

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GISELE LINS SANTANA

AS BANDEIRAS DE LISA SIMPSON: O FEMININO NA PERSONAGEM

PORTO ALEGRE
2015

GISELE LINS SANTANA

AS BANDEIRAS DE LISA SIMPSON: O FEMININO NA PERSONAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE

2015

GISELE LINS SANTANA

AS BANDEIRAS DE LISA SIMPSON: O FEMININO NA PERSONAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Aprovado em 03 de dezembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini – UFRGS/DECOM
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Fatimarlei Lunardelli – UFRGS/DECOM
Examinadora

Prof.^a Dr.^a Marcia Veiga da Silva – UNISINOS
Examinadora

“Milhões de meninas vão crescer pensando que essa é a maneira correta de agir, que elas nunca poderão ser nada além de tolas e fúteis [...].”

Lisa Simpson

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo amor incondicional, por me apoiarem sempre e por, quando necessário, puxarem minha orelha. Vocês são meu chão.

Aos meus irmãos, Anderson e Éderson, pelo companheirismo, pelas brigas e pelos jogos de videogame. Vocês são meus melhores amigos.

A Pietra, minha sobrinha, pelos beijos, abraços e palavras sinceras, mesmo mal sabendo falar “Gi”. Tu és o maior presente que a vida me trouxe.

À professora Miriam pela orientação e paciência.

A Flahane, com quem dividi alegrias, medo, ansiedade e muita, mas muita angústia. Mesmo com todo o estresse de reta final da monografia conseguíamos rir uma da bobagem da outra. Conseguiste arrancar um sorriso meu quando o que eu mais queria era chorar.

A Juliana, que esteve comigo desde o começo e com quem compartilhei os momentos mais significativos, desde a prova de Teorias da Comunicação até o momento em que assumi meus crespos.

A Thamiriz, que, mesmo depois de graduada, me auxiliou e ouviu meus choros. Serei sempre grata a ti.

Às demais amigas fabicanas que tornaram os últimos cinco anos mais alegres, os trabalhos em grupo prazerosos e as provas menos assustadoras.

A todos que de alguma maneira contribuíram para que eu chegasse até aqui.

A Lisa que há em cada uma de nós.

RESUMO

Esta monografia analisou a apresentação do feminino na personagem Lisa Simpson. O objetivo principal foi observar como essa apresentação ocorre por meio das bandeiras que a personagem defende. A partir disso, pretendi problematizar o comportamento de Lisa em relação às convenções acerca do feminino no cinema hollywoodiano. Para isso, foi necessário compreender como a figura feminina é apresentada nesse cinema, baseando-me principalmente em Kaplan (1995), Turner (1997) e Mulvey (2008). A fim de compreender a narrativa seriada e como *Os Simpsons* configura-se enquanto produto audiovisual televisivo, Machado (2001), Pallottini (1998) e Calabrese (1994) foram os principais autores lidos. Por tratar-se de análise de personagem, foi imprescindível abordar o conceito dessa figura e sua função dentro da narrativa. Desse modo, Vogler (2006) e novamente Pallottini auxiliaram-me nesse objetivo. Para a análise, foi utilizada a metodologia proposta na obra de Jullier e Marie (2009). Os episódios analisados foram divididos em duas categorias: visão política e respeito à vida. Essas categorias foram definidas conforme a determinação de Lisa em posicionar-se enquanto mulher perante as questões abordadas em cada um dos episódios.

Palavras-Chave: Animação. Cinema. Feminino. Feminismo. Seriado. *Os Simpsons*.

ABSTRACT

This monograph analysed the feminine representation in the character Lisa Simpson. The main goal was to observe how this representation occurs through the ideals that the character defends. From that, I intended problematizing Lisa's behavior towards the conventions about the feminine in the Hollywood cinema. For that, it was necessary to comprehend how the feminine figure is presented in this cinema, basing me mainly in Kaplan (1995), Turner (1997) e Mulvey (2008). To comprehend the serial narrative and how *The Simpsons* is configured as a televisive audiovisual product, Machado (2001), Pallottini (1998) and Calabrese (1994) were the main reading authors. For being a character analysis, it was indispensable to approach the concept of this figure and its function inside the narrative. This way, Vogler (2006) and again Pallottini assisted me in this goal. For the analysis, it was used the methodology proposed in the work of Jullier and Marie (2009). The analysed episodes were divided in two categories: political vision and life respect. Those categories were defined by Lisa's determination in positioning herself as a woman front of the approached questions in each episode.

Keywords: Animation. Cinema. Feminine. Feminism. Series. *The Simpsons*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sr. Burns é baleado	17
Figura 2 – Família Simpson em 1987.....	25
Figura 3 – Família Simpson atualmente	26
Figura 4 – Família Simpson reunida	27
Figura 5 – Marge queima o sutiã.....	38
Figura 6 – Marge cozinhando.....	38
Figura 7 – Mona protestando.....	39
Figura 8 – Patty e Selma.....	40
Figura 9 – Edna Krabappel.....	41
Figura 10 – Ruth Powers	42
Figura 11 – A boneca Lisa Coração de Leão.....	46
Figura 12 – A boneca Malibu Stacy	46
Figura 13 – Lisa no lado das meninas	48
Figura 14 – Lisa no lado dos meninos	48
Figura 15 – Lisa menino.....	49
Figura 16 – Lisa vê a foto de Marge.....	50
Figura 17 – Lisa folheia o álbum de Marge.....	50
Figura 18 – Lisa e os pôneis	52
Figura 19 – Lisa dá continuidade ao jornal	53
Figura 20 – Lisa abraça o cordeiro	55
Figura 21 – Lisa vê a imagem do cordeiro	55
Figura 22 – Lisa imagina os outros animais	56
Figura 23 – Lisa e o palhaço Krusty.....	58
Figura 24 – Lisa e Azulzela.....	59
Figura 25 – Lisa e Homer no barco	60
Figura 26 – Lisa se compadece	61
Figura 27 – Lisa observa os menus	62
Figura 28 – Lisa na árvore.....	63
Figura 29 – Lisa na igreja.....	64
Figura 30 – Lisa no quarto.....	65

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Categoria de divisão dos episódios.....	44
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DA NARRATIVA SERIADA A OS SIMPSONS	16
2.1 A Narrativa Seriada na Televisão	16
2.1.1 A Repetição	19
2.1.2 O Seriado	21
2.1.3 Tipos de Narrativa Seriada	22
2.2 Os Seriadados de Animação na Televisão	23
2.2.1 O Personagem	26
2.2.2 Além da Família Simpson	29
3 DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO A OS SIMPSONS	31
3.1. Os Movimentos Feministas	31
3.1.2 A Teoria Feminista do Cinema.....	32
3.2 O Feminino em Os Simpsons	36
4 ANÁLISE	44
4.1 Metodologia.....	44
4.2 Visão Política.....	45
4.2.1 Direito das Mulheres	45
4.2.2 Democratização da Mídia.....	51
4.3 Respeito à Vida.....	54
4.3.1 Vegetarianismo.....	54
4.3.2 Direito dos Animais.....	57
4.3.3 Ativismo Ambiental	61
4.3.4 Budismo.....	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

É comum, ao dizer que gosto e acompanho animação ouvir das pessoas: “Mas não é coisa para criança?”. Sim e não. A produção audiovisual em animação acabou sendo associada ao universo infantil e infanto-juvenil. Afinal, a maioria das produções animadas de grande sucesso no cinema é destinada a esse público. *O Rei Leão*¹ (1994), *Toy Story*² (1995), *A Pequena Sereia*³ (1989); enfim, a lista é grande e não cabe citar todas as produções aqui, uma vez que não é essa a proposta. Atualmente, com todo o aperfeiçoamento estilístico e narrativo das produções animadas, o interesse dos públicos adolescente e adulto por essa arte aumentou. Como consequência, percebemos o investimento em títulos destinados especificamente a esses segmentos. *South Park*, de Matt Stone e Trey Parker, com seu humor pesado, e *Os Simpsons*, de Matt Groenning, provavelmente são os primeiros títulos que vêm a nossa memória quando pensamos em animações “para adultos” produzidas para a televisão. O que ambos os seriados têm em comum é a crítica à sociedade e a seus costumes. Geralmente, há muito mais profundidade em uma cena engraçada do que imaginamos. Em *Os Simpsons*, logo na abertura do programa aparece Maggie, a filha caçula e bebê da família Simpson, sendo colocada por engano sobre a caixa registradora. O número que aparece no registro é exibido rapidamente, mas se pausarmos a cena poderemos visualizá-lo nitidamente: ele faz referência ao custo mensal estimado para se criar um bebê nos Estados Unidos na década de 1980.

Os Simpsons teve seu primeiro episódio exibido em dezembro de 1989 nos Estados Unidos, seu país de origem. Aqui no Brasil, estreou na televisão aberta somente em 1991, dois anos após a estreia oficial, e não demorou muito para se tornar um dos programas de maior audiência, fato esse que já estava ocorrendo em outros países. Inicialmente, era um esquete⁴ exibido nos intervalos do programa *The Tracey Ullman Show*⁵. Os episódios foram exibidos de 1987 a 1989 e possuíam em torno de um minuto de duração. Com vinte e sete temporadas atualmente, a utilização do humor e da ironia para abordar as questões propostas em cada história pode ser um dos fatores que fez o seriado ser reconhecido e apreciado mundialmente.

¹ *O Rei Leão* (1994, Roger Allers e Rob Minkoff).

² *Toy Story* (1995, John Lasseter).

³ *A Pequena Sereia* (1989, Ron Clements e John Musker).

⁴ Peça de curta duração, normalmente de caráter cômico, produzida a televisão, rádio, teatro ou cinema.

⁵ Programa de variedades exibido na televisão norte-americana de 1987 a 1990.

Uma das expressões mais famosas de Os Simpsons e criada para o programa, o *D'Oh!* de Homer, pode ser ouvida nas ruas e já faz parte da lista de palavras do *Oxford English Dictionary*. O riso de deboche de Nelson Muntz *Há! Há!*, a interjeição animada *Yuhuu!* de Homer e o *Excelente!* do Sr. Burns são outras expressões do seriado que foram incorporadas à linguagem coloquial estadunidense. A revista *People*⁶ classificou o programa como um dos duzentos maiores ícones da cultura pop. A bartmania tomou conta dos Estados Unidos: diversos produtos que estampavam o rosto de Bart eram vendidos massivamente nas lojas do país. Em 2007, foi lançado mundialmente nos cinemas *Os Simpsons - O Filme*, de David Silverman, único filme do programa até então. A importância de Os Simpsons e a relevância em estudá-lo também pode ser percebida nos vários prêmios que recebeu, a citar o de melhor programa de animação por mais de três vezes, e nos diversos produtos que até hoje são encontrados tanto nas lojas físicas quanto nas virtuais: camisetas, bonecos, canecas, jogos de videogame, entre tantos outros.

Considerado uma sátira dos costumes e da sociedade norte-americana, o programa é focado em torno da família Simpson e das situações e dos dilemas vividos pelos seus membros, habitantes da pequena cidade de Springfield. Ele aborda diversas questões que também podem ser debatidas em nossa sociedade, como religião, posse de arma, casamento entre pessoas do mesmo sexo, entre outras. Por ser uma animação, o seriado possui “passe livre” para tratar de assuntos polêmicos, embora isso não signifique que não sofra críticas quando assim o faz. Mesmo aqui no Brasil, onde possui uma legião de fãs, o programa foi criticado negativamente após a exibição do episódio *O Feitiço de Lisa*⁷. Nele, a família Simpson viaja ao Rio de Janeiro para ajudar um menino pobre conhecido de Lisa. Vários estereótipos ofensivos e pré-conceitos que ridicularizam os costumes e o povo brasileiro são utilizados para fazer referência ao País: ratos dividem as ruas com os moradores, um taxista sequestra Homer e a apresentadora do programa infantil é mostrada de forma sensualizada, quase seminua. Muitos se sentiram ofendidos com essa representação. No entanto, o ocorrido também demonstrou a habilidade de Os Simpsons em explorar questões sociais, políticas e econômicas utilizando-se de um tom divertido e, principalmente, satírico para realizar suas críticas.

É em meio a todas essas questões que encontramos a personagem Lisa Simpson, filha de Homer e Marge e irmã de Bart e Maggie. Homer é funcionário da Usina Nuclear de Springfield e casado com Marge, dona de casa e mãe dedicada. Bart é o primogênito da

⁶ Revista semanal norte-americana que publica notícias sobre cultura popular e celebridades.

⁷ Décima terceira temporada.

família, rebelde e sempre aprontando travessuras. Maggie é um bebê que ainda não fala, porém é muito esperta e inteligente.

Lisa tem oito anos e é estudante da segunda série da Escola Primária de Springfield. Sem dúvida, é a mais intelectual de sua família. Com uma inteligência absurdamente acima do normal para uma criança de sua idade, é integrante da Mensa, organização para pessoas com QI alto. Apreciadora de jazz, Lisa possui grande sensibilidade e está sempre disposta a ajudar quem precisa, mesmo que isso signifique abrir mão de seus desejos ou enfrentar a figura mais poderosa de Springfield, Sr. Burns, dono da Usina Nuclear, conforme analisarei nesta monografia.

Nas primeiras temporadas, o enfoque era nas figuras mais populares do programa, Homer e Bart. Com o passar dos episódios, percebeu-se o crescimento de Lisa dentro da narrativa: a personagem expunha suas opiniões com mais frequência, além de atuar como protagonista em alguns episódios, os quais focavam sua solidão e inteligência, entre outros pontos importantes seus. Apesar de Lisa possuir fortes traços de personalidade que permanecem nela até hoje, conforme abordarei, algumas vezes suas ações podem ser consideradas não muito sábias. Em um episódio específico, utilizou o próprio irmão como cobaia em um trabalho escolar.

Acompanho Os Simpsons desde criança. No entanto, somente após ingressar na vida acadêmica, em especial na Comunicação, percebi a importância do programa, principalmente no que se refere ao modo de expor os temas e especialmente na maneira como os personagens são construídos e representados. O que me chamou a atenção em Lisa no primeiro contato que tive com a personagem foi a maneira com a qual ela defendia suas opiniões, sempre tentando agir com coerência em seus julgamentos. Apesar de possuir personalidade e inteligência únicas, quase sempre é ignorada por aqueles ao seu redor, deixando de ser ouvida. Ou, quando o é, suas observações dificilmente são consideradas. Apesar disso, é ela quem mais se adapta às mudanças. A personagem tem opinião formada a respeito de diversos assuntos, envolvam eles questões política, econômicas e sociais. Mesmo sendo uma criança, Lisa já defende algumas bandeiras, como a do feminismo.

O objetivo principal desta monografia, portanto, é analisar a apresentação do feminino na personagem Lisa por meio das bandeiras que ela defende. Como objetivos específicos, pretendo:

- a) Pontuar as principais bandeiras de Lisa;
- b) Observar como o feminismo da personagem se apresenta por meio de suas bandeiras;

c) Problematizar o comportamento de Lisa em relação às convenções presentes no cinema hollywoodiano em torno da representação do feminino;

d) Relacionar as bandeiras de Lisa com as questões sociais emergentes nesses quase trinta anos de exibição do programa.

Embora seja elevado o número de personagens femininas no seriado, infelizmente a maioria ainda é construída com base em antigos estereótipos e dificilmente vemos algumas delas tendo papel ativo ou destacado nos episódios. Por isso, Lisa apresenta-se como atípica nesse universo social.

Primeiramente, no segundo capítulo busco entender como se constrói a narrativa seriada de televisão e apresento os conceitos que me auxiliaram a observar as características e a estrutura de Os Simpsons enquanto seriado. Foco em entender como a narrativa, as técnicas e, principalmente para fins deste trabalho, como os personagens ajudam na criação do enredo. Para abordar sobre a narrativa seriada, é imprescindível a leitura de *A Televisão Levada a Sério* (2001), de Arlindo Machado e *Dramaturgia de Televisão* (1998), de Renata Pallottini. Também é necessária a leitura do texto de Omar Calabrese, *La Era Neobarroca* (1994), que permite compreender a estética da repetição e qual o seu efeito dentro da narrativa. A obra de Pallottini também ajuda a entender a importância do personagem dentro do universo ficcional e *A Jornada do Escritor* (2006), de Christopher Vogler, observa mais a respeito dessa figura dramática e qual sua função dentro da história. Essa abordagem em torno do personagem e sua função dramática, além de servir como referencial teórico, também auxilia na análise da personagem Lisa.

