



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
BRUNO RODRIGUES GONZALEZ

OS SIMPSONS NO BRASIL: IRONIZANDO ESTEREÓTIPOS

Palhoça SC

2012

BRUNO RODRIGUES GONZALEZ

OS SIMPSONS NO BRASIL: IRONIZANDO ESTEREÓTIPOS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Simão Vugman.

Palhoça SC

2012

G65 Gonzales, Bruno Rodrigues, 1985-
Os Simpsons no Brasil : ironizando esteriótipos / Bruno
Rodrigues Gonzales. – 2012.
79 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa
Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Fernando Simão Vugman.

1. Comunicação e cultura. 2. Cinema. 3. Cultura. 4. Análise do
discurso. I. Vugman, Fernando Simão. II. Universidade do Sul de
Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 302.2

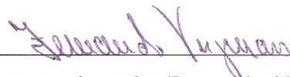
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

BRUNO RODRIGUES GONZALEZ

OS SIMPSONS NO BRASIL: IRONIZANDO ESTEREÓTIPOS

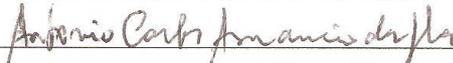
Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 6 de julho de 2012.



Professor e orientador Fernando Simão Vugman, Doutor

Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Antonio Carlos Amâncio da Silva, Doutor

Universidade Federal Fluminense



Professor Aldo Litaiff, Doutor

Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esta dissertação à minha família que
sempre me mostrou o caminho da
educação e do amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Ulisses Gonzalez e Nádima Rodrigues Gonzalez que nunca mediram esforços por acreditar em meus sonhos e em minha jornada. Não apenas pela concretização deste estudo, mas por tudo o que foram e ainda serão em minha vida.

A meu orientador Fernando Simão Vugman, que me incentivou na realização deste trabalho. Agradeço por toda orientação, apoio, atenção e cobranças.

Aos professores Dilma Rocha e Solange Gallo por também estarem presentes em reuniões que foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Ao professor Tunico Amancio, por aceitar meu convite de imediato para ser examinador em minha banca.

A todos meus amigos que afetivamente me acolheram e me acompanharam nesta longa etapa.

Enfim, minha gratidão para com os professores, familiares e amigos, vocês sempre serão meus eternos companheiros a quem eu sempre serei grato, pois de uma forma ou de outra estiveram do meu lado nestes momentos encantadores e difíceis.

Se a culpa é minha eu coloco em quem eu quiser.

(Homer Simpson)

RESUMO

O objetivo deste estudo é detectar estereótipos do Brasil e dos brasileiros no episódio “O feitiço de Lisa” (Blame it on Lisa) da série televisiva *Os Simpsons*, estereótipos estes já outrora detectados e catalogados pelo professor Dr. Tunico Amancio, através de sua vasta pesquisa cinematográfica ao longo dos anos, sendo que em 1998, em sua tese pela USP, versou sobre a representação do Brasil e dos brasileiros nos filmes de ficção estrangeiros, onde verificou a incidência de estereótipos e clichês no decorrer da história. Através da comparação entre o olhar dos produtores do episódio *d’Os Simpsons* e o olhar de Amancio, busco compreender questões como: De que forma o episódio *d’Os Simpsons* representa o Brasil? Os estereótipos utilizados pelo cinema estrangeiro para representar o Brasil, já detectados por Tunico Amancio, confirmam-se no episódio? O seriado *Os Simpsons* reproduz e reforça, ou ironiza e satiriza esses mesmos estereótipos detectados por Amancio? Se sim, qual a intenção/motivação que leva os produtores e roteiristas *d’Os Simpsons* a satirizar tais estereótipos? Buscando respostas aos questionamentos e embasamento teórico para a pesquisa, no trabalho apresento alguns conceitos básicos de estereótipo, cultura, representações culturais no cinema e na televisão, ironia, sátira, além de formatos e gêneros televisivos. Também abordo temas como dominação cultural, a relação histórica entre colonizador-colonizado, direcionamento e da falta de verossimilhança na representatividade cinematográfica, além de uma descrição detalhada da série e de seus personagens. Através deste trabalho, posso compreender se o episódio analisado utiliza os estereótipos já catalogados por Amancio e, se sim, utiliza-os para realmente tentar representar o Brasil ou para ironizar e debochar dos próprios estereótipos já difundidos ao longo dos séculos pela televisão e pelo cinema.

