando escondidos no banheiro, e por isso são levados para o castigo. Na próxima cena, Marge está fazendo um discurso feminista no pátio da escola e ao final queima um sutiã, sugerindo uma alusão ao movimento feminista da década de sessenta, e, assim, também é repreendida pelo diretor e levada ao mesmo castigo. Essa cena caracteriza, mais uma vez, a utilização de referenciais culturais – populares ou não – nos episódios da série.

Marge e Homer então se encontram pela primeira vez e ele fica completamente apaixonado. Diante da situação, Homer começa a freqüentar as sessões de debates políticos

e sociológicos só para ficar próximo de sua pretendida, entretanto, sua inteligência limitada o faz se sentir humilhado perto de um outro pretendente de Marge, chamado Artie Ziff. No dia do baile, Marge escolhe Artie Ziff para levá-la, deixando Homer completamente desolado. Durante o baile, Artie e Marge são coroados rei e rainha do baile e Homer parte solitário, caminhando pela lama. Mas Artie, após o baile e dentro do carro com Marge, ultrapassa os limites sexuais impostos por ela, que o larga sozinho e vai ao encontro de Homer, que se diz completamente apaixonado. O episódio se encerra nos dias atuais com a família reunida.

3 Análise textual

A primeira cena do episódio inicia-se com um efeito cortina no primeiro plano das personagens Homer e Marge. O plano seguinte é um geral na fachada da escola de Springfield. Nesse momento, o espectador recebe ajuda do “exterior” para compreensão da continuidade temporal, que se caracteriza por “elipse indefinida”, com o seguinte título: Springfield, 1974.

O terceiro tipo de *raccord* no tempo é, então, o segundo tipo de elipse, i.e., a elipse indefinida. Esta pode referir-se a uma hora ou um ano, e para “medi-la”, o espectador deverá receber ajuda do “exterior”: uma réplica, um título, um relógio, um calendário, uma mudança de figurino... É uma elipse “a nível de roteiro”, (Grifos do autor) intimamente ligada ao conteúdo da imagem e da ação e que, por seu

intermédio, permanece como função temporal autêntica (pois, se o tempo do roteiro não é o tempo do filme, os dois podem estar ligados por rigorosa dialética)... (BURCH, 1969, p. 27).

Essa cena ainda é marcada por um outro tipo de elipse, caracterizada por um recuo no tempo, aparecendo sob a forma de *flashback*.

A cena do primeiro encontro entre Marge e Homer é marcada pelos conflitos³ entre planos gerais, primeiros e primeiríssimos planos, com movimentos de câmera e música melodramática. Essa cena tem importância substancial, pois ela cria o sentido da narrativa para o espectador, o que só é possível por meio da relação entre os planos da mesma.

Para Eisenstein um plano adquiria sentido principalmente em suas relações com outros planos no interior de uma seqüência de montagem. A montagem era, pois a chave tanto para o domínio estético como o domínio ideológico. (STAM, 2003, p. 59).

Em se tratando da montagem do episódio, segundo Bazin (1991, p. 67) esta pode ser definida, simplesmente, como a organização das imagens no tempo. Nesse episódio, nota-se uma preocupação maior do que simplesmente analisar os acontecimentos segundo a lógica da cena, o que caracterizaria uma montagem invisível. Ao contrário disso, são trabalhadas diversas possibilidades dos três procedimentos conhecidos como “montagem paralela”, “montagem acelerada” e “montagem de atrações”. Dessa combinação, é pos-

sível fazer com que o espectador tenha a interpretação desejada dos acontecimentos.

Quaisquer que sejam as combinações variáveis para a montagem, podemos reconhecer nelas o traço comum que é a própria definição da montagem: a criação de um sentido que as imagens não contém objetivamente e que procede unicamente de suas relações. (BAZIN, 1991, p, 68).

Na cena em que Artie ultrapassa os limites com Marge, há uma montagem paralela muito clara. Enquanto Marge tenta se livrar de Artie, Homer anda solitário pelas ruas e assim os planos vão se intercalando a fim de transmitir a simultaneidade das ações.

Na cena em que Homer convida Marge para ser sua acompanhante no baile de formatura, notam-se claramente os *raccords*⁴ no episódio. Nesta cena, pode-se caracterizar um *raccord* de olhar, pois há ruptura, mas, também proximidade entre os planos; mostra-se o primeiro plano de Homer e o primeiro plano de Marge separadamente, mas eles estão se olhando. Portanto, enquanto Marge olha para o limite direito do quadro, Homer olha para o limite esquerdo. Dessa forma, o espectador não perde a noção de espaço do cenário.

Segundo Burch (1969, p. 31), a utilização de *raccords* contribui para tornar imperceptíveis as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial.