No terceiro capítulo abordo como é a representação do feminino no cinema hollywoodiano e no seriado Os Simpsons. Importante destacar aqui que, embora o objeto de estudo pertença ao meio televisivo, ainda estará tratando de um produto audiovisual, assim como os filmes citados nesta parte para exemplificar ideias e conceitos trazidos pelos autores. É objeto de leitura a obra de E. Ann Kaplan, *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera* (1995), que destaca a questão de a mulher ser apresentada sempre com base naquilo que ela significa para homem, não possuindo papel ativo na narrativa. *O Olhar Feminino no Cinema* (2011), organizado por Maria Cristina Tonetto, é outro importante referencial teórico, uma vez que apresenta papéis femininos no cinema, trazendo exemplos de como eles foram mudando conforme o decorrer das décadas. O artigo de Giselle Gubernikoff *A imagem: representação da mulher no cinema* (2009) ajuda a compreender como a mulher é apresentada dentro da narrativa, assim como Laura Mulvey, em seu texto sobre cinema e sexualidade *Prazer visual e cinema narrativo* (2008), no qual apresenta alguns dos papéis

femininos mais utilizados, como a mocinha, a dona de casa, entre outros. *Cinema como prática social* (1997), de Graeme Turner, auxiliou a entender o modo como ocorre essa representação dos papéis femininos no cinema hollywoodiano.

O capítulo quatro é destinado à análise da personagem Lisa Simpson e o modo como ela é apresentada na série por meio das bandeiras que defende. Para tanto, utilizo como referencial metodológico a análise audiovisual de Laurent Jullier e Michel Marie apresentada no livro *Lendo as Imagens do Cinema* (2009). Considerando o tempo para desenvolvimento deste trabalho e que o seriado possui mais de quinhentos episódios, optei por selecionar momentos onde as bandeiras da personagem são evidenciadas e, principalmente, onde Lisa atua como protagonista. São momentos de episódios distintos que considero suficientes para entender como ocorre a apresentação do feminino na personagem. É importante destacar que esses momentos são divididos em duas categorias conforme as reivindicações feministas abordadas nesta monografia. Também recorro a minha experiência de fã e espectadora assídua do seriado para complementar a análise.

Esta monografia também é composta por considerações finais, lista de figuras e referências.

2 DA NARRATIVA SERIADA A OS SIMPSONS

Neste capítulo abordarei a narrativa seriada, bem como o conceito de seriado e de personagem. Também serão apresentadas características do seriado de animação e como Os Simpsons é estruturado com base nessas premissas.

2.1 Narrativa Seriada na Televisão

A emissão diária de um programa é geralmente formada por um conjunto de blocos, que é ele mesmo pertencente a uma totalidade maior – ou seja, o programa como um todo – que se espalha ao longo de meses, anos e até mesmo décadas, sob a forma de emissões diárias, semanais ou mensais: “Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma visual.” (MACHADO, 2001, p. 83). Machado (2001) destaca que as televisões comerciais possuem blocos de menor duração se comparadas às televisões públicas, uma vez que precisam vender mais intervalos comerciais.

O enredo da narrativa seriada normalmente é estruturado sob a forma de capítulos ou episódios. Cada um deles pode ser apresentado em dia ou horário diferente e ser subdividido em blocos menores, separados uns dos outros por meio de *breaks*, os intervalos comerciais. Em alguns casos, no início dos blocos é apresentada uma breve contextualização do que ocorreu no bloco anterior, a fim de lembrar ou informar o espectador que não o viu.

Machado (2001) aponta alguns fatores que levaram a televisão a adotar a serialização como principal forma de estruturação dos seus produtos audiovisuais. Primeiramente, destaca que a necessidade de alimentar uma programação televisiva ininterrupta com material audiovisual pode ter feito a televisão adotar um modelo de produção de longa escala, onde a serialização e a repetição do mesmo protótipo constituem uma regra. Além disso, a programação televisiva é constante, ou seja, transmite programas todas as horas do dia e durante todos os dias da semana, o que exige velocidade e racionalização da produção.

Também existem razões de natureza intrínseca ao meio que condicionam a televisão à produção seriada. Sua recepção geralmente ocorre em espaços domésticos, onde o ambiente ao redor disputa diretamente o lugar simbólico da tela televisiva, podendo desviar a atenção do espectador. Como nossa atitude em relação à televisão costuma ser dispersiva e distraída, Machado (2001) destaca que um produto audiovisual adequado aos modelos recorrentes de difusão não pode assumir uma forma linear e progressiva, com efeitos de continuidade

rigorosamente amarrados como no cinema, caso contrário o telespectador perderá o fio da meada cada vez que desviar sua atenção da tela.

O *break* ou intervalo comercial também é um integrante importante quando pensamos na estrutura desse meio audiovisual. Provavelmente criado por razões econômicas devido à necessidade de financiamento na televisão comercial, sua função não se limita apenas a essa natureza:

Ele tem também um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir, de um lado, um momento de “respiração” para absorver a dispersão e, de outro, explorar *ganchos* de tensão que permitem despertar o interesse da audiência conforme, o modelo do corte com suspense, explorado na técnica do *folhetim*. (MACHADO, 2001, p. 88).

Difícilmente alguém conseguiria assistir a Os Simpsons ou a qualquer outro programa com centenas de episódios de uma só vez. Se os seus intervalos fossem excluídos, o interesse do espectador provavelmente cairia de imediato, pois ele foi pensado para ser apresentado e decodificado em partes e concomitantemente com outros programas. Os intervalos, desse modo, abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a adivinhar o desfecho do programa. O episódio *Quem Matou Sr. Burns – Parte 1*⁸ termina com um gancho de suspense extremamente instigante, que convida o espectador a imaginar o (a) provável assassino (a) de Sr. Burns, como podemos observar na figura 1:

Figura 1: Sr. Burns é baleado.



Fonte: frames do episódio Quem Matou Sr. Burns – Parte 1.

⁸ Sexta temporada.

Todo o mistério é resolvido somente no primeiro episódio da temporada seguinte. O espectador teve que aguardar meses para assistir ao desfecho. Se os dois episódios fossem exibidos um atrás do outro, sem cortes, a participação do espectador provavelmente ocorreria de outra forma, sem o interesse de aguardar o próximo para assistir ao desfecho e, conseqüentemente, descobrir quem matou o Sr. Burns. Todos esses fatores devem ser considerados no desenvolvimento de qualquer produto audiovisual televisivo. A importância dos intervalos comerciais é tão significativa que até as televisões estatais, que não necessitam de publicidade para se manter, recorrem a sua utilização.

É importante destacar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa. Essa já existia na literatura, em cartazes e sermões, nas narrativas místicas intermináveis e teve grande desenvolvimento no folhetim. Posteriormente, continuou com os radiodramas e as radionovelas, tendo sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema: “O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes.” (MACHADO, 2001, p. 86). Os longas-metragens que começaram a surgir nessa época podiam ser exibidos somente nos salões de cinema, pouco expressivos numericamente, porém mais confortáveis e mais caros. Com o surgimento dos filmes em série, cuja duração era mais longa, foi possível exibi-los tanto nesses salões de cinema destinados à classe média, quanto em partes nos *nickelodeons*⁹.

Machado (2001) lembra que a forma básica do gênero foi desenvolvida por séries cinematográficas como *Fantômas* (1913), de Lous Feuillade, e *The Perils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, baseadas no modelo dos folhetins jornalísticos. Em algumas séries, muitas partes eram improvisadas no estúdio, com roteiro criado na hora; algumas situações não tinham continuidade e vários acontecimentos ficavam sem explicação; personagens morriam subitamente porque os atores ou atrizes que os encarnavam haviam sido demitidos (as); mortos ressuscitavam inexplicavelmente capítulos depois. Isso, segundo o autor, ocorria de maneira desorganizada e amadora, ganhando expressão industrial e sendo aperfeiçoada com a televisão.

⁹ Geralmente localizados em bairros mais afastados do centro, os nickelodeons eram salas pequenas que exibiam filmes de gênero e temas diversos, além de concentrar um público mais pobre, de periferia.

2.1.1 A Repetição

Essa produção e exibição frequente da narrativa seriada, conforme Calabrese (1994), nos faz pensar em algo novo, o qual denomina como “estética da repetição”. O autor vai de encontro ao senso comum, que considera o repetitivo algo banal. Machado (2001) sustenta tal pensamento ao frisar que a repetição não significa redundância e traz como exemplo a poesia, que se utiliza da repetição como forma de organizar e oferecer sentido.

Baseada na dinâmica que nasce da relação entre elementos variáveis e invariáveis, a estética da repetição acontece em uma variedade quase infinita de possibilidades. Dessas, citarei as três tendências predominantes, resumidas por Machado (2001) a partir do texto de Calabrese (1994): 1) aquela fundada nas variações do eixo temática, 2) aquela baseada na metamorfose dos elementos narrativos e 3) aquela estruturada na forma de entrelaçamento de diversas situações.

Pertencem à primeira tendência séries como *Law e Order SVU*¹⁰, que possui um núcleo de protagonistas, do qual se destaca a detetive Olivia Benson, e uma situação rigorosamente estabelecida: um crime sexual, a busca pelas provas, a descoberta do (a) culpado (a) e o desfecho da história. É comum os seriados cuja estrutura são episódios unitários pertencerem, de modo geral, a esta categoria, uma vez que o que neles se repete é a temática ou o espírito geral das histórias. Em cada episódio as histórias são diferentes, porém giram em torno de um mesmo tema. Conforme pontua Machado (2001), o interesse da série está justamente em promover situações distintas em torno de um eixo temático aparentemente estático.

Na segunda tendência, referente à metamorfose dos elementos narrativos, Calabrese (1994) traz como exemplo a série *Bonanza*¹¹. Os elementos invariantes da série são percebidos na iconografia básica do *western* nela presente: boiadeiros, índios, *saloons*, duelo final, tiroteio e pancadaria. Variáveis vão sendo introduzidos aos poucos, interferindo nessas características iniciais: aparece um boxeador da Inglaterra, o pistoleiro que fica cego, entre outras. A história da série é vaga: acompanha a saga da família Cartwright e narra os problemas que ela enfrenta. Percebe-se que não há uma trama a ser seguida, porém todas essas mudanças que vão acontecendo ao longo do programa e que mudam o estatuto dos personagens exigem que o espectador tenha um conhecimento dos acontecimentos passados

¹⁰ Exibida desde 1999, a série criada por Dick Wolf mostra o cotidiano dos detetives da Unidade de Vítimas Especiais de Nova York combatendo crimes sexuais.

¹¹ Criada por David Dortot, a série foi exibida na transmissora norte-americana NBC de 1959 a 1973.

para poder apreciar a história. Um exemplo mais recente é a série *Friends*¹², que foca o cotidiano de um grupo de seis amigos unidos por laços familiares, românticos e de amizade. Embora as histórias foquem os protagonistas, ao longo dos episódios são incluídas variáveis que mudam a estrutura inicial do programa, como o divórcio de Ross, a gravidez de Phoebe e o romance entre Monica e Chandler.

Na terceira tendência ocorre um entrelaçamento de várias situações paralelas ou divergentes, o que gera uma trama complexa de acontecimentos, que podem ser interligados ou não. É o que observamos em *Grey's Anatomy*¹³. A série é ambientada no hospital Grey Sloan Memorial e mostra o cotidiano de médicos e residentes que ali atuam. Há a cirurgiã pediátrica que tem a perna amputada e tenta adaptar-se à nova rotina; os residentes que precisam provar sua capacidade a cada cirurgia, e assim por diante. Embora cada personagem viva sua história, o tempo todo um se cruza com o outro, compartilhando suas frustrações e vitórias. Machado (2001) destaca que:

[...] essas três modalidades de narrativas seriadas nunca ocorrem, na prática, de uma forma "pura": elas todas se contaminam e se deixam assimilar umas pelas outras, em graus variados, de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (MACHADO, 2001, p. 97).

Os Simpsons lembra a primeira tendência definida por Calabrese (1994). As histórias começam e terminam no mesmo episódio (exceto em *Quem Matou Sr. Burns*, conforme exemplificado anteriormente), e o que se mantém é um mesmo tema ou situação. Não é necessário assistir ao episódio anterior para poder entendê-lo. O seriado, todavia, já se utilizou da terceira tendência em *Trilogia do Erro*¹⁴. Nesse episódio, temos três histórias distintas: a primeira é protagonizada por Homer; a segunda, por Lisa, e a terceira, por Bart. Apesar de cada história ser única e possuir um final correspondente, uma está entrelaçada à outra: alguns acontecimentos que ocorrem com Bart influenciam na história de Lisa, e o inverso também ocorre.

¹² Criada por Marta Kauffman e David Crane em 1994, a série teve dez temporadas e foi exibida na emissora norte-americana NBC de 1994 a 2004.

¹³ Criada por Shonda Rhimes em 2005, a série encontra-se na décima segunda temporada.

¹⁴ Décima segunda temporada.

2.1.2 O Seriado

Pallottini (1998) define seriado como a ficção televisiva contada em episódios, que possuem uma unidade relativa suficiente para poderem ser vistos independentemente e, em alguns casos, sem cronologia de produção. A unidade do conjunto é oferecida por um objetivo do autor ou da produção, podendo ela ser baseada em personagens fixos, em tratamento de um problema ou de um tema (feminismo, aborto, etc.). Esse objetivo único, destaca a autora, é o que unifica o seriado. Podemos perceber que em *Os Simpson* a unidade do seriado está presente nos cinco protagonistas, pois é em torno deles que são trabalhados diversos temas e problemas ao longo dos episódios.

A unidade total, inerente ao seriado como um todo, difere da sequência obrigatória de uma novela, que conta uma história única e gira ao redor de uma trama básica. O espectador depende mais do conhecimento do capítulo anterior para conhecer a obra em sua totalidade, o que não ocorre nos seriados. Pallotini (1998) aponta que apesar de possuir relativa independência, o episódio contará uma história que estará inserida em um conjunto e deverá respeitar as características do seriado como um todo. Significa que mesmo que um episódio conte uma história diferente do outro, é imprescindível que haja coerência naquilo que está sendo mostrado com as características e a proposta daquele programa. A autora também enfatiza que os episódios devem ser interessantes e não contradizerem o que ficou estabelecido como básico e fundamental no caráter, nos objetivos e na vontade dos personagens no começo da história.

Pallottini (1998) explica que o episódio permite enfocar determinado ângulo da vida do protagonista ou de determinados personagens de seu mundo gradativamente. Por isso, é possível não explicar totalmente um personagem específico em apenas um episódio, mas sim em episódios distintos. Os assuntos ou problemas também podem ser resolvidos um por um ao longo do seriado. Como exemplo, cito as constantes perseguições que Bart sofre dos valentões da escola e também seus colegas de classe Nelson, Jimbo, Kearny e Dolph, exploradas em vários episódios.

Em relação ao primeiro episódio de um seriado, ele precisa apresentar claramente os personagens principais e dizer o que e como são. Também precisa mostrar sua relação com os outros personagens, o seu modo de ser, suas crenças e seus objetivos de vida. Como uma das características do seriado é a possibilidade de explicar um personagem específico por meio de vários episódios, muitas vezes o primeiro episódio não é capaz de dar conta da complexidade de cada personagem. O episódio inaugural atua como anúncio do programa, como destaca

Pallotini (1998) e, ao criar uma boa história, pode despertar o interesse da audiência em continuar acompanhando os episódios seguintes.

2.1.3 Tipos de Narrativa Seriada

Uma vez explicado o conceito de seriado e suas peculiaridades, é necessário abordar sobre os tipos de narrativas seriadas na televisão. Existem três tipos principais de narrativas seriadas desse meio, conforme aponta Machado (2001). No primeiro tipo, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que ocorre quase linearmente ao longo de todos os capítulos. Essa construção chama-se teleológica, pois é resumida em um ou mais conflitos básicos que logo de início estabelecem um desequilíbrio estrutural e todo o desenvolvimento posterior dos acontecimentos visa a estabelecer o equilíbrio perdido, alcançado somente nos capítulos finais. Deste tipo fazem parte as telenovelas, os teledramas e alguns tipos de séries ou minisséries.

No segundo tipo, cada episódio é uma história completa ou autônoma, com começo, meio e fim. O que se repete são somente os personagens principais e uma mesma situação narrativa. Aqui, um episódio não se recorda, necessariamente, dos anteriores e nem interfere nos posteriores. Podemos citar como exemplo uma animação onde o personagem principal é gravemente ferido, porém no episódio seguinte aparece sem sinal do ferimento. Um dos exemplos mais famosos é o que ocorre em *South Park* com o personagem Kenny. Mesmo sendo um dos protagonistas, o menino morre em quase todos os episódios das primeiras temporadas, mas retorna vivo nos episódios seguintes. Diferentemente do anterior, este tipo de estrutura não possui ordem de apresentação dos episódios, que podem ser vistos aleatoriamente sem prejudicar a situação narrativa. Os Simpsons, sem dúvida, faz parte desta segunda modalidade. Cada episódio narra uma história distinta, não sendo necessário que o espectador assista aos episódios anteriores para compreendê-la.