Palavras-Chave: Representação Cultural. Estereótipo. Ironia. Cinema. Os Simpsons. O Feitiço de Lisa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: Família Simpsons..... | 32 |
| Figura 2: Homer Simpson | 37 |
| Figura 3: Margie Simpson..... | 38 |
| Figura 4: Bart Simpson..... | 39 |
| Figura 5: Lisa Simpson..... | 39 |
| Figura 6: Maggie Simpson | 40 |
| Figura 7: Menino Ronaldo..... | 51 |
| Figura 8: Macacos atacam..... | 51 |
| Figura 9: O Corcovado..... | 55 |
| Figura 10: Comemorando o gol..... | 56 |
| Figura 11: Apresentadora e assistente de palco..... | 57 |
| Figura 12: Imitando Carmem Miranda..... | 58 |
| Figura 13: Paisagem carioca..... | 59 |
| Figura 14: Orfanato dos Anjos Imundos | 61 |
| Figura 15: Camiseta de Homer..... | 62 |
| Figura 16: Homer e Bart usando sunga..... | 63 |
| Figura 17: Feira de animais exóticos..... | 65 |
| Figura 18: Táxi não licenciado..... | 66 |
| Figura 19: Apresentadora..... | 68 |
| Figura 20: O bondinho do Pão de Açúcar..... | 71 |
| Figura 21: Bart engolido pela cobra..... | 72 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 ESTEREÓTIPO | 16 |
| 3 IRONIA | 18 |
| 4 CULTURA | 21 |
| 4.1 REPRESENTAÇÃO CULTURAL NO CINEMA..... | 23 |
| 5 ESTEREÓTIPOS BRASILEIROS NO CINEMA | 30 |
| 5.1 BRASIL SELVAGEM E EXÓTICO..... | 30 |
| 5.2 CARNAVAL..... | 30 |
| 5.3 VIOLÊNCIA, MALANDRAGEM E IMPUNIDADE..... | 31 |
| 6 OS SIMPSONS | 32 |
| 6.1 MATT GROENING..... | 35 |
| 6.2 PERSONAGENS..... | 37 |
| 6.2.1 Homer, o pai..... | 37 |
| 6.2.2 Marge, a mãe..... | 38 |
| 6.2.3 Bart, o primogênito..... | 40 |
| 6.2.4 Lisa, a filha do meio..... | 40 |
| 6.2.5 Maggie, a caçula..... | 40 |
| 6.3 A IMPORTÂNCIA D'OS SIMPSONS..... | 40 |
| 6.4 O FEITIÇO DE LISA..... | 42 |
| 7 ANÁLISE | 46 |
| 8 ANÁLISE DO EPISÓDIO | 50 |
| 9 CONCLUSÃO | 73 |
| REFERÊNCIAS | 77 |

1 INTRODUÇÃO

A televisão e o cinema, que desde a sua origem têm sido poderosos canais de comunicação, frequentemente utilizam estereótipos para representar pessoas, povos, raças, culturas, etnias, lugares etc. O Brasil, alvo constante deste tipo de representação, é, na maioria das vezes, descrito como um país selvagem, promíscuo, violento e exótico.

O filme norte-americano *O feitiço do Rio (Blame it on Rio)*, do diretor e coprodutor Stanley Donen, de 1984, ilustra muito bem esse tipo de retratação guiada por estereótipos. Na maior parte do longa-metragem, o Brasil é marcado por sexualidade exacerbada, belas paisagens, praias paradisíacas e fauna exuberante, porém, essa última é mostrada, muitas vezes, curiosamente deslocada de seu contexto “real”¹, como na cena rodada na praia de Copacabana em que várias mulheres de *topless* na beira da praia são mostradas de forma naturalizada, enquanto uma delas relaxa sentada na areia com um macaco sobre seus ombros. O fato é que no Brasil nunca foi permitida a prática de *topless* e que em Copacabana não há macacos, pelo menos não na beira da praia sobre os ombros dos banhistas. Recentemente, o ator norte-americano Sylvester Stallone, quando presente no País para a gravação do longa-metragem *Os mercenários (The Expendables/EUA, 2010)*, alegou que no Brasil tudo seria passível de explodir e que o presente dos brasileiros a ele seria um macaco.