Durante todo o episódio, pode-se notar a preocupação com a composição do conteúdo da imagem, isto é, a maneira como a imagem será transmitida. Os diversos enquadra-

mentos utilizados, como a inclinação, modificando o ponto de vista do espectador ou ainda mostrando apenas um detalhe significativo ou simbólico, como a cena em que é focalizado com o adereço de acompanhante jogado no chão, que Homer levou para Marge achando que iria ao baile com ela, significando a tristeza de Homer por Marge ter ido ao baile com outro pretendente.

A riqueza na utilização de diversos planos e ângulos de filmagem também se faz presente, como na cena em que Homer aparece em plano geral, com a lua ao fundo, andando na escuridão de cabeça baixa. Segundo Martin (2005, p. 39), o plano geral é a melhor opção para exprimir solidão, exatamente como na cena referida.

Segundo BAZIN (1991, p. 68), tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado. Aplicando essa teoria ao produto ficcional televisivo, o qual se propõe aqui investigar, a composição da imagem e a montagem do episódio impõem ao espectador um significado que será discutido a seguir.

4 Visão feminista

Por meio da análise detalhada do episódio, é possível fazer uma referência à teoria feminista do cinema; aliás, a série como um todo forma um riquíssimo recorte de estudo nesse tema.

Os primeiros estudos da presença feminina no cinema⁵ tratavam da representação da mulher, principalmente com a

utilização de estereótipos negativos. Esses princípios foram questionados posteriormente em outras teorias.

Em lugar de centrar o foco na “imagem” da mulher, as teóricas feministas transferiram sua atenção para a natureza genética da própria visão e para o papel do voyeurismo, do fetichismo e do narcisismo na construção de uma visão masculina da mulher. Essa discussão levou os debates para além de uma simples tarefa corretiva de indicar as falsas representações e estereótipos, a fim de investigar a forma como o cinema dominante constrói o espectador. (STAM, 2003, p. 195).

No episódio, *Marge*, quando jovem, era idealista e tinha propósitos políticos e sociais; isso é claramente representado nas cenas em que ela discursa para suas colegas sobre igualdade de direitos entre homens e mulheres, dizendo que não deve mais existir dona de casa e que elas devem acabar com as algemas impostas pelos “machos”. É nesse momento que ela queima o sutiã, conforme referido anteriormente neste texto.

Diegeticamente, em 1974, enquanto *Marge* se preocupa com a causa feminista, é inteligente e dedicada, Homer fuma no banheiro escondido, não gosta de estudar e é alienado aos acontecimentos do mundo. Nos dias atuais, *Marge* é esposa dedicada e mãe boazinha que cuida da casa, ama, compreende e aceita a estupidez de seu homem, perdoadando as maiores atrocidades, ao passo que Homer é egocêntrico, preguiçoso, mal educado e anula todos os esforços de *Marge* na criação dos filhos. Essa cultura patriarcal se sobrepondo

aos ideais feministas pode sugerir que o episódio também é uma crítica ao “caminho ou descaminho” que o movimento feminista tomou. Tal leitura pode ser reforçada pelo ensaio de Claire Johnston (apud STAM, 2003, p. 196) que afirma que os personagens masculinos no cinema tendem a ser figuras altamente individualizadas, ao passo que as figuras femininas parecem-se com entidades abstratas de um mundo atemporal do mito. Apesar do ensaio ter sido escrito para o cinema, essa teoria é muito aplicável ao episódio do produto audiovisual analisado neste ensaio.

A questão do olhar masculino é tratada no episódio de forma muito contundente. Laura Mulvey, em seu ensaio intitulado *Prazer visual e cinema narrativo* (apud STAM, 2003, p. 196), que inaugura a teoria feminista do cinema em uma variante psicanalítica, aborda a questão do olhar no cinema.

O masculino é instituído em um sujeito ativo da narrativa e o feminino como objeto passivo de um olhar espectral definido como masculino. O homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro. O prazer visual do cinema reproduzia, assim uma estrutura em que o masculino olhava e o feminino era olhado, uma estrutura binária que espelhava as relações assimétricas de poder operantes no mundo social real. Às espectadoras femininas não era reservada outra escolha senão a de identificar-se ou com o protagonista masculino ativo, ou com a antagonista feminina passiva e vitimizada. (MULVEY apud STAM, 2003, p. 196 197).

Marge é apenas uma referência no episódio, tratada como objeto de desejo de Homer, ou seja, a narrativa é construída sobre o que a personagem feminina provoca e representa para o personagem masculino Homer, que é o eixo central da narrativa. Tal fato pode ser reafirmado pela informação de que, a partir do momento em que se casa com Homer, tudo em que ela acreditava e todo seu engajamento em causas políticas e sociais é esquecido em detrimento do convívio familiar, enquanto Homer simplesmente torna-se cada vez mais individualista, sempre reafirmando seu desvio de caráter.