Por fim, temos o terceiro tipo, onde cada história é uma história distinta. A única coisa que se preserva nos episódios é o espírito geral das histórias ou a temática. Em cada unidade a história, os personagens, os cenários e, às vezes, os roteiristas e os diretores podem ser diferentes. Como exemplo há os seriados onde os episódios têm em comum somente o título genérico e o estilo das histórias, e cada unidade é uma narrativa diferente. Machado (2001) exemplifica citando a série brasileira *Comédia da vida privada*¹⁵, onde o que cada história possui em comum é o fato de focalizar sempre a vida doméstica e a conflito mulher-homem.

¹⁵ Dirigida por Guel Arrares, foi exibida de 1995 a 1997 pela Rede Globo.

Conforme Pallottini (1998) o termo capítulo refere-se ao primeiro tipo de serialização, enquanto o termo episódios seriado é o segmento do segundo tipo e denomina-se desse modo a fim de fixar seu caráter relativamente independente. O episódio unitário, por sua vez, refere-se ao terceiro tipo.

Apesar de cada tipo de narrativa apresentar suas especificidades, uma pode confundir-se à outra. As telenovelas brasileiras, pertencentes ao primeiro tipo, podem repetir as mesmas situações ou criar outras novas, enquanto houver audiência, incorporando as características do seriado. Os seriados, por sua vez, também podem se desdobrar infinitamente, enquanto houver audiência, porém existe um episódio inaugural que explica o seu contexto. É possível que, em algum momento, os realizadores coloquem um ponto final na história, fazendo os personagens principais atingirem uma meta. Ocorreu dessa maneira no episódio *Quem Matou Sr. Burns – Parte 2*¹⁶, onde após dois episódios descobrimos quem atirou no dono da Usina Nuclear de Springfield.

Os Simpsons possui uma peculiaridade no que se refere aos tipos de narrativas seriadas. Em cada temporada, existe o episódio denominado *Casa da Árvore dos Horrores*¹⁷, uma espécie de especial. Cada episódio desse especial geralmente abrange três histórias completamente diferentes entre si e até mesmo os personagens podem atuar como outros. Em *A Casa da Árvore dos Horrores XV*¹⁸, Lisa é apresentada em uma das histórias como a detetive Eliza, e não como a estudante e filha Homer e Marge. Dessa maneira, mesmo que o programa pertença ao primeiro tipo de narrativa, ele também incorpora, quando a história assim o pede, características do segundo e do terceiro tipos de narrativa.

2.2 O Seriados de Animação na Televisão

Além de pertencer ao tipo seriado, Os Simpsons também pertence à categoria animação. A serialidade, no que se refere à animação, surge no cinema muito antes das séries de desenhos animados para a televisão. Conforme Nesteriuk (2011), o cinema de animação surgiu com Charles-Émile e é mais antigo do que as experiências dos irmãos Lumière. A popularização do cinema no início do século XX fez muitos animadores utilizarem-se dessa tecnologia e linguagem para divulgar suas obras. Exibidas nos nickelodeons e nas salas de

¹⁶ Sétima temporada.

¹⁷ O número varia conforme a temporada. Por exemplo, *Casa da Árvore dos Horrores I* corresponde à segunda temporada, quando o especial começou a ser apresentado.

¹⁸ Décima sexta temporada.

cinema, as séries de animação diminuíram de produção a partir da década de 1960, quando começaram a ser, em sua maioria, produzidas diretamente para a televisão.

As primeiras séries de animação feitas exclusivamente para a televisão, também chamadas de desenhos animados, surgiram em 1949. Os Estados Unidos possuíam papel hegemônico na produção dessa arte até a década de 70, quando os *animes*¹⁹ japoneses começaram a ser exibidos em outros países além do Japão. Nesteriuk (2011) afirma que é possível aplicarmos, a partir de uma classificação mais abrangente, os mesmo critérios utilizados no audiovisual e nas outras formas de narrativa às séries e também aos seriados de animação. Assim como outros produtos audiovisuais, os seriados de animação exploram diferentes temáticas, podendo ser pensadas em termos classificatórios como humor, aventura, suspense, etc. Além da temática, a repetição também faz parte de sua estrutura.

Os seriados de animação podem ser classificados, também, de acordo com seu estilo, ou seja, de seus processos próprios de enunciação. Nesteriuk (2011) aponta que essa classificação corresponde à adoção de um conjunto de estratégias de representação do som e da imagem capazes de estabelecer um gosto formal comum, ou seja, “a animação não deve obrigatoriamente observar as mesmas regras de um universo que lhe é exterior, ficando assim livre para explorar novos e infinitos estilos que incluam representações mais estilizadas.” (NESTERIUK, 2011, p. 50). É muito comum um personagem de determinado desenho animado aparecer machucado em uma cena, mas, na cena seguinte, não possuir nenhum sinal sequer desses ferimentos. As leis da física, portanto, também não precisam ser rigidamente obedecidas.

Com o intuito de propiciar à animação um estilo mais livre, o estúdio *United Production of America* (UPA) desenvolveu a técnica da animação limitada durante a década de 1950, presente até hoje em diversos desenhos animados e também em *Os Simpsons*. Primeiramente, estudam-se o roteiro e o *storyboard*²⁰ para que seja detectada a necessidade de cenas e planos em movimento. Com base nisso, é possível repetir determinados movimentos (o caminhar de um personagem, por exemplo) utilizando um modelo pré-estabelecido sem que seja necessário desenhar novamente todo esse movimento. Isso facilita a execução de diversas sequências, já que:

¹⁹ Animes são desenhos animados produzidos no Japão. Uma de suas características principais são os olhos muito grandes e bem definidos dos personagens. *Dragon Ball* (exibido desde 1989), de Akira Toriyama, *Cavaleiros do Zodíaco* (exibido desde 1989), de Masami Kurumada, e *Naruto* (exibido desde 1999), de Masashi Kishimoto

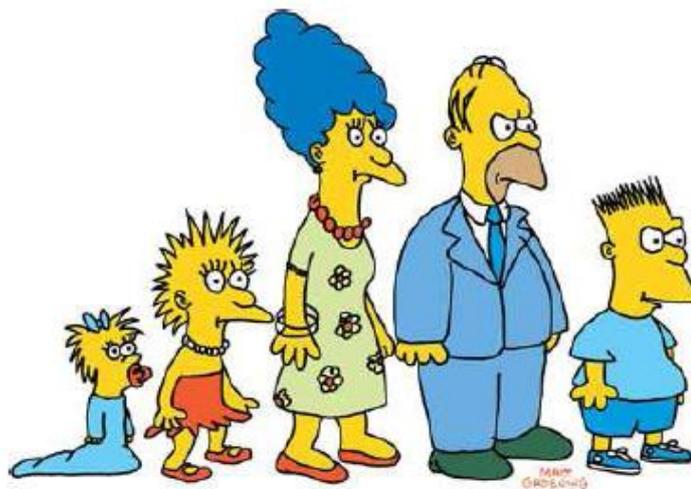
²⁰ *Storyboard* é um organizador gráfico, com uma série de ilustrações ou imagens em sequência, elaborado a fim de pré-visualizar um filme, uma animação, etc.

[...] poderiam ser reprisadas na íntegra, como um flashback ou como uma cena que se repete, exatamente da mesma forma, em diferentes episódios. Para exemplificar, pensemos na transformação de um personagem comum em um super-herói, que pode ocorrer sempre da mesma maneira. Essa cena poderá utilizar um mesmo trecho animado em todos os seus episódios, facilitando sobremaneira o trabalho do animador. (NESTERIUK, 2011, p. 51).

Diferentemente de um seriado com personagens interpretados por pessoas reais, aqui não existe a necessidade de um personagem mudar suas roupas constantemente, tal como fazemos em nosso cotidiano, para propiciar um caráter mais realista ao programa. Os personagens de animação permanecem com a mesma caracterização física em quase todas as cenas, o que ajuda a fixar sua imagem na memória dos espectadores. Há, contudo, exceções. Quando a família Simpson vai à igreja, Homer e Bart vestem paletó e gravata, enquanto Marge, Lisa e Maggie vestem vestido.

Outra característica singular das animações limitadas é o modo como os elementos da cena são caracterizados. O traço (desenho) dos personagens, a pintura, os cenários e os objetos são simplificados ao máximo. A ausência de sombras e possíveis rastros de movimentos e a pintura mais chapada tornam os traços fáceis e rápidos de serem desenhados, como observa Nesteriuk (2011). Muitas personagens de animação, assim como ocorre em Os Simpsons, possuem apenas quatro dedos em cada mão²¹. Quando ainda era um esquete, o programa apresentava personagens com traços mais bruscos e expressões mais agressivas, conforme mostra a figura 2. Podemos observar que os fios do cabelo de Lisa eram disformes, bem como os de Bart.

Figura 2: família Simpson em 1987.
Da esquerda para a direita: Maggie, Lisa, Marge, Homer e Bart.



Fonte: Rock'n Tech. Disponível em: <http://rockntech.com.br>.

²¹ Curiosamente, Deus aparece com os cinco dedos em cada mão, como demonstrou o episódio *Pedindo a Deus*, da décima quarta temporada.

Posteriormente, aperfeiçoaram-se os traços dos personagens, que receberam formas mais arredondadas (figura 3). A imagem deles está suave, sem a agressividade que os traços anteriores lhe conferiam. Os fios do cabelo de Lisa e de Bart agora possuem uniformidade e as roupas dos personagens não possuem detalhes, como ocorria no vestido florido de Marge.

Figura 3: família Simpson atualmente.



Fonte: Rock'n Tech. Disponível em <http://rockntech.com.br>.

2.2.1 O Personagem

Definidas as características básicas da narrativa seriada e da narrativa seriada de animação, bem como sua correlação, chegou o momento de abordar outro elemento fundamental de sua estrutura: o personagem. Pallotini (1998) define o personagem como um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele. Cada personagem é criado para cumprir determinado papel, desempenhar uma função ou exercer sua vontade, liberdade ou destino, e precisa agir de acordo com essas premissas.

O personagem é descrito, caracterizado e construído por suas ações, falas (o *D'oh* de Homer e o *Ai, caramba* de Bart, por exemplo) e demais personagens com os quais divide a cena, e também por meio dos recursos inerentes ao meio televisivo, como a cor escolhida para identificar um personagem específico. Em *Os Simpsons*, a maioria dos habitantes possui cor amarela, embora haja algumas exceções, como o personagem Apu. Por ser de origem indiana, sua cor é cor marrom. O cenário também nos fornece indicações mais próximas a respeito dos personagens. Como exemplo, cito a abertura do programa, onde Lisa aparece em uma sala de música tocando saxofone, indicando que a personagem aprecia essa arte, o que fica evidente ao longo do seriado.

Os protagonistas, conforme colocado anteriormente, geralmente são apresentados logo no primeiro episódio, e não foi diferente em *Os Simpsons*. No primeiro episódio do seriado, *Especial de Natal*, logo nas primeiras cenas já nos é esclarecido o parentesco entre o casal Marge e Homer e seus filhos, Lisa, Bart e Maggie, conforme figura:

Figura 4: família Simpson reunida.



Fonte: captura de tela do episódio Especial de Natal.

Conforme Pallottini (1998), o personagem precisa agir, e as ações devem estar de acordo com sua função e dentro da situação escolhida. Frequentemente ele encontrará obstáculos a serem enfrentados e se relacionará com outros personagens também empenhados em atingir seus objetivos. A autora ainda destaca que assim como as pessoas reais, os personagens são seres mutáveis: ao longo da história, eles passam por mudanças. Não devemos esperar que eles sejam exatamente iguais ao primeiro episódio. Isso ajuda a propiciar uma recriação realista da realidade, pois:

[...] parece que o personagem *é um composto mutável com características fundamentais*, tenham elas o nome que quisermos dar, e com traços cambiantes, que mudam por influência de circunstâncias externas: fatos da vida, êxitos e fracassos, paixões, emoções e, naturalmente, condições sociais e econômicas. (PALLOTTINI, 1998, p. 161).

Nas primeiras temporadas de *Os Simpsons*, Bart realizava travessuras quase que a todo o momento, sem preocupar-se com as consequências. Ele era o típico “pestinha”. O que pôde ser percebido no decorrer das temporadas é o fato de o menino ter amadurecido, embora

sua idade seja sempre a mesma. Mesmo que ele opte por fazer o que todos consideram errado²², ele pensa nas prováveis consequências de seus atos.

Vogler (2006) nos convida a pensar a importância dos arquétipos dentro de uma história. Segundo o autor, arquétipo é uma ferramenta indispensável para compreendermos o propósito ou a função dos personagens e é o termo utilizado para designar determinados padrões de personalidade que são compartilhados entre os indivíduos. Seguindo essa linha de tratar arquétipos como funções que os personagens desempenham em uma história, podemos considerá-los flexíveis: “Pode-se pensar nos arquétipos como máscaras, usadas temporariamente pelos personagens à medida que são necessárias para o avanço da história.” (VOGLER, 2006, p. 49). Isso significa que determinado personagem pode iniciar a história como vilão e, conforme a narrativa avança, tornar-se o herói. Em *Os Simpsons*, Sideshow Bob, um dos principais antagonistas e inimigo de Bart, não começou no seriado sendo o maníaco que é atualmente. Inicialmente, o personagem era ajudante de palco de Krusty, o palhaço. Insatisfeito com o modo humilhante com o qual era tratado, como vingança decidiu incriminá-lo.

As mudanças, no entanto, não podem ser arbitrárias. O personagem não pode passar de herói a vilão apenas por necessidade do episódio ou por razões de brevidade, como destaca Pallotini (1998). É preciso que elas sejam preparadas por meio de indicações, realizadas de várias maneiras, que servirão como pistas. Sideshow Bob foi desmascarado por Bart, fã incondicional de Krusty. Após seu o fracasso, o personagem tentou de todas as maneiras matar Bart – sem sucesso –, tornando-se gradativamente o maior vilão do programa.

Apesar de haver arquétipos mais frequentes em uma história, como herói e vilão, existem infinitas possibilidades de dramatizar as qualidades humanas. Nos contos de fada existem diversas figuras arquetípicas, como o caçador, a bruxa, o lobo, a princesa, entre outras. Como são inúmeras as qualidades e os defeitos das pessoas, inúmeros também serão os arquétipos, os quais Vogler (2006) entende como variantes dos arquétipos básicos citados anteriormente. É importante destacar que:

Determinados gêneros de histórias modernas desenvolvem seus próprios personagens especializados, como a “Prostituta de Bom Coração”, ou o “Tenente Arrogante de West Point” nos filmes de faroeste, ou os pares de “Policia Bom e Policial Mau” nos policiais, ou o “Sargento Durão, mas Justo”, nos filmes de guerra. (VOGLER, 2006, p. 51).

²² Exemplo: *A Ligeira Glória de Um Covarde*, vigésima quinta temporada.

Quando assistimos a um filme, a um seriado ou lemos uma história, somos convidados a nos identificar com os personagens, principalmente com os protagonistas. Eles possuem impulsos universais compreensíveis a qualquer pessoa: desejo de ser amado, de ser feliz, de ter sucesso, entre outros. Emoções, qualidades e motivações universais, que todos já experimentamos – como raiva ou amor – são imprescindíveis em um personagem, porém ele precisa ser único, e não uma figura estereotipada, sem defeitos e previsível:

Um personagem real, com uma pessoa real, não é apenas um traço, mas uma combinação única de muitas qualidades e impulsos, alguns deles conflitantes. [...] Um personagem que tenha uma combinação única de impulsos contraditórios, como confiança e suspeita, ou esperança e desespero, parece mais realista e humano do que outro que apresente apenas um traço de caráter. (VOGLER, 2006, p. 53).