Representações fantasiosas e equivocadas como essas podem, para muitos, parecer com o resultado de falta de pesquisa, desinformação, descuido ou até mesmo ingenuidade por parte dos roteiristas, diretores e produtores. Porém, ao analisarmos a história da televisão e do cinema, notaremos que há uma espécie de catálogo de estereótipos, um certo padrão de repetição dos mesmos, que são utilizados frequentemente para reforçar e cristalizar tais representações.

Normalmente os estereótipos possuem um caráter simplificador; exemplo disso é a forma com que reduzem a pluralidade cultural do País a um punhado de características, personagens e paisagens muito distantes da “realidade”. Amancio (2000, p. 137) afirma que o pensamento estereotipado se define por ser uma imagem ou opinião aceita sem reflexão por uma pessoa ou um grupo e exprime um julgamento simplificado, não verificável e, às vezes,

¹ “Embora o realismo total seja uma impossibilidade teórica, os espectadores chegam equipados com um ‘sentimento do real’, baseado em sua experiência que lhes permite aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações de um filme. Nesse sentido, a bagagem cultural de uma plateia em particular pode gerar pressões contra um discurso racista ou preconceituoso.” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 267). Assim, sem o objetivo de tentar definir o ‘real’, utilizarei o termo para me referir a essa expectativa do real com que o público defronta uma representação audiovisual de sua própria cultura.

falso sobre tal grupo ou sobre algum acontecimento. É perceptível que as representações do Brasil feitas pela televisão e pelo cinema estrangeiro, além de, na maioria das vezes, serem fantasiosas, geralmente são pejorativas, agressivas e tendenciosas. Um bom exemplo dessa constatação é o filme norte-americano *Turistas* (2006), do diretor e co-produtor John Stockwell, em que os protagonistas, turistas estrangeiros, vêm ao Brasil e são roubados e sequestrados por uma gangue armada de tacapes e facões, que pretende extrair seus órgãos para traficá-los. Creio que grande parte dos filmes estrangeiros ficcionais utilize os estereótipos por diversas motivações e que, de certa forma, por se tratar justamente de uma obra de ficção, não carregue consigo o dever de retratar de forma fiel e realista as pessoas, os costumes, a geografia e a cultura em geral de qualquer povo ou país em questão. Entretanto, devido ao seu poder persuasivo e a sua abrangência global, creio que, quando um pequeno número de representações estereotipadas, que muitas vezes acabam por denegrir a imagem de um povo ou nação, torna-se quase uma regra representacional, independentemente das intenções de quem o faz, é algo que deve ser analisado, questionado, criticado e, se necessário for, contestado.

Para Bakhtin, a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais. A questão, portanto, não é a fidelidade de uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Se em um determinado nível um filme se constitui através de uma prática mimética, ele também é discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265).

O Brasil, porém, não é uma exclusividade quando o assunto é representação polêmica. Desde os primórdios do cinema, as representações culturais, étnicas e políticas vêm causando descontentamento e revolta, principalmente por parte daqueles que são representados.

O fato de que algo vital está em jogo nesses debates se torna óbvio nos casos em que comunidades inteiras protestam apaixonadamente contra as representações feitas sobre elas, em nome de um sentido de verdade baseado em suas experiências. Os estereótipos perpetrados por Hollywood não passaram despercebidos por várias das comunidades retratadas. Muito cedo os índios protestaram contra os equívocos nas representações de sua cultura e história. Um dos números da revista *Moving Picture World* (de 03 de agosto de 1911) fala sobre uma delegação de índios em visita ao Presidente Taft para protestar contra representações errôneas e até exigir uma investigação do Congresso. De modo semelhante, a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP) protestou contra *The birth of a nation* (1915), os chicanos protestaram contra os filmes de bandidos, os mexicanos contra

Viva Villa (1934), os brasileiros contra *Rio's Road to Hell* (1931), os cubanos contra *Cuban Love Song* (1931) e os latino-americanos em geral protestaram contra as caricaturas feitas da sua cultura. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 266).

Espectadores críticos podem, assim, exercer pressão contra a distribuição e a exibição de certos filmes, e até influenciar produções posteriores. O governo mexicano ameaçou proibir a distribuição de filmes norte-americanos no País se Hollywood não parasse de produzir filmes com caricaturas do México, dos mexicanos nascidos nos EUA e da revolução mexicana.