Para Mulvey, o cinema coreografa três tipos de “olhar”: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e a do espectador, induzindo a identificar-se voyeuristicamente com um olhar masculino sobre a mulher. (MULVEY apud STAM, 2003, p. 196).

Dentro deste escopo, é importante ressaltar que, com a predominância do olhar masculino no episódio, existe uma tentativa de apresentar Marge ao espectador com uma visão satirizada e altamente afetuosa de uma mulher que reina como esposa e mãe.

O episódio tratado neste ensaio é apenas um recorte da amplitude dessa questão a ser discutida dentro da série Os Simpsons. É importante ressaltar que, no mundo de Os Simpsons, mulheres casadas não trabalham fora, a grande maioria dos episódios se concentra nos personagens masculinos de Homer e Bart e que Springfield é uma cidade de população predominantemente masculina, embora os

homens sejam em grande parte retratados como idiotas. O contraponto da série pode ser Lisa, que é intelectualmente superior, talentosamente destacável e moralmente ética. Talvez o caminho mostrado como realmente bom esteja nessa personagem, que, ainda por cima, ama os estúpidos homens da família.

O comportamento de Lisa é um dado a ser analisado. Ela é uma personagem extremamente complexa que pode ser considerada uma precoce feminista, baseando-se em sua rejeição à vida limitada de Marge. Como no episódio *Vocações Diferentes*, em que um teste de aptidão revela à garota que sua futura carreira seria a de “dona de casa”. Isso acaba com todos os seus sonhos e esperanças, mesmo com a insistência de Marge em tentar convencê-la da grande importância em ser dona de casa.

Lisa é, atualmente, o que Marge Simpson foi na sua juventude e, mesmo com todas as suas virtudes, ela será no futuro uma dona de casa, afinal esse é o caminho de todas as mulheres na cidade de Springfield. Mais uma vez, na série, transparece a força do olhar masculino.

Em outro episódio, denominado *Bart contra a ação de graças*, a garota prepara um arranjo de mesa para o almoço de ação de graças, cujo tema são suas heroínas feministas, as quais Bart atira ao fogo, desprezando, além dos ideais da irmã, todo o seu trabalho. Bart foge de casa e dirige-se a um abrigo na cidade. Toda a narrativa é construída baseando-se na triste experiência dele. Também no episódio central base desse ensaio – *Nós somos jovens, jovens* – a personagem feminina é apenas uma referência para a construção do sentimento do personagem masculino.

Conclusão

A série norte-americana Os Simpsons, como produto audiovisual e ficcional televisivo, é muito rica em diversos aspectos, não podendo ser considerada apenas como um desenho animado sobre um personagem “bobo” e sua família. É um produto que trabalha com alusão, sátira, paródia, humor e ironia, e que devido a essas diversas características literárias permite a comparação com outros tipos de produtos midiáticos, como o cinema, utilizado como base para a investigação neste trabalho.

A série é considerada, por seus próprios criadores, um programa para adultos, mas que é transmitido pela televisão, no Brasil, em horários direcionados para as crianças. Levando-se em consideração que a televisão é atualmente uma referência obrigatória para o processo de formação de identidade cultural, torna-se cada vez mais indispensável compreender os processos de comunicação para a criação de um posicionamento intelectual que permita a leitura crítica do espectador.

Dessa forma, há motivos suficientes para não encarar a o seriado norte-americano Os Simpsons como um simples desenho animado popular.

Notas

- 1 Psicose, de 1960, dirigido por Alfred Hitchcock. Suspense que conta a história de uma secretária (Janet Leigh) em fuga, que se hospeda num hotel de beira de estrada e é atendida pelo estranho dono do hotel.
- 2 Diegese – conceito apresentado por Aristóteles no seu livro *Apoética*. Refere-se ao universo espaço-temporal da história.
- 3 Montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte é conflito (uma

- transformação “imagística” do produto dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito. (EISENSTEIN, 2002, p. 42).
- 4 Raccord refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou mais planos. (BURCH, 1969, p. 29-30).
 - 5 “As primeiras manifestações da onda feminina nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres (em Nova York e Edimburgo) em 1972, bem como o de livros populares do começo da década 1970” (STAM, 2003, p. 194).

Referências

- BAZIN, A. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BURCH, N. *Práxis no cinema*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HALWANI, H.; SKOBLE, A. J. et al. *Os Simpsons e a filosofia*. In: IRWIN, W.; SKOBLE, A. J.; CONARD, M. T. 4. ed. São Paulo: Madras, 2004.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense: 2003.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2003.

Para referenciar este texto:

AMERENO, D. S. O descaminho do feminismo nos Simpsons. *Cenários da Comunicação*, São Paulo, v. 5, p. 49-63, 2006.