Assim como as qualidades, os defeitos também ajudam a tornar o personagem mais humano. Eles precisam ser universais, algo que todos já tenhamos sentido alguma vez, como fraqueza ou culpa. Homer constantemente desaponta Marge²³, o que não significa que ele não se sinta culpado. Os defeitos dão aos personagens um caminho a percorrer, o qual Vogler (2006) denominada “arco do personagem”, onde ele se desenvolve da condição A para a condição Z. Significa que os defeitos são um ponto de partida, formado por imperfeições e algo a completar e que fazem o personagem evoluir durante sua jornada. Tal situação pode ser representada no herói que tem sua filha sequestrada e dedica sua jornada a resgatá-la. Outro exemplo são histórias onde o que está sendo restaurado ou recriado é a personalidade do protagonista: incapacidade de amar, problemas com falta de paciência e indecisão são somente algumas peças que podem faltar em sua personalidade. Os personagens, assim como nós, passam por conflitos internos. Como aponta Pallotini (1998), conflito interno é a contraposição de duas forças interiorizadas, ambas potentes, que se enfrentam em um mesmo personagem.

2.2.2 Além da Família Simpson

Keslowitz (2007) afirma que o excesso de personagens contribui para a longevidade do programa. A partir do momento em que existem dezenas de personagens é possível criar situações distintas e focar a trama também em outros personagens além da família Simpson. Como exemplo, cito o episódio *Lisa, Meu Amor*²⁴, que narra a paixão não correspondida de

²³ No episódio *Uma Vida Turbulenta* (primeira temporada), Homer compra como presente de aniversário para Marge uma bola de boliche, mesmo sabendo que a esposa não sabe jogar boliche.

²⁴ Quarta temporada.

Ralph Wiggum pela menina. Isso mostra que: “Descobrimos mais sobre os coadjuvantes em episódios como esse e passamos a apreciar o espantoso desenvolvimento dos personagens que a série foi capaz de produzir.” (KESLOWITZ, 2007, p. 83).

Cada personagem possui um papel definitivo em Springfield: Moe, o dono do bar; Sr. Burns, dono da usina de Springfield; Apu, dono do mercado; Dr. Hilbert, o doutor. A lista é imensa, porém citei alguns apenas como exemplos. E esse número elevado de personagens também possibilita inúmeras interações entre eles e os protagonistas, como a relação de Bart com Sideshow Bob, que aparece em vários episódios tentando matar o menino. Além do elenco de apoio, Os Simpsons também utiliza como recurso a aparição de celebridades nas suas histórias. Já participaram do programa inúmeras celebridades, entre elas: Paul McCartney²⁵, George W. Bush²⁶ e Serena Willians²⁷. Cada uma delas teve uma função importante na narrativa. Michelle Obama aparece na escola de Lisa para motivá-la e elogiá-la na frente dos alunos²⁸, surpreendendo a todos ali presentes. A cantora Lady Gaga também compareceu a Springfield para elevar a autoestima da personagem²⁹.

Essa introdução de diversos coadjuvantes, incluindo ou não celebridades, nos causa a sensação de que Springfield é uma cidade formada por diversos tipos de pessoas, e essa abundância de personagens confere à cidadezinha fictícia um caráter de realista, embora ela não seja, porém é assim que a vemos.

Neste capítulo, abordei a narrativa seriada e o personagem enquanto figura dramática essencial à história. Como o objetivo deste trabalho é analisar uma personagem, a seguir abordarei como a figura feminina é representada no cinema hollywoodiano.

²⁵ *Lisa, a Vegetariana*, sétima temporada.

²⁶ *Dois Maus Vizinhos*, sétima temporada.

²⁷ *Tênis, a Grande Ameaça*, décima segunda temporada.

²⁸ *Roubando em Primeira Base*, vigésima primeira temporada.

²⁹ *Lisa Toca Gaga*, vigésima terceira temporada.

3 DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO A OS SIMPSONS

Este capítulo aborda a representação do feminino no cinema hollywoodiano. Primeiramente, é necessário abordar as duas primeiras ondas dos movimentos feministas, uma vez que essas terão influência na crítica que a teoria feminista do cinema fará acerca da figura feminina na narrativa cinematográfica. Por último, observo se e como os estereótipos em torno do feminino estão presentes nas personagens de Os Simpsons.

3.1 Os Movimentos Feministas

A primeira onda do feminismo surgiu no século XIX. Conforme Garcia (2011), esse período foi marcado por grandes movimentos de emancipação social, no qual pela primeira vez o feminismo aparece como movimento social de âmbito internacional com caráter organizativo. A situação política das mulheres e a sua situação degradante teriam fornecido os alicerces emancipatórios para a primeira onda do movimento, focado na conquista dos direitos pelas mulheres.

A década de 1960, particularmente, foi um período de grande agitação política e cultural, conforme aponta Pinto (2009). Os Estados Unidos iniciavam a Guerra do Vietnã; também surgiu no país o movimento hippie que propunha um estilo de vida contrário aos valores morais e aos hábitos de consumo norte-americanos da época; em Paris, acontecia a revolução estudantil de maio de 68, e nos primeiros anos da década foi lançada a primeira pílula anticoncepcional nos Estados Unidos e, em seguida, na Alemanha. Somado a esses acontecimentos, os anos 60 também representam o auge do movimento feminista que reorganizou os modos como os indivíduos se definem socialmente.

O livro O Segundo Sexo (1949), de Simone de Beauvoir, tornou-se o alicerce para esse feminismo de segunda onda, conforme destaca Garcia (2011), sendo lido por uma nova geração de feministas, formada por filhas, já universitárias, de mulheres que obtiveram o direito ao voto depois da Segunda Guerra Mundial. Nessa obra, ao dizer que não se nasce mulher, mas torna-se, a autora mostra que certos valores e comportamentos sociais não podem ser considerados biologicamente determinados. *A mística feminina* (1962), de Betty Friedan, também obteve destaque nesse momento do feminismo. Garcia (2011) ressalta que o livro serviu como detonador de um novo processo de conscientização feminina ao criar uma identidade coletiva capaz de gerar um movimento social libertador. O feminismo, então, começou a destacar-se como movimento libertário que:

[...] não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Aponta, e isto é o que há de mais original no movimento, que existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe –, a dominação do homem sobre a mulher – e que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias. (PINTO, 2010, p. 16).

As mulheres começaram a questionar a noção de gênero sexual como algo biológico e foi aberta a possibilidade de aceitação da homossexualidade e, posteriormente, das diversas formas de exercer a sexualidade. A liberação da mulher foi acompanhada pela revolução sexual mulher e o feminismo retirou dela a função meramente reprodutiva do cuidado da casa e das crianças. A mulher começou a buscar por realização no trabalho, em casa, na política e em qualquer outro lugar, e essa escolha deveria ser exclusivamente dela, e não mais do homem ou da sociedade, modificando também as dinâmicas familiares e socioculturais. Ao reivindicar seu próprio prazer, as mulheres passaram a se expressar de forma mais livre e a ter domínio de seus corpos e seus destinos, conforme aponta Rossini (2011). A revolução sexual era uma das principais bandeiras empunhada, especialmente pelos movimentos feministas.

3.1.2 A Teoria Feminista do Cinema

As transformações sociais que marcaram os anos 60, especialmente no que se refere às relações de gênero, também reverberaram no cinema. Iniciada na década de 70 com o posicionamento de um grupo de realizadores e teóricos britânicos e norte-americanos, a teoria feminista do cinema teve sua linha de pesquisa voltada às questões da representação da mulher no cinema. Fundamentalmente, partiu de uma releitura do *star system* americano e da fascinação do público por atores no cinema.

A teoria analisa textualmente a representação histórica da mulher no cinema, avaliando a narrativa clássica cinematográfica e a forma pela qual os filmes clássicos produzem significados. Gubernikoff (2009) defende que foram os homens que produziram as representações femininas que existem até hoje, e elas estão associadas às formas de ser, de agir e de se comportar das mulheres. Até a década de 1940 a maioria dos papéis femininos representados no cinema resumia-se à mocinha virginal, à dona de casa, à mãe dedicada. Eram personagens sem sexualidade, sem espaço no trabalho, na política e nos demais campos destinados ao sexo masculino, como aponta Tonetto (2011). A teoria feminista do cinema procurou demonstrar que esses estereótipos impostos à mulher por meio da mídia são uma forma de opressão, pois ao mesmo tempo em que transformam a mulher em objeto

(direcionado à apreciação masculina), a anulam como sujeito e realçam o seu papel social. Kaplan (1995) foi ao encontro desses pressupostos ao afirmar que os filmes hollywoodianos representam a mulher por meio de um olhar masculino.

Desde o início da história do cinema como espetáculo, o cinema americano foi conivente com essas ideologias, originando a representação de uma mulher cativa. Gubernikoff (2009) aponta que a partir da segunda onda do movimento feminista, na década de 70, a teoria feminina do cinema demonstrou que a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, e nunca a de sujeito da narrativa. No final dos anos 70 surge um ciclo direcionado à plateia feminina, abordando questões que os movimentos pela libertação da mulher levantaram. Gubernikoff (2009) lista alguns fatores extracinematográficos que favoreceram esse cenário: fatos sociais, políticos e econômicos; as modificações pelas quais estavam passando os modelos educacionais e profissionais das mulheres; as transformações nos padrões sexuais e as mudanças nos modelos de casamento e divórcio.

Dois ciclos e filmes dominavam o cinema comercial a partir de 1960, como aponta Kaplan (1995). O primeiro excluía as mulheres; o segundo mostrava-as sendo estupradas ou submetidas a outras espécies de violência. À *Procura de Goodbar* (1977), dirigido por Richard Brooks, fornece a ligação entre o principal ciclo de filmes do início dos anos 70, que mostrava a violência contra a mulher, e o novo ciclo de “filmes de mulheres”. O filme reflete a ameaça que a ideia de libertação feminina representava para o patriarcado por volta dos anos 70. Teresa, a protagonista, tinha acesso a possibilidades de independência que as outras personagens femininas que a antecederam não tiveram:

[...] poderíamos ver Teresa tentando ativar seu desejo e controlar sua própria vida assim que deixa a casa do pai. E muitas cenas do filme, se vistas de forma superficial, pareciam justificar uma tal interpretação. Por exemplo, desde o início Teresa é sexualmente agressiva: quando fantasia um encontro apaixonado com Martin Engle, seu professor, ela cruza decididamente o quarto em direção aos seus braços; depois, já no apartamento dele como sua assistente (no presente do filme), ela toma a iniciativa sexual. (KAPLAN, 1995, p. 114).

A autora destaca que mesmo o filme tendo sido feito a partir do posicionamento de uma personagem feminina, ela mesma ainda encontra-se dentro de uma estrutura patriarcal que tenta controlá-la.

Como aponta Contreras (*apud* Hinerasky, 2009, p. 226), o movimento sobre a reivindicação do feminino interferiu na releitura da produção cultural e na análise fílmica. Os estudos feministas do cinema começam a focar-se na figura da espectadora frente a dois

modelos de análise. O primeiro considera a espectadora uma figura constituída e determinada pelo texto fílmico; o segundo posiciona a espectadora além do determinismo textual, como uma mulher real que, quando assiste a um filme, está marcada por uma identidade histórica e social particular.

Originalmente caracterizada como objeto a ser trocado, a mulher tornou-se alvo da economia capitalista. Representada como o próprio lugar da sexualidade, o cinema especifica a mulher nessa ordem a partir da qual se cria a identificação. Como observa Kaplan (1995, p. 23), a nossa cultura difundiu a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado e que esse deve ser o seu lugar:

Os mecanismos (quer dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que nas décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais não funcionam mais nessa era pós-60: a mulher sexual não pode mais ser taxada de “má”, uma vez que adquiriu o direito de ser “boa” e sexual. (KAPLAN, 1995, p. 23).

A mulher que saiu de casa para trabalhar nas fábricas durante a guerra, representada pela “nova mulher”, não estava bem definida pela sociedade, tampouco pelo cinema. Com todas as mudanças sociais ocorridas nessa época, o cinema também trouxe à tela uma nova representação do feminino, com personagens com vontade própria, motivações e novos costumes: “Um novo estilo era apresentado à comunidade, uma mulher mais individualista, que conquistou seu direito ao voto, à literatura, ao mercado de trabalho e ao figurino.” (TONETTO, 2011, p. 32).

Em um mundo governado pela diferença sexual, conforme analisou Mulvey (2008), o prazer no olhar está dividido em dois extremos: ativo (masculino) e passivo (feminino). O olhar masculino dominante projeta suas fantasias na figura feminina, que por sua vez é configurada e apresentada nos filmes de acordo com as expectativas colocadas sobre elas. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, e sua aparência é codificada de modo que emita um impacto erótico e visual que confirme a sua condição de “para ser olhada”, segundo a autora:

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (MULVEY *apud* KAPLAN, 1995, p. 444).

Partindo desse pressuposto, reafirma-se que a figura feminina não tem importância na narrativa, sendo explorada em dois níveis: a) tradicionalmente, como objeto erótico para os

personagens na tela, e b) para os telespectadores, representando e significando o desejo masculino.

Kaplan (1995) cita dois conceitos freudianos básicos usados para explicar o que a mulher realmente representa e os mecanismos que atuam enquanto o espectador observa a sua imagem na tela: voyeurismo e fetichismo. O voyeurismo está relacionado ao instinto escopofílico, isto é, substituir o prazer de seu próprio órgão sexual pelo prazer de ver outras pessoas praticando sexo: “A crítica assegura que o cinema baseia-se nesse instinto, fazendo do espectador basicamente um voyeur.” (KAPLAN, 1995, p. 52.). O fetichismo, por sua vez, diz respeito à perversão na qual o homem busca encontrar o pênis na mulher a fim de propiciar a si mesmo satisfação erótica. O sapato de salto alto que a personagem utiliza, seu cabelo, tudo isso toma o lugar do pênis:

É o medo da castração que está por trás do fetichismo, impedindo que haja excitação sexual com uma criatura que não tenha pênis, ou algo que o substitua. No cinema, todo o corpo da mulher pode ser “fetichizado” com o objetivo de neutralizar o medo da diferença sexual, isto é, da castração. (KAPLAN, 1995, p. 33).

Segundo Kaplan (1995), o cinema utiliza tais mecanismos para criar o espectador masculino de acordo com as necessidades de seu inconsciente e cita como exemplo *Vênus Loura* (1932), de Von Sternberg. O filme apresenta a transformação da forma feminina para fetiche do homem e, paralelo a isso, a mulher é reprimida enquanto ser sexual e social em prol da permanência do homem no centro da narrativa, reforçando a repressão da maternidade no patriarcado:

[...] o filme tenta asseverar a família típica, ideal, de Hollywood, com os perfeitos pai, mãe e filho, cada um ocupando seu lugar correto. Dentro desse conceito, a mãe é transformada em ícone, presença perfeita e integralmente abnegada a serviço do e dominada pelo pai. Ela é objeto-para-o-outro, antes que sujeito-para si-mesma; um significante vazio enquanto sujeito, ela corporifica um significado para o Outro como signo de proteção, segurança, refúgio contra a esfera social. (KAPLAN, 1995, p. 85).

Striptease (1996), de Andrew Bergman, produção mais recente se comparado a *Vênus Loura*, utiliza os mecanismos de fetichismo e voyeurismo de maneira mais explícita nas cenas em que aparece Erin (Demi Moore). Embora Erin seja a personagem principal e também a mais ativa dentro da narrativa, sua função é entreter o público masculino exibindo seu corpo. Analisando tal questão com base nas ideias de Mulvey (2008) de que o cinema torna voyeur também o espectador, a personagem teria como função entreter não somente os personagens masculinos com os quais divide as cenas, mas também o espectador que assiste a sua imagem

na tela. O que ambos os filmes citados possuem em comum são as personagens que colocam sua sexualidade a serviço dos homens, tornando-se objeto desses olhares masculino.

Turner (1997) defende a ideia de que o cinema constrói o público como voyeur oferecendo o prazer de ver outra pessoa como objeto. No entanto, o autor afirma que o cinema também constrói o público como narcisista ao criar identificação desse com o objeto feminino que observa na tela. A primeira construção justificaria a espetacularização do corpo feminino nos filmes destinados ao público masculino voyeurista. A segunda, porém, parece contradizer a primeira, uma vez que o homem supostamente não se identifica narcisistamente com o objeto feminino que contempla na tela. Para Mulvey (2008), o cinema narrativo resolve essa contradição ao representar a mulher ora como objeto de desejo, ora como objeto passivo da ação do filme. O público se identifica com o desejo do protagonista pela mulher, assim como também se identifica narcisisticamente com a solução ativa que ele fornece à narrativa. Isso reafirma o fato de as personagens femininas raramente serem apresentadas como importantes ou essenciais à narrativa, assim como são poucas as vezes em que elas são capazes de resolver sozinhas os problemas sem a ajuda da figura masculina. Mesmo em filme de heroínas, onde claramente a protagonista tem condições de vencer sozinha o vilão, recorre-se à utilização de um homem para ajudá-la.