Essa longa e árdua batalha de países e povos em busca de uma representação mais objetiva do ponto de vista dos retratados evidencia a importância de tal situação e justifica, em parte, a importância de meu trabalho. Na tentativa de compreender melhor esse panorama, decidi analisar o episódio de número 284 da quinta temporada da série de televisão norte-americana *Os Simpsons*, intitulado “O feitiço de Lisa” (“Blame it on Lisa”), escrito por Bob Bendetson, dirigido por Steven Dean Moore e produzido por Matt Groening, lançado nos Estados Unidos em março de 2002.

Esse episódio, em que a popular família norte-americana vem ao Brasil, ilustra bem esse tipo de retrato guiado por estereótipos, alguns deles já muito conhecidos pelos brasileiros, como futebol, carnaval, pobreza e violência. Nessa representação, o Brasil é visivelmente retratado de uma forma deslocada de seu contexto “real”, principalmente nos aspectos culturais e geográficos.

Outro aspecto que chama a atenção é o fato de que tanto nos filme *O feitiço do Rio e Turistas*, como no episódio “O feitiço de Lisa” d’*Os Simpsons*, é perceptível, além de uma longa lista de estereótipos em comum, a predominância do personagem etnocentrista, geralmente europeu ou norte-americano, explorador e aventureiro. Segundo Amancio,

O elemento mais revelador da distinção interposta entre o olhar euro-americano nos filmes contemporâneos e o Brasil é exatamente a distância. Distância física e distância cultural. E é na representação desse além, desse alhures, desse Outro Mundo tropical e subdesenvolvido que se projeta a apropriação imaginária de uma alteridade construída por fontes diversas e ao mesmo tempo estritamente interconectadas. (2000, p. 145).

Para analisar de que forma o Brasil é representado no episódio “O feitiço de Lisa”, utilizarei como base de meus estudos o livro *O Brasil dos gringos*, do professor fluminense Antonio Carlos Amancio, autor com reconhecido trabalho sobre estereótipos e a representação da identidade cultural brasileira no cinema. Em sua pesquisa sobre o assunto, o professor evidenciou os estereótipos utilizados com mais frequência pelo cinema estrangeiro.

E é com base nesse catálogo de representações estereotipadas já evidenciadas nas obras de Amancio que irei desenvolver minha análise do episódio d'*Os Simpsons* em sua visita ao Brasil.

Como existem diversas interpretações acerca do que é o estereótipo, em meu estudo partirei da definição do pensamento estereotipado feita por Amossy (1991, p.22), que o define como “[...] uma imagem ou opinião aceita sem reflexão por uma pessoa ou um grupo e exprime um julgamento simplificado, não verificável e às vezes falso sobre tal grupo ou sobre algum acontecimento.”.

Em minha pesquisa, porém, trabalho com a hipótese de que o episódio d'*Os Simpsons* não é mais uma obra audiovisual estrangeira montada sobre estereótipos pré-existentes do Brasil, mas que, ao contrário, faz uma abordagem crítica e irônica desses mesmos estereótipos. Além disso, levanto alguns questionamentos como: De que forma o episódio “O feitiço de Lisa”, da série de televisão norte-americana *Os Simpsons*, representa o Brasil? O episódio se utiliza dos estereótipos já detectados por Tunico Amancio em diversas obras audiovisuais estrangeiras e descritos em seu livro *O Brasil dos gringos*, para representar o Brasil? Se sim, quais os estereótipos destacados na pesquisa de Amancio que podem ser detectados no episódio em questão? De que forma os aspectos técnicos da obra audiovisual, como sons, músicas, efeitos, cores e enquadramentos são estruturados para criar, reforçar e evidenciar essa representação do Brasil? O seriado *Os Simpsons* apenas reproduz e reforça, ou ironiza esses mesmos estereótipos detectados por Amancio? Quais as possíveis motivações para a utilização do recurso da ironia?

As imagens contidas no episódio serão tomadas para análise e interpretação, assim, busco identificar no recorte das cenas do episódio representações do Brasil e dos brasileiros. Estou ciente de que o episódio d'*Os Simpsons* é produzido para a televisão em um formato de série, porém, por se tratar de um trabalho que analisa os estereótipos, embora estejam também presentes na televisão, é no cinema que temos um panorama histórico mais amplo com relação ao tema.

Essas diferenças e semelhanças entre a televisão e o cinema são alvos frequentes de debates entre os pesquisadores da área de comunicação, pois normalmente há uma divisão entre argumentos que aproximam os dois canais midiáticos contra explicações que defendem o distanciamento desses veículos.

Alguns acusam a televisão de ser uma indústria composta predominantemente por produtos voltados ao público de massa, a qual possui produções ficcionais fortemente subordinadas a necessidades comerciais, que, por sua vez, favoreceriam os filmes sem os

comprometimentos estéticos e narrativos relacionados à sétima arte. Segundo muitos desses autores, as diferenças presentes justificariam a ideia de que televisão e cinema trabalham com linguagens totalmente diferentes.

[...] há entre cinema e a TV nuances que marcam seus respectivos desenvolvimentos e que se tornam impossíveis de serem mutuamente traduzidas. Essas intradutibilidades (estéticas, comunicativas e talvez até técnicas) podem ser compreendidas como aquilo que é próprio de cada um dos meios, e que marca as suas distintas audiovisualidades, ou seja, trata-se daqueles aspectos que, apesar da convergência tecnológica, não há possibilidade de traduzir de um meio para outro [...]. (ROSSINI, 2009, p. 10).

Outros teóricos discordam dessa visão. Eles defendem que realmente há diferenças entre televisão e cinema, mas essas diferenças estariam relacionadas a detalhes menores, a complementos ou adaptações pontuais. Para esses autores, o cinema e a televisão compartilhariam a mesma linguagem de forma plena. Ambos teriam as mesmas bases estéticas e narrativas. O que divergiria na verdade são os meios em que cada produto é propagado, bem como os requisitos técnicos relacionados a cada meio.

O cineasta e escritor gaúcho Carlos Gerbase também trabalha essas questões sobre as afinidades e divergências entre os veículos. Ele defende, entretanto, que a linguagem é a mesma tanto no cinema e quanto na televisão, e diferenças que possam existir estão, na verdade, relacionadas aos meios físicos de manifestação. O autor em seu texto esclarece a ideia geral:

[...] mesmo em suportes diferentes – e mesmo que, em sua recepção, diversos fatores objetivos possam distinguir o cinema e seus irmãos eletrônicos (e hoje digitais) – um filme, um programa de TV e um vídeo narrativo são formas da mesma linguagem ou manifestações distintas de um mesmo processo signico ou como costuma dizer o professor Aníbal Damasceno Ferreira, diferentes circunstâncias do mesmo espetáculo [...]. (GERBASE, 2003, p. 30-31).

Amparado por esse segundo grupo de teóricos que creem nessa maior proximidade entre as linguagens cinematográficas e televisivas, irei comparar o olhar dos produtores, roteiristas e diretores do cinema ficcional estrangeiro que fazem referência ao Brasil com aquele construído pelos criadores do episódio “O feitiço de Lisa” da série *Os Simpsons*.

A seguir, serão descritos os procedimentos metodológicos utilizados nesta dissertação de mestrado.

Este trabalho será realizado utilizando o método indutivo, por partir da coleta de dados e informações específicas sobre o tema para chegar a uma conclusão geral e mais

ampliada. Utilizei esse método porque, em meu trabalho, parto da análise de um episódio específico da série *Os Simpsons* para uma visão mais ampla.

O trabalho estará seguindo três caminhos de pesquisa. Para chegar à conclusão partindo do problema inicial, foram utilizadas as pesquisas exploratória, descritiva e bibliográfica.

Tornou-se preciso utilizar a pesquisa exploratória após a escolha do tema, para buscar mais informações sobre o mesmo, a fim de facilitar o caminho a ser seguido e delimitar até onde iria o campo de pesquisa. Todo esse processo é decorrido com o auxílio da pesquisa exploratória. Sem o emprego de grandes regras ou limites, conversas, leituras com possibilidades a serem utilizadas e toda a busca por informação e familiarização com o tema.

Já a pesquisa descritiva é de fundamental importância para este trabalho, pois, neste tipo de pesquisa, os fatos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados sem que o pesquisador interfira neles.

A pesquisa bibliográfica está presente em todos os pontos deste trabalho. Este tipo de pesquisa torna-se essencial neste trabalho para um maior aprofundamento do tema e para servir de base e guia em todo o desenvolvimento do mesmo, utilizando livros e outros documentos como fonte de informação para contribuir cultural e cientificamente na sua composição.

Tendo esta dissertação a observação simples de um episódio de *Os Simpsons* como um dos seus pontos principais, a coleta de dados por observação é de extrema importância para este trabalho. Por fim, foi utilizada a abordagem qualitativa. A determinação da utilização desse tipo de abordagem neste trabalho acadêmico se deve ao fato do mesmo buscar informações para sua pesquisa em sujeitos específicos.