3.2 O Feminino em Os Simpsons

A população de Springfield é predominantemente masculina: são aproximadamente 59 personagens masculinos e 16 personagens femininos³⁰. Em relação aos personagens que apareceram em mais de um episódio, são 45 masculinos e 11 femininos. A lista, é claro, não inclui a família Simpson, composta por dois membros masculinos e três femininos. As personagens femininas da família, no entanto, não têm tanta vantagem numérica se considerarmos o foco de cada uma nos episódios. Nas onze primeiras temporadas (248 episódios no total) foram apenas localizados 28 episódios de Lisa³¹ e apenas 21 de Marge³².

Como observam Snow e Snow (2013), Marge descende de uma linhagem de esposas e mães da TV, boazinha e sofredora, cuja principal função dramática é compreender, amar e limpar a sujeira do homem. Marge dificilmente julga Homer e sempre fica ao seu lado, já que espera que suas ações resultem em algo positivo. Nessas ocasiões, a personagem mostra-se

³⁰ *Who's Who? In Springfield*. Disponível em: <http://www.simpsonsarchive.com/guides/whoiswho.html>.

³¹ *The Lisa File*. Disponível em: <http://www.simpsonsarchive.com/guides/lisa.file.html>.

³² *The Marge File*. Disponível em: <http://www.simpsonsarchive.com/guides/marge.file.html>.

ingênua em acreditar cegamente no marido, uma vez que esse já demonstrou ser mais capaz de fazer trapalhadas do que qualquer outra coisa.

Marge tenta romper com o papel tradicional da mulher em inúmeras oportunidades. A personagem consegue seu primeiro emprego em *Marge Arranja Um Emprego* (quarta temporada). Nesse episódio, destaco a cena em que Marge está escrevendo seu currículo. Nele, abaixo de seu nome, podemos ler “Dona de casa: de 1980 até hoje”. Ela, até então, não havia exercido nenhuma outra função que não aquela direcionada aos cuidados do lar e da família.

A personagem já trabalhou como corretora de imóveis³³ e também como policial em *Conexão Springfield*³⁴. No episódio, em uma das cenas, Homer lamenta pela nova profissão da mulher dizendo à Marge que não muito tempo atrás ela significava muito mais (do que ser policial): “Você era lavadora de pratos, costureira de botões, desentupidora de ralos.” Mesmo que Homer tenha elogiado a antiga função da mulher como dona de casa – menosprezando seu atual emprego –, ele faz parecer que aquele é o lugar de Marge, e que ela tem mais valor estando nesse papel tradicional de mãe e esposa. Em ambos os episódios, embora Marge exerça outras funções, no final ela sempre acaba voltando para casa.

O cabelo para cima da personagem, retomando os apontamentos de Kaplan (1995), também pode ser considerado um substituto para o pênis, assim como o salto alto. Embora esse seu cabelo azul também lhe confira certo ar de ousadia, a caracterização de Marge a inclui no padrão das mães de TV dos anos 1950:

Seu colar de pérolas lembra Margaret Anderson (*Papai Sabe-Tudo*), June Cleaver, Donna Stone (*The Donna Reed Show*), e até Vilma Flintstone. Na casa ou em público, Marge usa o convencional vestido de suas antecessoras dos anos 1950 e 1960. O vestido da mãe de TV foi apenas brevemente subvertido por Mortícia Addams e Lily Munster entre 1964 e 1966. E como muitas de sua linhagem, a maternidade a tornou relativamente assexuada, embora sempre tradicionalmente feminina. (SNOW; SNOW, 2013, p. 128).

Durante o episódio *Nós Fomos Jovens, Jovens*³⁵, temos conhecimento do envolvimento da personagem em causas políticas e sociais durante o tempo em que frequentou o ensino médio. A história ocorre no ano de 1974, e logo nas cenas iniciais Marge aparece queimando seu sutiã no pátio da escola após referir-se a ele como “algemas impostas pelos homens”. Observamos como o episódio está relacionado à questão da liberdade sexual

³³ *Propriedade Indesejada*, nona temporada.

³⁴ Sexta temporada

³⁵ Segunda temporada.

da mulher – neste caso, especificamente em relação ao controle de seu próprio corpo – reivindicada pelo movimento feminista da segunda onda.

Figura 5: Marge queima o sutiã.



Fonte: captura de tela do episódio Nós Fomos Jovens, Jovens.

Figura 6: Marge cozinhando.



Fonte: captura de tela do episódio Conexão Springfield.

Enquanto a figura 5 nos mostra a imagem de uma jovem e ativista, disposta a “mudar o mundo”, a figura 6 apresenta a mesma personagem, alguns anos depois, no local onde atualmente passa grande parte de seu tempo: a cozinha. Marge poderia ter sido bem sucedida profissionalmente, mas após conhecer Homer e com ele formar uma família, a personagem passou a dedicar-se totalmente a cuidar dos filhos, da casa e também do marido.

Em relação às personagens secundárias recorrentes no programa, a maioria aparece como mãe ou esposa de personagens masculinos que possuem maior destaque na narrativa se comparados às personagens femininas: Agnes Skinner (mãe do Diretor Skinner), Sra. Van

Houten (mãe de Milhouse), Manjula (esposa de Apu), Sra. Lovejoy (esposa do Reverendo Lovejoy). Entretanto, quatro personagens, além de Lisa, destacam-se das demais no que se refere à representação do feminino em Os Simpsons: Vovó Simpson, Edna Krabappel, as gêmeas Patty e Selma (irmãs de Marge) e Ruth Powers.

Mona Simpson, mais conhecida como Vovó Simpson, é mãe de Homer e ex-esposa de Abe. Mona tem sua primeira aparição principal em *Vovó Simpson*³⁶, quando retorna após vinte e sete anos sem ver o filho. Em um flashback desse episódio, são apresentadas as características da personagem e revelado o motivo pelo qual desapareceu. Motivada pelas mudanças e ideias revolucionárias da década de 1960 (figura 7), Mona contrastava com a personalidade do marido Abe, conservador e mal-humorado. Em um ato de sabotagem contra o laboratório de germes químicos de Burns, Mona acabou sendo identificada pela polícia, não tendo outra opção a não ser fugir e abandonar a família. Apesar da relação fria com Abe, o qual demonstrava não se importar com as opiniões e sentimentos da esposa, Mona sempre foi atenciosa e carinhosa com Homer, e foi muito doloroso para a personagem abandoná-lo.

Figura 7: Mona protestando.



Fonte: captura de tela do episódio Vovó Simpson.

As gêmeas Patty e Selma (figura 8), além de serem fumantes e terem cabelo roxo, compartilham de outra característica: estão fora dos padrões estéticos das demais representantes do sexo feminino do seriado. Ambas as personagens são gordas e frequentemente são apresentadas como grosseiras e indesejadas sexualmente.

³⁶ Sétima temporada.

Figura 8: Patty e Selma.



Fonte: captura de tela do episódio O Azul e o Cinza, vigésima segunda temporada.

Selma é apresentada como uma mulher ranzinza, que não suporta seu cunhado Homer e não faz esforço para esconder tal sentimento. Solteira, seu maior desejo é ter marido e filhos. Em *A Escolha de Selma*³⁷, a personagem decide que é o momento de ter um bebê. Para isso, tenta desesperadamente conseguir um parceiro. Com medo de envelhecer sem ter alguém ao seu lado, casar-se e ter filhos significaria o fim dos seus problemas amorosos e a garantia de um final feliz. No entanto, após passar um dia cuidando de Bart e Lisa, Selma percebe que não está pronta para cuidar de crianças. Em *Um Peixe Chamado Selma*³⁸, novamente seu desejo de formar uma família é explorado. Selma chega a casar-se com o ator Troy McClure, porém o casamento chega ao fim prematuramente, rechaçando mais uma vez os planos da personagem de constituir uma família. Após as tentativas frustradas de conseguir um marido, Selma adota Ling, um bebê chinês, na décima sexta temporada. É com ela e com sua iguana de estimação que a personagem divide seus momentos mais íntimos e alegres, mostrando que não necessita de um companheiro para ser feliz.

Assim como Selma, Patty não tem uma boa relação com Homer. Mesmo sendo mais cruel do que a irmã com o cunhado, houve situações na quais ambos os personagens trabalharam juntos, esquecendo momentaneamente o sentimento negativo que um demonstra ao outro. Quando Selma casa-se com Abe, pai de Homer, Patty e Homer unem-se para separá-los. Em relação a sua sexualidade, Patty é lésbica, o que acaba dificultando sua vida amorosa, uma vez que a maioria dos personagens do sexo feminino de *Os Simpsons* é heterossexual. Na segunda temporada, iniciou um namoro com o Diretor Skinner, que chegou a propô-la em

³⁷ Quarta temporada.

³⁸ Sétima temporada.

casamento, porém o pedido foi negado por ela. Somente na décima sexta temporada a orientação sexual da personagem foi revelada. Patty não é tão obcecada em constituir uma família e ser lésbica não fez os demais personagens tratarem-na diferente por isso, exceto Marge, que demorou a aceitar e apoiar a irmã.

Embora Patty e Selma fujam da regra, o fato de elas não estarem dentro dos padrões estéticos considerados adequados aos cidadãos de Springfield e também serem solteiras é usado para oprimi-las. Constantemente elas aparecem em cenas onde os personagens masculinos deboçam de sua aparência física. Mesmo com independência e possibilidades diversas que as personagens casadas não possuem, as gêmeas sofrem com a estrutura patriarcal presente no seriado, já que, se elas são solteiras e sem *sex-appeal*, estão – pelo menos é o que os episódios indicam – destinadas a viver uma ao lado da outra e nada mais. A situação mostra-se mais cruel com Selma. A cobrança para ter um filho e constituir uma família atormentou a personagem durante muitas temporadas. Ela viveu muitos momentos constrangedores e tristes até conscientizar-se de que poderia ser feliz sem ter um homem ao seu lado.

Edna Krabappel (figura 9), professora na Escola Primária de Springfield, é independente e, assim como Patty e Selma, fumante (já apareceu fumando em sala de aula). Uma de suas características mais marcante e que mais a diferencia das demais é que Edna é sexualmente ativa, e tal característica de sua personalidade é explorada em diversos episódios. Desesperada por encontros, a personagem já se relacionou amorosamente com diversos personagens: Diretor Skinner, Moe, Barney, Cara da Loja de Quadrinhos, Sideshow Bob, entre outros.

Figura 9: Edna Krabappel.



Fonte: captura de tela do episódio A Pesca Mortal de Ned, vigésima segunda temporada.

Mesmo sendo apresentada como promíscua, Edna parece não se importar. Depois de iniciar um romance com Ned Flanders, esse fica incomodado ao ter conhecimento de seus relacionamentos anteriores. Quando os personagens tentam reconciliar-se, fica bem claro o posicionamento de Edna em relação a sua vida sexual:

Flanders – Você esteve com muitos homens, mas eu perdoou você.

Edna – Você me perdoa? Seu puritano moralista! Quem é você para julgar como vivi minha vida?! Ned, não tenho vergonha de ter saído com esses homens. Tenho orgulho. [...] Se quisermos ficar juntos, você tem que prometer que meu passado nunca, nunca mais irá nos atrapalhar³⁹.

Das figuras femininas citadas anteriormente, Ruth Powers (figura 10), vizinha da família Simpson, é a que aparece com menos frequência no seriado. Dos episódios em que participou, destaca-se *As Escapadas de Marge*⁴⁰, onde inicia amizade com Marge e lhe apresenta um mundo de possibilidades às quais essa, por ser casada, desconhecia: sair à noite para dançar e beber e não viver em função das tarefas domésticas. O episódio faz referência a *Thelma e Louise (1991)*, de Ridley Scott, particularmente nas últimas cenas, onde Ruth rouba o carro de seu ex-marido e tenta fugir com Marge. Com espírito aventureiro, Ruth é mãe solteira e é a única personagem feminina que aparece com frequência bebendo ao lado dos rapazes no Bar do Moe.

Figura 10: Ruth Powers.



Fonte: captura de tela do episódio *As Escapadas de Marge*.

É preocupante pensarmos que de 16 personagens femininas em *Os Simpsons*, apenas cinco, com exceção de Lisa, possuem alguma característica, física ou não, que as diferencia das demais, essas ainda presas aos estereótipos tratados neste capítulo. No entanto, as

³⁹ *A Pesca Mortal de Ned*, vigésima segunda temporada.

⁴⁰ Quinta temporada.

personagens que citei não possuem privilégios, ao contrário. Marge é reprimida por Homer quando decide trabalhar fora de casa; Patty e Selma são constantemente masculinizadas por não estarem dentro dos padrões estéticos; Edna é repreendida por causa de sua liberdade sexual e a independência de Ruth é vista como uma ameaça. Desse modo, ao fugirem da regra, essas personagens também estão sujeitas à reprovação da sociedade em que estão inseridas.

É importante destacar que representação acerca do feminino abrange outros estereótipos além dos discutidos neste capítulo. Entretanto, foi fundamental compreender as convenções discutidas aqui para a análise da personagem Lisa Simpson.

4 ANÁLISE

Neste capítulo, analisarei a apresentação do feminino na personagem Lisa Simpson. Para isso, ele será dividido em três subcapítulos: Metodologia, Visão Política e Respeito à Vida, respectivamente. Os dois últimos terão suas subseções de acordo com o processo de análise.

4.1 Metodologia

Fazem parte do corpus catorze episódios do seriado, divididos em duas categorias: Visão Política e Respeito à Vida. Cada categoria, conforme o quadro abaixo, engloba bandeiras específicas defendidas pela personagem:

Quadro 1: categoria de divisão dos episódios.

VISÃO POLÍTICA	RESPEITO À VIDA
Direito das Mulheres: quatro episódios. Democratização da Mídia: dois episódios.	Vegetarianismo: um episódio Direito dos Animais: três episódios. Ambientalismo: um episódio. Budismo: três episódios

Fonte: elaborado pela autora.

Ambas as categorias foram pensadas e divididas conforme os aspectos feministas discutidos anteriormente. Ao criá-las, considerei a determinação de Lisa em posicionar-se enquanto mulher perante questões abordadas em cada um dos episódios. O questionamento acerca de comportamentos e valores como biologicamente determinados e a busca por liberdade fazem parte da primeira categoria. A autonomia para decidir sobre seu corpo e suas crenças, por fim, configuram a segunda categoria.

Depois de divididas as categorias, foram selecionados momentos desses episódios em que o feminismo, principal categoria de análise, fica evidente nas bandeiras de Lisa, configurando, assim, a apresentação do feminino na personagem. Significa que poderei citar tanto somente uma cena de um episódio específico quanto me ater ao episódio em sua totalidade, se assim entender ser pertinente para os objetivos desta monografia.

A análise não seguirá obrigatoriamente uma ordem cronológica. No entanto, haverá momentos em que ela será imprescindível, já que algumas ações de Lisa influenciam futuras características da personagem e até mesmo bandeiras que ela defende. Em *Lendo As Imagens do Cinema* (2009), Laurent Jullier e Michel Marie apresentam as ferramentas indispensáveis para “deciframos” um material audiovisual. Segundo os autores, ele pode ser decifrado em três níveis. São eles: a) nível do plano (ponto de vista, distância focal, profundidade de campo, movimento da câmera, luzes e cores e combinações audiovisuais); b) nível da sequência (montagem, cenografia, suspense, efeitos clipe e circo e as metáforas audiovisuais); e c) nível do filme (recursos da história, gêneros, estilos e dispositivos, personagens, distribuição do saber e jogo com o espectador). Como os recursos são diversos e não seria pertinente para esta monografia me ater a cada um deles, proporei uma análise: a) no nível do plano: profundidade de campo, ponto de vista, ruído, palavra e música; b) no nível da sequência: montagem, cenografia, suspense e metáforas audiovisuais; e c) no nível do filme (recursos da história e personagem). Utilizando esses recursos analisarei as características relevantes relacionadas ao feminismo da personagem.

4.2 Visão Política

4.2.1 Direitos das Mulheres

Nenhum personagem, feminino ou masculino, defende tanto o direito das mulheres quanto Lisa. No episódio *Lisa e a Boneca Falante* (quinta temporada), Marge compra para Lisa a primeira boneca falante da Malibu Stacy. As expectativas de Lisa são enormes, já que é fã da boneca. “Quero que ensinem a fazer compras na escola” e “Vamos fazer uns biscoitos para os meninos” são apenas algumas das frases sexistas que a boneca pronuncia, para decepção de Lisa:

Lisa [esperançosa] – Vamos lá, Stacy. Estive esperando a vida toda para você falar. Não tem nada de relevante para me dizer?

Stacy – Não me pergunte. Sou apenas uma garota.