2 ESTEREÓTIPO

Para analisar as questões tratadas nesta pesquisa, percebi a necessidade de explicitar a noção de estereótipo, conceito fundamental para que possamos analisar a forma com que as representações culturais são tratadas no episódio analisado da série de televisão *Os Simpsons*.

O material produzido sobre a noção de estereótipo é muito vasto; no entanto, não há intenção neste trabalho de aprofundar a discussão sobre a definição do termo, mas sim utilizá-lo apenas como ferramenta para análise do conteúdo audiovisual de nosso objeto de estudo.

Amancio, entretanto, diz que, na origem da estereotipia, encontra-se um processo tipográfico, que consiste em fundir em um só bloco páginas compostas por caracteres móveis. Um processo pelo qual “[...] se duplica uma composição tipográfica, transformando-a em forma compacta, por meio da moldagem de uma matriz.” (AMANCIO, 2000, p. 135).

Praticada na Europa desde o século XVII, a estereotipia é fruto da tentativa de reutilização das pranchas para impressão já compostas, num sistema de produção então por demais caro e lento. O mérito da invenção é atribuído a um certo Firmin Didot, que teria tornado possível a reprodução da mesma forma em número ilimitado, acelerando o processo de impressão e tornando mais acessível a coisa impressa. (STARFIELD, 1993, apud AMANCIO, 2000, p. 135).

Essa ideia básica de estereótipo como uma forma tecnológica de repetição mecânica é detalhada abaixo por Amancio (2000):

A fotografia, realizada desde 1826 por Niépce, a primeira série de cartões postais editada nos Estados Unidos em 1870 por H. Litnan, o cinematógrafo patenteado pelos irmãos Lumière em 1895, são alguns dos novos meios de reprodução postos a serviço da possibilidade de circulação ágil de uma mesma imagem. Repetição mecânica e idéias feitas, psitacismo e banalidade. Também chavão, lugar comum, frase feita, clichê: uma profusão de quase sinônimos demarcando, por sua proximidade, um campo de situações de linguagens chamado estereotipia. Ou estereotipagem, vista como “atividade que decupa ou localiza na abundância do real ou do texto um modelo coletivo cristalizado”. (AMOSSY, 1991, p. 21, apud AMANCIO, 2000, p. 135)

Amossy (1991, apud AMANCIO, 2000, p. 136) afirma que os estereótipos são imagens de segunda mão que mediatizam nossa relação com o real através do que a nossa cultura definiu previamente por nós. Essa formulação consolida um novo patamar para a noção de estereótipo, que se desloca de um processo tipográfico mecânico para um sentido figurado de reprodução de uma cópia de uma obra original.

Simplificação, generalização, esquematização, o campo da estereotipia compreende desde a ideia comum, da opinião corrente e banal, até o qualificativo preconceituoso e desabonador, cristalizado nos diversos discursos por um processo de repetição. Componentes de um mesmo núcleo semântico que designa “as unidades pré-fabricadas através das quais se revela o discurso do Outro, sendo o já-dito a marca da banalidade e também da submissão à ideologia dominante”. (AMOSSY, 1991, p.30 *apud* AMANCIO, 2000, p. 153).

É inegável que tanto o cinema quanto as séries televisivas, principalmente as produções norte-americanas, vêm, recorrentemente, fazendo uso dos estereótipos para retratar países, povos, raças e culturas alheias. Quando falamos em representações estereotipadas, pensamos em algo de aspecto negativo, porém, na linguagem cinematográfica e televisiva, os estereótipos muitas vezes conseguem sintetizar algo que levaria muito tempo para ser explicado ao espectador. Mesmo ciente da importância da utilização dos estereótipos nas representações cinematográficas, Amancio (2000, p. 137) destaca que, dentro do contexto cinematográfico, podemos identificar as propriedades comuns aos estereótipos: invariabilidade, superficialidade e artificialidade articulados a uma repetição automática.

Após esse breve panorama sobre o estereótipo e suas definições, poderei prosseguir ao capítulo seguinte, onde iremos apresentar conceitos básicos de ironia.

3 IRONIA

A ironia é o fenômeno que permeia as relações comunicativas humanas desde os primórdios. Ela está presente em toda parte, nas falas das pessoas em conversas cotidianas da rua à internet, na literatura, no cinema, nas séries de televisão, nas novelas, nos textos acadêmicos e nos mais diversos tipos de assuntos onde qualquer um pode usá-la e, ao mesmo tempo, tornar-se seu alvo.