Bart – É isso aí. Fala, irmã!

Lisa [irritada e falando muito rápido] – Não tem graça, Bart! Milhões de meninas vão crescer pensando que essa é a maneira correta de agir, que elas nunca poderão ser nada além de tolas e fúteis, com o único objetivo de ficarem bonitas e agarrar um marido rico e passar o dia inteiro no telefone com as amigas igualmente fúteis, dizendo como é bárbaro ser bonita e ter um marido rico!

Preocupada com o modo como as mulheres são representadas e a influência negativa que a boneca pode ser para as meninas de sua idade, Lisa, junto a Stacy Lovell (criadora

original da Malibu Stacy), cria sua própria boneca falante: Lisa Coração de Leão (figura 11). Bem diferente da anterior (figura 12), essa diz frases motivadoras: “Confie em você e conseguirá tudo o que deseja”, “Quando eu me casar, vou conservar o meu próprio nome”, entre outras. Mesmo com o sucesso, sua boneca perde espaço para a nova Malibu Stacy com chapéu, que, segundo Lisa, continua com os mesmos estereótipos ofensivos às mulheres.

Figura 11: a boneca Lisa Coração de Leão



Fonte: captura de tela do episódio Lisa e a Boneca Falante.

Figura 12: a boneca Malibu Stacy.



Fonte: captura de tela do episódio Lisa e a Boneca Falante.

No fim do episódio, uma menina compra a boneca de Lisa, que fica aliviada: mesmo que sua mensagem atinja somente uma menina, seu objetivo de conscientizar será alcançado. É importante destacar que Lisa baseou-se em figuras femininas históricas, como Gertrude Stein⁴¹ e Elizabeth Cady⁴², ativistas do movimento feminista do século XIX, para criar a

⁴¹ Biografia completa disponível em Infoescola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/biografias/gertrude-stein/>.

boneca. Consequentemente, fica evidente que elas, além de servirem como referência para a criação da boneca, também são algumas das referências feministas da personagem.

No episódio *Garotas Só Querem Somar* (décima sétima temporada), após o Diretor Skinner dizer que garotas são piores do que garotos em Matemática, o superintendente Chalmers coloca uma mulher para comandar a Escola Primária de Springfield em seu lugar. Ela divide a escola em duas: uma para os meninos e outra para as meninas. Do lado das meninas, a professora leciona de um modo inovador, desconsiderando a teoria e dando ênfase ao sentimento das alunas:

Professora – Como se sentem com os números? Que cheiro tem o sinal de mais? O número sete é ímpar ou é só diferente?
 Lisa [levantando a mão] – Vamos resolver problemas de matemática de verdade?
 Professora – Problemas? [risada] É assim que os homens veem a Matemática: como uma coisa a ser atacada, a ser compreendida.
 Lisa [sem jeito] – Mas... Não é? Estruturar a confiança não pode substituir o verdadeiro aprendizado.
 Professora – Ah, Lisa, parece que você está tentando minar nossa autoestima. Vamos cantar e voltar ao normal.

A ação da professora mostra que as mulheres também têm essa visão machista introjetada e são elas que também reproduzem isso ao separarem meninos e meninas. Lisa, única incomodada com o fato de as meninas serem subestimadas até mesmo pela professora, sai da sala e vai até a parte da escola destinada aos meninos. O contraste entre o que é mostrado como o lugar das meninas e o lugar dos meninos é evidenciado pela forma como os ambientes são apresentados. No lado das meninas, o espaço é todo colorido e os elementos sempre remetem à figura feminina, como chafariz e a pintura na parede (figura 13)

⁴²Biografia completa disponível em: <http://www.biography.com/people/elizabeth-cady-stanton-9492182#later-work>.

Figura 13: Lisa no lado das meninas.



Fonte: captura de tela do episódio Garotas Só Querem Somar.

Figura 14: Lisa no lado dos meninos.



Fonte: captura de tela do episódio Garotas Só Querem Somar.

No lado dos meninos (figura 14), o ambiente nos é apresentado por meio de um plano geral e de uma forte profundidade de campo. Como apontam Jullier e Marie (2009), a profundidade de campo favorece ambições estéticas e narrativas. Por meio dela, percebemos a desordem do local, muito diferente do ambiente em que Lisa encontrava-se minutos antes. Esse momento indica tanto a entrada real quanto a entrada simbólica da personagem em um mundo dos homens, o qual – segundo eles – não é seu lugar. A expressão de cautela de Lisa ao também reforça essa ideia. A pichação no muro dos meninos com a frase “Os meninos

dominam”⁴³ evidencia esta divisão: as mulheres estão relacionadas à ordem, enquanto os homens, ao caos.

Lisa discorda que não possa ter um bom ensino de Matemática só porque é menina. O episódio cede espaço para os dois lados do debate: aquele que concorda que mulheres não são boas em ciências exatas e aquele que discorda desse argumento. Lisa, obviamente, faz parte do segundo grupo e veste-se de menino para poder frequentar as aulas de Matemática. Como resultado, a Lisa “menino” recebe o prêmio por excelente desempenho em Matemática.

Figura 15: Lisa menino.



Fonte: frames do episódio Garotas Só Querem Somar.

A personagem sobe ao palco para agradecer (figura 15): “Obrigado. Ou eu devo dizer... obrigada!” (frames 1 e 2). “Isso mesmo, pessoal. O melhor aluno de Matemática de toda a escola é uma menina”, diz a personagem, relevando sua identidade. Em seguida Lisa admite estar feliz por ser menina e ao mesmo tempo boa em Matemática, comprovando que mulheres podem, sim, ser melhores nessa área do que os homens.

Lisa novamente coloca em discussão e questiona o lugar da mulher em *Lisa Simpson, Essa Não É Sua Vida* (vigésima segunda temporada). No episódio, a personagem descobre que Marge era uma ótima aluna e que seu rendimento escolar diminuiu bruscamente no final do ensino médio. Em uma das cenas iniciais, Lisa questiona ao Diretor Skinner sobre Marge. Ele confirma que ela era uma ótima aluna e que Lisa acabará como a mãe. “Olhe bem o seu futuro” (figura 16), diz, enquanto mostra a foto de Marge segurando uma vassoura.

⁴³ Tradução oficial realizada pelo estúdio de dublagem do programa.

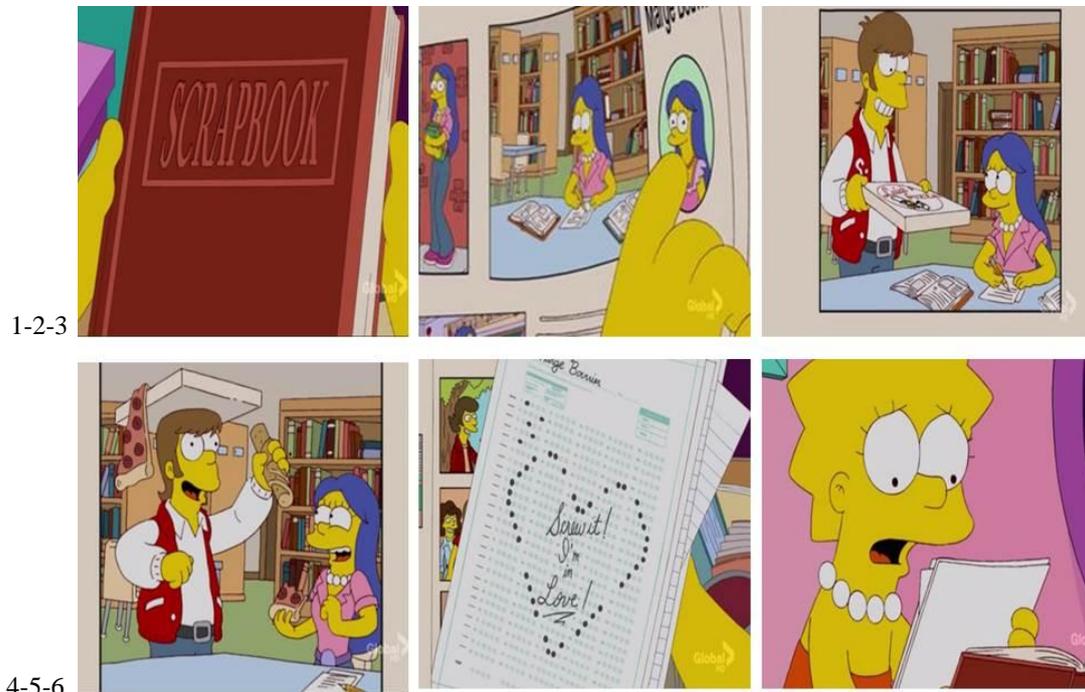
Figura 16: Lisa vê a foto de Marge.



Fonte: frames do episódio Lisa Simpson, Essa Não É Sua Vida.

Enquanto o primeiro plano utilizado nesse momento destaca a figura de Marge sendo vista por Lisa (frame 1), o segundo sobrepõe a imagem da filha à da mãe (frame 2), mostrando que elas têm muito mais em comum do que Lisa assume. Durante a cena seguinte, onde Lisa folheia o álbum da mãe (figura 17), uma música de suspense toca ao fundo: ela finalmente descobre que as notas de Marge caíram após ela conhecer Homer.

Figura 17: Lisa folheia o álbum de Marge.



Fonte: frames do episódio Lisa Simpson, Essa Não É Sua Vida.

Lisa visa a um futuro onde seja útil fora de casa e, com medo de terminar como a mãe, começa a dedicar-se exclusivamente à vida acadêmica. Durante uma conversa com Marge, logo após essa decisão, ela expõe sua opinião a respeito das tarefas doméstica:

Marge – Seria tão ruim assim acabar como eu?
 Lisa – Mãe, eu admiro tudo o que você faz...
 Marge – Mas não é o suficiente, não é?
 Lisa – É muito bom. É ótimo. Só que... Não é pra mim.

Esse momento evidencia a mudança de opinião de Lisa em relação a como pensava dezoito temporadas atrás. Em *Vocações Diferentes* (terceira temporada), a personagem fica totalmente frustrada quando seu teste de aptidão indica que dona de casa será sua profissão. Destaco a cena que mostra como a personagem sente-se em relação a isso. Durante o almoço, logo após o resultado do teste ser anunciado, Lisa diz que prefere morrer a ser dona de casa, uma vez que não enxerga nada de bom em “ficar presa a um fogão”, como ela mesma destaca. Marge afirma à filha que ser dona de casa não é tão ruim quanto ela pensa. Contudo, Lisa argumenta:

Lisa – Eu vou ser uma famosa musicista de Jazz. Eu já estou com tudo arranjado. Não serei apreciada em meu país, mas meu tempestuoso estilo vai eletrizar os franceses. Eu vou evitar os horrores das drogas, mas planejo ter muitos casos amorosos tórridos. E talvez morro ou não jovem. Ainda não decidi.

Lisa, sem dúvidas, carrega consigo os mesmos ideais pelos quais suas antecessoras femininas lutaram, principalmente a busca por igualdade de direitos, conforme observamos em Garcia (2011). A personagem, como apontei, tem como referências figuras femininas importantes na história do feminismo, e entre elas também está Simone de Beauvoir, influência do feminismo da década de 1960. Lisa, assim como ela, defende que certos valores não podem ser considerados biologicamente determinados. Para a personagem, ser mulher não significa obrigatoriamente ter desempenho negativo em Matemática, tampouco significa que ela deva almejar como profissão cuidar do lar, embora ela já não mais considere isso o “fim do mundo”. Com tão pouca idade, Lisa quer ter controle de seu destino e condena os estereótipos negativos em torno da figura feminina. Mostrar a mulher como um objeto que está à disposição dos homens é algo que a incomoda profundamente.

4.2.2 Democratização da Mídia

Lisa busca por igualdade não apenas quando o assunto é gênero, conforme evidencia o episódio *Guerra de Imprensa* (décima quinta temporada). Nele, o seriado foca uma discussão constante entre os profissionais de Comunicação: a democratização da mídia. Sr. Burns, a fim de mudar a opinião negativa que os moradores têm a seu respeito, compra toda a imprensa de Springfield: jornal, revista, rádio e televisão. Enquanto todos esses meios são manipulados

para transmitir uma imagem positiva do milionário, a única resistência é o Vestido Vermelho, jornal criado por Lisa⁴⁴, que defende que a comunicação não deve ser concentrada em apenas uma grande empresa.

A Burns Comunicação consegue expandir-se comprando a emissora de televisão e fixa sua dominação fiscalizando o que deve ou não ser dito em cada um dos veículos. Se formos comparar com nossa realidade, isso nos remete ao regime ditatorial, em que o governo civil-militar controlava aquilo ao que as pessoas tinham acesso, censurando a liberdade de expressão principalmente da imprensa. Em uma das cenas, Sr. Burns – considerando Lisa uma ameaça – chama a personagem até sua sala e tenta suborná-la com pôneis (figura 18). Lisa, por um instante, parece ceder (frame 1). Porém, apesar de sua paixão por pôneis, a personagem rapidamente recompõe-se e nega o presente (frame 2), reforçando outra característica sua: honestidade.

Figura 18: Lisa e os pôneis.



Fonte: frames do episódio Guerra de Imprensa.

A decisão de Lisa resulta em uma batalha desigual entre ela e Sr. Burns. Desigual porque ele é dono da Usina Nuclear da cidade e usa sua influência para cortar a energia elétrica da casa dos Simpsons, impossibilitando Lisa de imprimir seu jornal. Como consequência, colegas de equipe, exceto seu irmão Bart, a abandonam. A personagem recebe ajuda do Diretor Skinner, que lhe presenteia com um mimeógrafo.

A sequência mostra Lisa, sozinha em sua sala abandonada (figura 19). O plano geral é o primeiro utilizado na cena. Como apontam Jullier e Marie (2009), esse plano, além de inserir o personagem no ambiente, fornece uma ideia de relação entre eles. Aqui, ele evidencia a solidão da personagem, agora acompanhada do que restou de seu escritório (frame 1). Mesmo com todos os empecilhos, Lisa utiliza o mimeógrafo para dar continuidade ao seu

⁴⁴ No início do episódio, devido a um ato de Homer a montanha mais famosa de Springfield, O Velho de Pedra, desaba. O jornal foi criado para homenagear a montanha, porém Lisa faz uso dele para combater o Sr. Burns.

jornal. Como afronta, consta em sua manchete: “Estamos de volta. Lisa dirige. Burns baba⁴⁵.” (frame 2). Uma transposição de imagens inicia a passagem de cena para a sala do Sr. Burns (frame 3). Irritado, pela primeira vez o milionário admite que está perdendo a disputa para uma garotinha.

Figura 19: Lisa dá continuidade ao jornal.



Fonte: frames do episódio Guerra de Imprensa.

Nas cenas finais, devido às falcatruas do Sr. Burns, Lisa acaba cedendo e encerra seu jornal. Mesmo com uma carreira prematura de editora/jornalista, a personagem colaborou para uma imprensa livre em Springfield: diversos moradores deram início a seu próprio jornal. Apesar das tentativas de silenciá-la, Lisa conseguiu, finalmente, ser ouvida, algo renegado a suas antecessoras. Isso também demonstra um avanço em relação a como a personagem é vista pelos demais personagens. Em tantos outros episódios suas opiniões foram ignoradas instantaneamente. Nesse episódio, ela conseguiu mobilizar os moradores a “darem voz” a si mesmos, conscientizando-os a respeito de uma imprensa livre.

Novamente Lisa defende a democratização da mídia em *O Massacre do Depoimento de Kent* (décima oitava temporada). No episódio, o repórter Kent Brockman é demitido após

⁴⁵ Tradução oficial realizada pelo estúdio de dublagem do programa.

pronunciar um palavrão durante uma entrevista ao vivo. Enquanto assiste à televisão com Lisa e Homer, Kent irrita-se com o conteúdo fútil do telejornal:

Lisa – Sempre me perguntei como o noticiário da Fox pode ser tão conservador quando a rede da Fox fica passando programas de sexo. Não tem nada a ver.

[...]

Kent Brockman - Deliberadamente a Fox apresenta programas que vão dar multas enormes e depois são canalizadas pela Comissão Federal de Comunicação para o partido republicano. A mídia toda sabe e ninguém diz.

Lisa – Não é verdade. Você tem coragem, e eu, uma webcam. Desta vez pode dizer a verdade.

Lisa mostra-se corajosa, pois mais uma vez inicia um embate com a grande mídia ao ajudar Kent a gravar seu novo programa, dessa vez exibido no Youtube. Controlar o conteúdo postado na internet é mais difícil se comparado aos outros meios. Utilizá-la como forma de difundir opiniões consideradas politicamente corretas confere à personagem outra característica importante em sua personalidade: agir estrategicamente. Aliada a isso, a preocupação em expor a verdade também é outra característica primordial de Lisa.

É relevante problematizarmos o que foi abordado anteriormente sobre a figura feminina raramente ser apresentada como capaz de resolver sozinha seus problemas. Lisa, evidentemente, oferece sugestões ativas à narrativa. Mesmo tendo recebido a ajuda do Diretor Skinner, personagem masculino, para continuar com seu jornal, tão importante quanto ser uma figura masculina, ele também é: indivíduo mais maduro, mais experiente e referência intelectual dos alunos. É possível que, se Lisa fosse menino, também recebesse esse apoio. No caso de Kent é ela quem oferece ajuda ao repórter. De qualquer modo, em ambas as situações ela é ativa em posicionar-se contra o que considera injusto.

4.3 Respeito à Vida

4.3.1 Vegetarianismo

Assim como todos os membros de sua família, Lisa ingeria carne e também outros derivados de origem animal nos primeiros anos de exibição do seriado. Como observado em Pallottini (1998), as mudanças precisam ser preparadas por meio de indicações, e o episódio *Lisa, a Vegetariana* (sétima temporada) foi decisivo no novo modo de vida da personagem. O episódio inicia com os Simpsons visitando o parque de diversões Vila dos Velhos Contos. Lá, Lisa fica fascinada com a beleza de um filhote de cordeiro e começa a acariciá-lo (figura 20). A trilha sonora utilizada durante o ato colabora para criar uma atmosfera suave, reforçando o sentimento expressado pela personagem ao pequeno animal.

Figura 20: Lisa abraça o cordeiro.



Fonte: captura de tela do episódio Lisa, A Vegetariana.

Decorridas algumas cenas, a família está sentada à mesa, almoçando. Enquanto todos em sua volta estão comendo normalmente, inclusive Maggie, que chupa um pedaço da carne de cordeiro como se fosse sua chupeta, Lisa hesita. Sua expressão, antes de alegria, rapidamente transforma-se em tristeza. Ela olha para seus pais e irmãos e direciona novamente a atenção ao seu prato. A música utilizada como trilha sonora é de expectativa. Rapidamente vem à mente de Lisa a imagem do mesmo cordeiro no qual fizera carinho horas atrás (figura 21). Os dois pedaços de carne do prato sobem até o animal (frames 1 e 2), preenchendo partes de seu corpo. Ele, então, implora que Lisa não o coma (frame 3), dizendo que achava que ela o amasse.

Figura 21: Lisa vê a imagem do cordeiro.



Fonte: frames do episódio Lisa, a Vegetariana.

Assustada (frame 4), Lisa afasta seu prato e diz que não pode comer um pobre cordeirinho. Homer pede à filha que se acalme, pois é “cordeiro” e não “um” cordeiro. “Qual é a diferença deste cordeiro e daquele que me beijou?”, questiona Lisa ao pai. Essa frase ajuda a compreender o impacto que a visita ao parque causou à personagem. Para ela, seria incoerente continuar ingerindo carne mesmo após interagir carinhosamente com aquele cordeiro. Marge sugere a Lisa que coma outro alimento (figura 22): peito de galinha (frame 1), carne assada (frame 2) e cachorro-quente (frames 3 e 4).

Figura 22: Lisa imagina os outros animais.



Fonte: frames do episódio Lisa, A Vegetariana.

Toda essa sequência de imagens reflete claramente o conflito interno que a personagem enfrenta. Lisa, então, anuncia que não comerá mais nenhum outro tipo de carne. As próximas ações da personagem são influenciadas por essa decisão. Ela recusa-se a dissecar uma minhoca em sala de aula, porém sua ação mais enérgica é roubar o porco que Homer serviria aos seus amigos em um churrasco. Homer exige um pedido de desculpa, mas Lisa defende-se: “Eu jamais pedirei desculpas porque estava defendendo uma boa causa. E você estava errado, errado, errado!” A discussão continua na cozinha na cena seguinte, com Homer e Lisa dizendo indiretas um ao outro. Em um momento de raiva, Lisa levanta-se e grita que não pode viver na mesma casa de Homer, referindo-se a ele como carnívoro pré-histórico. A personagem foge de casa e consegue abrigo na casa de Apu, dono do mercado Kwik-E-Mart, que revela à menina que também é vegetariano, aconselhando-a:

Lisa – Quando é que esses tolos vão aprender que se pode ser completamente saudável comendo apenas vegetais, frutas, grãos e queijos?
 Apu – Eca! Queijo?
 Lisa – Você não come queijo, Apu?
 Apu – Não, não, não, não, não. Não como nada que venha de animais.
 Lisa – Então você deve me considerar um monstro.
 Apu – É, na verdade eu acho isso. Mas há muito tempo que eu aprendi, Lisa, a tolerar os outros em vez de querer impor a minha opinião sobre eles. Sabe, podem-se influenciar as pessoas sem rotulá-las o tempo inteiro [...].

Lisa percebe que agiu rigidamente com muitas pessoas ao tentar impor-lhes o vegetarianismo, principalmente com seu pai. O episódio termina com ambos os personagens admitindo seu erro e Lisa enfatizando que ainda mantém sua crença.

Keslowitz (2007) destacou que *Os Simpson* desempenha excelente trabalho ao focar questões polêmicas, porém sua força é ainda maior ao retratar as opiniões de ambos os lados do debate de forma equilibrada. É o que podemos observar nesse episódio: ao mesmo tempo em que o seriado apoia os vegetarianos, também os ridiculariza. Isso fica evidente na cena em que Homer diz a Lisa que pessoas normais adoram carne e que não é possível conquistar amigos somente com salada. Passaram-se dezoito anos desde o momento em que Lisa optou por uma vida mais saudável. Esse estilo de vida também influenciou outras bandeiras da personagem, como a preocupação com os animais, como analisarei no tópico seguinte.

4.3.2 Direito dos Animais

É importante revisarmos o que Pallotini (1998) diz a respeito dos episódios de um seriado. Eles não devem contradizer o que ficou estabelecido como básico anteriormente. O vegetarianismo de Lisa também está diretamente relacionado a sua preocupação com os animais. Logo após tornar-se vegetariana, a personagem começa a demonstrar preocupação com eles. Ainda no episódio *Lisa, A Vegetariana*, enquanto assiste à violenta cena de *Comichão e Coçadinha*⁴⁶, onde a cabeça de Comichão explode, Lisa diz que o esse desenho dá a entender que a violência contra os animais é engraçada. Observamos que concomitantemente ao fato de aderir ao vegetarianismo, defender o direito dos animais passou a fazer parte da vida da personagem. No episódio *Homer no Exército* (décima oitava temporada), Lisa aparece em um protesto contra o uso de pele animal (figura 23). Em uma das cenas, a personagem joga tinta no palhaço Krusty (frame 1), que veste um casaco enfeitado de

⁴⁶ Apresentado no programa do Krusty, é considerado paródia do desenho animado Tom & Jerry, porém com muito humor negro e violência bem mais explícita: frequentemente Coçadinha, o gato, tem sua cabeça decepada por Comichão, o rato.

macacos mortos. “Pele é assassinato!”, grita a personagem (frame 2). Nesse momento é revelado que Lisa faz parte do *People for the Ethical Treatment of Animals* (PETA), uma das principais organizações em prol do vegetarianismo.

Figura 23: Lisa e o palhaço Krusty.



1-2

Fonte: frames do episódio Homer no Exército.

No episódio *O Pai que Sabia de Menos* (décima quarta temporada), a personagem participa de um protesto contra testes em animais. Quando o repórter Kent Brockman lhe questiona o motivo de estar protestando, ela responde: “Porque esse laboratório está testando cruelmente produtos de consumo em animais. Dê uma olhada você. Estão fazendo os macacos fumarem cigarros. E olhem como sujaram esses porcos com cosméticos!” Lisa, ao expor publicamente seu apoio aos animais, demonstra não estar preocupada com as consequências (Krusty poderia processá-la por jogar tinta nele, por exemplo).

É importante frisar que a personagem usa o mesmo empenho que demonstra ao defender os direitos das mulheres quando o assunto é direito dos animais. É o que percebemos em *A Pequena Baleia* (vigésima primeira temporada), onde Lisa mostra-se ainda mais solidária à causa animal. No episódio, após uma tempestade atingir Springfield, ela e Bart vão verificar os danos causados pelo vento e encontram uma enorme baleia encalhada na praia. O primeiro ato de Lisa é dar o nome de Azulzela à baleia. Por meio disso, a personagem já cria uma ligação de afetividade com o animal. Na sequência, Lisa rapidamente sai à procura de ajuda para Azulzela e no trajeto encontra os valentões Jimbo, Kearny e Dolph:

Lisa – Vamos, gente! Uma baleia precisa de ajuda!

Kearny – Por que iríamos?

Dolph – É. Onde estava aquela baleia quando a minha mãe foi embora?

Lisa – As baleias são mamíferos como nós. São sensíveis e profundamente inteligentes.

Jimbo – Nerd!

Lisa – Eu vou buscar ajuda de verdade. Tentem mantê-la molhada.

A personagem consegue mobilizar diversos moradores que tentam, em vão, remover a baleia de volta ao mar. Visivelmente frustrada, Lisa passa a noite ao seu lado, tentando confortá-la por meio de poesia. Devido ao cansaço, a personagem adormece e, ao acordar, vê a sua frente Azulzela morta (figura 24). Conforme Jullier e Marie (2009), os ruídos, na trilha sonora, além de remeterem à fonte também conferem naturalismo à cena: ouvimos somente o som do mar e o bater de asas dos pássaros que estão próximos, o que direciona a atenção para a tristeza de Lisa, que chora compulsivamente.

Figura 24: Lisa e Azulzela.



Fonte: captura de tela do episódio A Pequena Baleia.

Os habitantes de Springfield aproveitam para lucrar em cima da situação: explodem o corpo de Azulzela e utilizam suas partes de diversas maneiras, como em perfumes e em roupas. A única que parece importar-se com a morte da baleia é Lisa. A menina vai até o local onde Azulzela estava encalhada e avista no mar os filhotes dela. A alegria da personagem é interrompida por tubarões que ameaçam atacá-los. Quando Lisa parece conformada com o desfecho trágico iminente das pequenas baleias, Homer aparece a sua frente, em um barco, e os dois saem em defesa dos filhotes (figura 25).

Figura 25: Lisa e Homer no barco.



Fonte: captura de tela do episódio A Pequena Baleia.

Como podemos observar, a escolha do plano aberto para mostrar o pai e a filha navegando em direção aos filhotes reforça a disposição de liderança de Lisa. Sua expressão agora é de determinação e não mais de conformismo. Quando Homer aponta o arpão com intenção de atingir os tubarões, ambos os personagens são surpreendidos por dois ativistas de um grupo prol tubarões. Um deles pede a Homer que largue o arpão. Sua colega o apoia, informando que mais de quarenta milhões de tubarões são mortos para serem feitas sopas de barbatana. O número citado não está muito longe dos números reais. Em 2010, ano em que o episódio foi exibido, cientistas estimavam que a mortalidade variava entre 63 e 273 milhões de tubarões⁴⁷. Voltando à cena, o rapaz diz que ser um verdadeiro eco-ativista significa apoiar a luta pela vida de todos os animais.

⁴⁷ Fonte: Diário de Notícias. Disponível em: <http://www.dn.pt/globo/interior/cerca-de-100-milhoes-de-tubaroes-sao-mortis-por-ano-3084216.html>.

Figura 26: Lisa se compadece.



Fonte: captura de tela do episódio A Pequena Baleia.

Enquanto ele fala, a câmera vai aproximando-se lentamente de Lisa, que se mostra sensibilizada por suas palavras (figura 26). Homer, por sua vez, os ignora e segue novamente em direção aos tubarões, direcionando a mira a eles. Ele atira, porém Lisa consegue precipitar-se a tempo de impedir que os animais sejam atingidos. A personagem concorda com os ativistas e diz que se a única forma de salvar baleias é matar outro animal inocente, ela não pode fazer isso. Mais uma vez observamos o contraste entre pai e filha. Lisa teve a capacidade de rever sua opinião e chegar a uma conclusão coerente. Homer, ao contrário, discorda dela, utilizando como argumento que tubarões não são inocentes porque a cada ano “matam duas pessoas que fazem uma série de bobagens”.

No fim, os tubarões permaneceram ilesos devido à insistência de Lisa. Além de mostrar-se novamente capaz de influenciar as decisões alheias, mais uma vez a personagem conduziu ativamente a narrativa.

4.3.3 Ativismo Ambiental

Além de preocupar-se com os direitos dos animais, Lisa também é ativista ambiental, o que se relaciona diretamente com a causa animal, pois o ambientalismo pressupõe preservar tanto os recursos naturais quanto os recursos vivos. Ainda em *A Pequena Baleia*, Lisa convence a família a utilizar fontes alternativas de energia, uma vez que a conta de luz de sua casa está muito alta. Como resultado, Homer opta pela utilização da energia eólica em sua residência. Porém, é em *Lisa, Defensora das Árvores* (décima segunda temporada), que a personagem enfatiza sua preocupação com o meio ambiente de forma mais enérgica. Logo no

início do episódio, Bart espalha menus do restaurante onde trabalha de forma irresponsável pela cidade. Na cena posterior visualizamos Lisa caminhando pelo bairro. Por meio de um plano geral e do recurso do *travelling* (figura 27), ela aparece observando todos os menus colocados em hidrantes e até mesmo em árvores. “Que desperdício”, resmunga (frame 2).

Figura 27: Lisa observa os menus.



Fonte: frames do episódio Lisa Defensora das Árvores.

Ao chegar a sua casa, Lisa, irritada, questiona a Bart se ele sabe quantas árvores morreram para esses menus serem feitos. O irmão compreende que seu ato prejudica o meio ambiente, porém não se demonstra preocupado, já que lucrará com a situação. “Você está destruindo a Terra”, diz Lisa. Posteriormente a essa cena, a família dirige-se até a Lanchonete do Krusty, onde o grupo ecológico Lixo Primeiro está protestando⁴⁸. Admirada com a coragem dos ativistas, Lisa decide juntar-se a eles. Homer a leva até o local onde o grupo está reunido e lá a personagem fica sabendo que a mais antiga sequoia⁴⁹ de Springfield será derrubada para que seja construída em seu lugar uma charutaria *drive thru*. Com o objetivo de impedir que isso ocorra, Lisa decide morar na árvore provisoriamente até que os empresários decidam poupá-la (figura 28), para desespero de seus pais.

⁴⁸ O motivo do protesto é o fato de as empresas de Krusty derrubarem florestas para produzir o pasto do gado que mais tarde servirá como alimento em sua lanchonete.

⁴⁹ Árvore de grande porte. No Brasil, pode chegar até a 90 metros de altura. Fonte: Infoescola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/plantas/sequoia/>.

Figura 28: Lisa na árvore.



Fonte: captura de tela do episódio Lisa, Defensora das Árvores.

Embora sua ação não tenha sido completamente satisfatória (a árvore acaba sendo derrubada), as convicções de Lisa tornam-se ainda mais sólidas. A decisão da personagem, além de evidenciar a preocupação com a natureza, mostra novamente sua coragem. Lisa teve de abdicar dos momentos felizes com a família, foi atingida pela chuva e uma queda do local provavelmente ser-lhe-ia fatal. Contudo, Lisa mais uma vez teve espaço para atuar como o sujeito da narrativa, já que os acontecimentos desenrolaram-se em torno de seu objetivo (salvar a sequoia), opondo-se à colocação de Mulvey (2008) a respeito de a mulher ser representada como objeto passivo da ação. É necessário frisar que foi Homer, nesses episódios, quem ajudou Lisa, mesmo discordando da filha ou não entendendo seus motivos. Marge, a única referência feminina adulta que a personagem tem em casa, não foi ativa em nenhum deles.

4.3.4 Budismo

Religião é um tema explorado frequentemente no seriado. Lisa, como sua família e a maioria dos habitantes de Springfield, frequenta a igreja. No entanto, a personagem difere dos demais: ela é budista. Embora o budismo não seja considerado uma religião⁵⁰, mas sim uma filosofia de vida, influencia diretamente na relação da personagem com a igreja. Já nas temporadas iniciais, a personagem demonstrava-se descrente. No episódio *Lisa, a Cética* (nona temporada), enquanto os habitantes de Springfield acreditam que o cadáver encontrado

⁵⁰ Fonte: Sobre Budismo. Disponível em: <http://sobrebudismo.com.br/budismo-filosofia-ou-religiao/>.