Historicamente o uso da ironia como um recurso é muito antigo, o seu início aponta para a era socrática. Na Grécia Clássica, já existia a conotação da ironia como um elemento que podia subverter a realidade, pois Sócrates utilizava referido recurso para criticar os sofistas; ou seja, ele dizia uma coisa que significava outra, assim, falava o contrário do que pensava.

No período socrático definia-se o termo como algo que “diz uma coisa, mas significa outra”, como uma forma de “elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar”, e como um modo de “zombar e escarnecer” de uma forma indireta. (MUCECKE, 1995, p. 33).

Por outro lado, desde a Antiguidade até a época atual, o conceito de ironia sofreu muitas transformações. De lá pra cá foram produzidos diversos estudos teóricos da ironia, sob múltiplas perspectivas e diferentes abordagens teóricas como a retórica, a estilística, a filosófica, a sociológica, a psicológica, a psicanálise e a linguística.

Porém, mesmo hoje em dia, amparado por inúmeros estudos sobre a ironia nos mais diversos campos teóricos, é sempre uma árdua tarefa analisar sua utilização em qualquer que seja seu contexto, por isso, conceituar ironia, assim como estereótipo, não é algo muito simples:

A palavra “ironia” não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. (MUECKE, 1995, p. 22).

O autor complementa afirmando que “[...] o conceito de ironia é, por diferentes razões, um conceito instável, amorfo e vago”. (MUCECKE, 1995, p. 24).

Além de sua nebulosa conceituação, sua interpretação também é muito relativa. Quando a ironia se manifesta, é necessário o uso de diversos procedimentos intelectuais para compreendê-la, já que está fundamentada entre o dito e o não-dito, o declarado e o não-

declarado. Dessa maneira, devido às diversas possibilidades interpretativas concentradas em si, a ironia é um elemento que produz um tom de relatividade:

Qualquer que seja a dimensão da ironia – frasal ou textual –, desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que a enunciação faz dizer, com objetivos de desmascarar ou subverter valores, processo que necessariamente conta com formas de envolvimento do leitor, ouvinte ou telespectador. (BRAIT, 1996, p. 106).

Notamos que o entendimento clássico da ironia como “dizendo uma coisa para significar o contrário”, que remonta ao período socrático e persiste até hoje como “figura de linguagem”, constitui-se, neste estudo, como apenas mais uma das possibilidades do efeito irônico, pois acredito que tal definição não dá conta das diversas situações em que a ironia é observada na sociedade contemporânea. Corroborando com essa afirmação, Hutcheon (2000, p. 133-134) afirma que:

A ironia é muito mais do que uma simples decodificação de uma única mensagem invertida; (...) é mais frequentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não-ditos – e fazer isso com uma aresta avaliadora. É também, no entanto, um processo moldado culturalmente.

Ainda na visão de Hutcheon (2000), para tratar do significado irônico é preciso ir além dos conceitos tradicionais de semântica em termos de condições de verdade ou da relação entre palavras e coisas, incluindo também a pragmática, a troca social e a comunicativa da linguagem:

(...) o significado irônico, na prática – num contexto social/comunicativo – é algo que “acontece” mais do que algo que simplesmente existe. E ele acontece no discurso, no uso, no espaço dinâmico da interação de texto, contexto e interpretador (e às vezes, embora nem sempre, ironista intencional). (HUTCHEON, 2000, p. 90).

As cargas negativa e positiva da ironia têm sido discutidas pelos autores ao longo do tempo, mas com maior destaque para as qualificações negativas:

Por que não se fala sempre – isso seria tão mais simples – literalmente? Se se quer fazer entender uma coisa, por que se diz uma outra? Por que se apela a todos esses procedimentos que dependem da representação indireta, da retórica do rodeio e da obliquidade, procedimentos que exigem do codificador um excesso de trabalho produtivo (já que ele deve inscrever no enunciado um sentido que deve ao mesmo tempo denunciar como falacioso: o tropo não é, senão, um “modo de falar”), e do decodificador um excesso de trabalho interpretativo (já que ele precisa, por sua vez, identificar o sentido literal, perceber a impostura que ele consiste e o atravessar para atingir um sentido mais comodamente admissível)? (HUTCHEON, 2000, p. 92).