é de um anjo, Lisa é a única a utilizar explicações científicas e plausíveis para justificar que eles estão equivocados e que anjos não existem.

Decorridas duas temporadas, em *Fé de Menos* (décima primeira temporada), Homer sofre um acidente e acaba com um balde preso a sua cabeça. Bart, com um simples movimento de mão, consegue retirá-lo, e a partir desse momento é considerado milagreiro pela população de Springfield, menos pela irmã:

Lisa – Bart, eu espero que você não acredite nisso.

Bart [indiferente] - Número de milagres feitos pelo Bart: dois. Número de milagres feitos pela Lisa: zero.

Lisa – Como pode acreditar em toda essa macumba? O balde saiu da cabeça do papai porque as luzes fortes o aqueceram e fizeram o metal se expandir.

Bart [em tom de deboche] – O calor fez o metal expandir... Olha só quem está falando de macumba.

Observamos que os acontecimentos citados fortaleceram a descrença da personagem. Em *Uma Questão de Fé* (décima terceira temporada), a igreja de Springfield está prestes a falir devido à falta de dinheiro. Sem alternativa, os fiéis transferem a administração ao Sr. Burns. Discutidas as novas regras do local, a cena seguinte mostra em um movimento de *travelling* todas as modificações feitas pelo milionário ao local (figura 29), principalmente publicidade em demasia nas paredes (frame 1). Todos ficam fascinados, exceto Lisa (frame 2). Após as mudanças serem apresentadas aos personagens e aos espectadores, Reverendo Lovejoy cede o lugar a um mascote para pregar o sermão. Bruscamente a câmera foca a reação de Lisa. “Chega!”, grita a personagem (frame 3).

Figura 29: Lisa na igreja.



Fonte: frames do episódio Uma Questão de Fé.

A manifestação de Lisa surpreende a todos os ali presentes, que se viram em sua direção (frame 4). Percebemos também algumas expressões de reprovação a essa atitude. Enquanto algumas pessoas elogiam a “nova igreja”, a personagem diz que as mudanças, embora maravilhosas, também custaram a alma da igreja e que ela não participará disso, saindo aborrecida do local.

Insatisfeita com a igreja, que passou a ser administrada como uma empresa, Lisa inicia sua procura por uma fé que seja certa para ela e que não seja tão materialista. É acerca desse objetivo que o restante da narrativa desenvolve-se. Antes mesmo de tornar-se budista, Lisa deixa claro que ainda crê em Deus, porém acredita que há outro caminho até ele (ou ela, conforme enfatiza a personagem). Durante sua jornada, Lisa encontra Lenny e Carl⁵¹ em um templo budista. Por meio deles, o budismo é apresentado à personagem. Na cena seguinte (figura 30), um plano em câmera alta (frame 1) mostra Lisa lendo panfleto sobre budismo. Ao fundo, ouvimos a mesma trilha sonora utilizada durante a cena em que Lisa esteve no templo budista. Esse plano, com ponto de vista divino, expressa o afastamento da personagem da sua atual crença e a aproximação de uma nova forma de expressar sua fé. No plano seguinte (frame 2) Lisa aparece na janela e anuncia: “Sou budista!”.

Figura 30: Lisa no quarto.



Fonte: frames do episódio Uma Questão de Fé.

Entre os princípios do budismo estão não maltratar os seres vivos, não roubar, não mentir, não usar drogas e não difamar. O vegetarianismo, como observado, proporciona uma vida mais saudável à personagem. Somado a isso, sua preocupação com os animais e com o meio ambiente atendiam às premissas de sua atual filosofia de vida mesmo antes de ela tornar-se budista.

⁵¹ Colegas de trabalho e amigos de Homer.

As cenas em que Lisa grita na igreja e na janela do seu quarto, respectivamente, evidenciam o anseio da personagem em ser ouvida. Ela busca, seja por meio de suas escolhas de vida, seja por meio de suas ações políticas, exteriorizar suas opiniões e, de algum modo, conscientizar as pessoas e – principalmente – ser respeitada. Quando revela à família sua decisão, Marge diz à filha que na casa deles “budistas não recebem sobremesa com seus lanches”. Embora Lisa tenha ignorado a reação da mãe, percebemos que ela, ao “dar voz” a si mesma, está sujeita a ser reprimida até mesmo por sua família, que deveria apoiá-la acima de tudo. Lisa também se depara com um ambiente hostil fora de casa, onde todos a consideram uma ameaça por não seguir a mesma fé deles.

A estética da repetição abordada por Calabrese (1994) em *Os Simpsons* ocorre principalmente em torno de um mesmo tema. No caso dos episódios citados, por meio das visões políticas e do respeito que a personagem demonstra às várias formas de vida. A tentativa de ser ouvida e de publicizar suas escolhas também constituem uma estética da repetição e colaboram para a formação de sua personalidade. Lisa não se incomoda em ser chamada de “demônio” – como ocorreu – por ser budista. O que ela exige, no entanto, é o mínimo de respeito por suas escolhas e opiniões.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta monografia foi analisar como é apresentado o feminino na personagem Lisa Simpson por meio de suas bandeiras. Ao longo do trabalho tratei sobre narrativa seriada, a representação do feminino no cinema e como as convenções nele presentes são retratadas em Os Simpsons.

No capítulo dois procurei entender como a narrativa seriada é construída. Por meio dos conceitos relacionados a ela e também de uma discussão a respeito da narrativa seriada de animação, concluí que Os Simpsons apresenta-se em forma de seriado, especificamente como seriado de animação. Observei como a estética da repetição é um elemento imprescindível em uma narrativa seriada. Baseada na dinâmica entre elementos variáveis e invariáveis, ela permite classificar um produto audiovisual seriado em três tendências, das quais Os Simpsons pertence àquela baseada na variação de um mesmo eixo temático. Isso não significa que ele não possa transitar entre as demais tendências, conforme destaquei. Por ser uma animação, Os Simpsons possui algumas permissões que alguns seriados com pessoas reais não possuem, como expor opiniões polêmicas de seus personagens. Entender a figura do personagem e sua função dentro da narrativa foi fundamental para meus objetivos, uma vez que meu foco foi análise de personagem.

O capítulo três teve como principal objetivo abordar como é a representação do feminino no cinema hollywoodiano. Foi necessário abordar as reivindicações dos movimentos feministas, bem como a teoria feminista do cinema, pois foi a partir deles que surgiram os questionamentos a respeito da representação das mulheres no cinema. Eles indicaram que os estereótipos impostos à mulher agem como uma forma de opressão, já que a transformam em objeto e diminuem seu papel social. Essas questões pressupõem o olhar masculino, conceito fundamental para entendermos a função e a representação do feminino na narrativa. A teoria apresentada nesse capítulo serviu como embasamento para a análise final deste trabalho. Embora alguns estereótipos em torno da figura feminina também sejam percebidos em Os Simpsons, observei que o seriado coloca um contraponto a isso ao incluir entre os personagens secundários personagens femininas que fogem dessas convenções.

O capítulo quatro focou-se na análise da personagem Lisa Simpson. Fizeram parte do corpus catorze episódios do seriado, divididos em duas categorias: Visão Política e Respeito à Vida. Essas categorias abrangeram as principais bandeiras da personagem. A fim de facilitar a análise, selecionei momentos desses episódios em que o feminismo, principal categoria de análise, ficou evidente nas bandeiras de Lisa, configurando, assim, o feminino na personagem.

Foi possível listar as principais bandeiras que Lisa defende. Destaquei direito das mulheres como principal bandeira da personagem, seguida da democratização da mídia. Logo após está o vegetarianismo, a partir do qual o direito dos animais e o ambientalismo, respectivamente, também se configuram enquanto bandeiras da personagem. Por último, porém não menos importante, está o budismo. O feminismo de Lisa é evidenciado em todas essas bandeiras por meio de seu ato de contestar, de querer ser ouvida e de publicizar suas escolhas.

Saliento que devido ao tempo e às limitações desta monografia não foi possível aprofundar algumas questões. Lisa defende outras bandeiras, como o casamento igualitário, e essas que listei são as que mais apareceram e se destacaram ao longo das vinte e sete temporadas do programa. A própria relação entre Lisa e Marge em frente ao feminismo e a solidão de Lisa são outras questões passíveis de aprofundamento que, se possível, pretendo analisar em trabalhos futuros.

Consegui observar como as bandeiras de Lisa relacionam-se com as questões sociais presentes em nossa sociedade e como o seriado aborda tais questões por meio da comicidade e da sátira. Todos os temas presentes na análise são encontrados em nossa sociedade. O feminismo está se fortalecendo cada vez mais aqui no Brasil. Embora o vegetarianismo de Lisa tenha se firmado na década de 1990, quando esse estilo de vida ganhou maior ímpeto, ainda é um tema muito discutido atualmente, principalmente quando o assunto é direito dos animais. Há que se destacar que o programa, independentemente do tema abordado (religião, direito das mulheres, etc.), expõe os dois lados do debate de forma neutra, sem apoiar nenhum dos lados. Lisa tem o mesmo espaço para defender sua opção vegetariana que o restante da família tem para provocá-la e condená-la por essa escolha.

Nos episódios analisados, é Lisa quem conduz a narrativa. A personagem busca atuar nas esferas onde transita. Dessas esferas, destacam-se a família, a escola, a igreja e a mídia. Lisa vai de encontro à moral vigente que tenta lhe impor constantemente aquilo que a sociedade diz que é o seu lugar (em casa, cuidando do lar) ou o que é adequado para as mulheres. Nos episódios analisados, Lisa atuou como contestadora. Dificilmente – quase nunca – alguém consegue dissuadi-la, principalmente se ela acredita estar agindo conforme os princípios que considera corretos. A personagem, ao defender suas bandeiras, é considerada estranha, uma ameaça, tal como ocorreu com a libertação feminina ao patriarcado nos anos 70.

Enquanto personagem, Lisa não se encaixa nas convenções em torno da figura feminina presentes no cinema. Ela possui motivações e vontades próprias. A presença de Lisa,

nos episódios analisados, funciona no mesmo sentido da narrativa. Como contraste, Lisa encontra-se em uma estrutura patriarcal que frequentemente tenta controlá-la. Ela quer impactar a sociedade, ser útil para as pessoas. Para isso, todavia, precisa confrontar uma escola que afirma que seu lugar é dentro de casa. Ela quer ter o direito de escolher a fé que deseja seguir, mas ao mesmo tempo é reprimida pela família e pela igreja. Lisa está dentro dessas convenções, mesmo que elas não estejam dentro dela.

Concluí, também, que Lisa contraria o modelo de serialização no qual Os Simpsons, como um todo, está inserido. Por ser animação, os personagens não precisam desenvolver-se ou amadurecer. No entanto, não é o que ocorre com Lisa. A personagem amadurece, embora permaneça sempre com oito anos. Enquanto a maioria dos personagens mantém seu modo de ser e sua crença, Lisa consegue, ao longo das temporadas, atualizar-se.

Pelo fato de ser criança, Lisa tem um espaço para expor suas opiniões que sua mãe e todas as outras mulheres do seriado não possuem. Se fosse Marge a subir na sequoia como protesto, possivelmente as autoridades tomariam medidas legais para puni-la. Nada disso ocorreu com Lisa, pois ela, embora seja madura demais para alguém de sua idade, ainda é uma criança. Se a personagem estivesse em outro cenário, já adulta e com determinadas obrigações a cumprir, talvez as cobranças sociais funcionassem como impedimento para que a personagem pudesse militar a favor dos ideais que defende. Além disso, o fato de sua mãe e sua avó ainda sofrerem a influência de uma sociedade patriarcal confere a Lisa uma “passe livre” para ela agir do modo como age.

Apesar de sempre buscar realizar julgamentos e agir com coerência, Lisa não é uma personagem perfeita: ela tem defeitos, assim como todos os outros personagens. Ela tentou convencer as pessoas de que não precisavam comer carne, ou seja, inconscientemente ela as condenou pelas escolhas delas. Lisa julga constantemente, mesmo que involuntariamente, as escolhas dos outros, principalmente de sua mãe. A personagem milita em favor dos direitos dos animais, mas ainda assiste a Comichão e Coçadinha e ri das cenas violentas do desenho, mesmo condenando a violência que ele exhibe. Contudo, são esses defeitos e fraquezas que a tornam mais humana. Eles reforçam que, mesmo que tenha ideologias bem definidas (que muitos personagens com os quais interage não têm), Lisa continua sendo uma criança de oito anos, que é fã da boneca Malibu Stacy e assiste a programas infantis, assim como as outras crianças.

Ao escolher trabalhar com a personagem Lisa em meu trabalho de conclusão de curso, não esperava deparar-me com as diversas vertentes de sua personalidade e nem como suas bandeiras relacionam-se entre si. Aprendi que, ao contrário do que colegas e amigos meus

pensam, dificilmente Os Simpsons cairá na mesmice. Isso é o que mostram os temas discutidos no programa. O feminismo de Lisa foi abordado em diversos episódios, cada qual com um viés diferente. Enquanto um episódio focou a questão do que é biologicamente determinado, outro mostrou Lisa buscando autonomia por meio de uma nova fé. Assim como os personagens secundários, acredito que os temas e assuntos presentes na nossa sociedade são outra ferramenta fundamental para Os Simpsons manter sua longevidade.

Embora a personagem tenha recebido maior destaque nos episódios ao longo dos anos, dos mais de quinhentos episódios do seriado são poucos os protagonizados por ela, por Marge ou por Maggie, também personagens principais do programa. Nas últimas temporadas, percebi que Os Simpsons vem proporcionando mais espaço para elas, bem como para as personagens secundárias, como suas tias Patty e Selma. Um episódio recente da atual temporada, por exemplo, focou na tentativa das gêmeas de abandonar o cigarro.

Como apreciadora de cinema e feminista, sempre me incomodou o fato de muitos filmes aos quais assisti mostrarem a figura feminina exclusivamente com base em seu corpo, em sua sensualidade. Muitos desses filmes – quiçá todos – tinham como protagonista uma figura masculina, e a mulher aparecia como pouco importante para a história. No entanto, nunca me questioneei o porquê de ser assim. Esta monografia ajudou a compreender que isso são mecanismos que o cinema utiliza e que colocam a mulher em posição inferior se comparada ao herói que derrota o vilão, por exemplo. Felizmente, o ciclo de filmes direcionado às mulheres iniciado no final dos anos 70 vem crescendo cada vez mais. Percebo que as mulheres vêm obtendo espaço não somente no cinema, mas também na televisão, com seriados protagonizados por personagens femininas.

Mesmo que o cenário mostre-se positivo, há muito que ser mudado com relação à representação do feminino seja em filmes, seja em seriados. A mulher ainda é, na maioria das vezes, apresentada como irrelevante à narrativa ou como objeto de contemplação masculina. Alegro-me, contudo, que exista uma personagem, aliás, uma criança que consiga questionar convenções não apenas cinematográficas, mas, principalmente, sociais acerca do feminino: Lisa Simpson.

REFERÊNCIAS

- CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. 2 ed. Madrid: Catedra, 1994.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.
- GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.
- HINERASKY, Daniela Aline. As mulheres de saia: a condição a condição feminina em O Diabo Veste Prada. In: TONETTO, Maria Cristina (Org.). **O olhar feminino no cinema**. Santa Maria, RS: Centro Universitário Franciscano, 2011.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Marie. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2009.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KESLOWITZ, Steven. **A sabedoria dos Simpsons: o que nossa família favorita diz sobre a vida, o amor e a busca do donut perfeito**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Prestígio, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.
- MULVEY, Laura (1973). Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p.437-453.
- NESTERIUK, Sérgio. **Dramaturgia de Série de Animação**. São Paulo, 2011.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 1 ed. São Paulo, SP : Moderna, 1998.
- PINTO, Regina Celi. Feminismo, História e Poder. **Revista Sociologia Política**. Curitiba, v. 18, n. 36, jun. 2010, p. 15-23.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Entrelaçamentos de modernidade e tradição em *Bye, Bye, Brazil* (1979), de Carlos Diegues. In: TONETTO, Maria Cristina (Org.). **O olhar feminino no cinema**. Santa Maria, RS: Centro Universitário Franciscano, 2011.
- SNOW, E. Dale; SNOW, James J. Política sexual *simpsoniana*. In: IRWIN, Willian et al. **Os Simpsons e a Filosofia**. Trad. Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2013, p. 123 – 138.
- TONETTO, Maria Cristina. Erotismo à flor da pele. In: TONETTO, Maria Cristina (Org.). **O olhar feminino no cinema**. Santa Maria, RS: Centro Universitário Franciscano, 2011.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: estrutura mística para escritores. Trad. Ana Maria Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.