Percebo que, na maioria das vezes, o autor se volta sobre o “porque” de sua ocorrência. Porém, as qualificações quase unânimes sobre a ironia como zombaria, deboche ou uma arma ofensiva que visa sempre um alvo são rejeitadas por Mucecke (1995, p. 79), que prefere vê-la com uma função defensiva de frustrar ou prevenir contra certas formas de agressão ou mesmo sanções que resultem do funcionamento de normas institucionais. Assim, a ironia seria defensiva contra as normas, constituindo-se numa “[...] astúcia que permitiria frustrar o assujeitamento dos enunciadores às regras da racionalidade e da conveniência públicas.” (MUCECKE, 1995, p. 80). Ainda segundo o autor:

Ter o sentido de ironia é ser capaz de evidenciar um procedimento intelectual que tem ligações com o enigma e com a arte, procedimento que faz apelo à memória e à imaginação, ao fato de ver semelhança nas coisas dessemelhantes, de distinguir o que parece semelhante, de eliminar o essencial, de transformar o particular em geral, e outras atividades mentais desse tipo. (MUCECKE, 1995, p. 81-82).

Através desse breve panorama sobre a ironia sob diversos pontos de vista, suas modificações no decorrer da história, sua diversidade e suas inúmeras motivações, bem como a relação entre emissor/receptor envolvidos no processo, as inúmeras possíveis formas de interpretação e a importância do contexto em que está inserida, tenho maior sustentação teórica para analisar a ironia e suas possíveis intenções no episódio em que *Os Simpsons* visitam o Brasil.

No capítulo seguinte, apresento os conceitos básicos do termo cultura.

4 CULTURA

Na tentativa de compreender as possíveis relações de dominação cultural existentes nas representações televisivas e cinematográficas, irei, primeiramente, tentar entender o significado do termo “cultura”. Porém, definir cultura não é algo tão simples. Willians (1976, apud MARTINS, 2007) afirma que o conceito de cultura existe sob a ótica de muitas visões e versões, sendo o termo uma das três palavras mais complexas existentes no vocabulário inglês. Em meio a tantas definições, apresento, neste capítulo, alguns conceitos básicos que, de alguma forma, forneçam sustentação teórica para a análise do episódio. Parto da definição do termo feita por Said (2005, p. 12-13):

[...] cultura designa todas aquelas práticas, como as artes de descrição, comunicação e representação, que tem relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, sendo o prazer um de seus principais objetivos. Incluem-se aí, naturalmente, tanto o saber popular sobre partes distantes do mundo, quanto o conhecimento especializado de disciplinas como a etnografia, a historiografia, a filologia, a sociologia e a história literária. [...]. A cultura é um conceito que inclui um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade, no saber e no pensamento [...].

De maneira mais sintética, Bosi (2001, p. 16) define cultura como sendo o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social.

Historicamente, Laraia (2004) afirma que o primeiro conceito de cultura foi formulado por Tylor em 1871, que o define como sendo, em seu sentido etnográfico, o complexo que inclui crenças, artes, conhecimentos, moral, costumes, leis ou qualquer outro hábito que o homem adquire para pertencer a uma sociedade.

Contudo, após o conceito de Tylor, milhares de outras definições acerca do tema foram criadas, o que fez ampliar a discussão sobre o tema. Segundo Eagleton (2005, p. 9), “[...] um de seus significados originais é ‘lavoura’ ou ‘cultivo agrícola’, o cultivo do que cresce naturalmente.”. A palavra inglesa *coulter*, que é um cognato de cultura, significa ‘relha de arado’. Devido a essa origem, o conceito é comumente associado ao conceito de natureza. A raiz da palavra “cultura” é *colere*, o que pode significar qualquer coisa, desde cultivar e habitar a adorar e proteger.

Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras cultura, culto e colonização derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo participio passado é *cultus* e o participio futuro é *culturus*. *Colo* significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra e, por exemplo, eu trabalho, eu cultivo o campo. Um herdeiro antigo de *colo* é *íncola*,

o habitante: outro é inquilinus, aquele que reside em terra alheia. Quanto à agrícola, já pertence a um segundo plano semântico vinculado à ideia de trabalho. (BOSI, 2001, p. 11).

Se a cultura originalmente significava lavoura, cultivo agrícola, ela sugere tanto regulação como crescimento espontâneo. Eagleton (2005, p. 10-11) complementa:

Mas *colere* também desemboca, via o latim *cultus*, no termo religioso “culto”, assim como a própria ideia de cultura vem na Idade Moderna a colocar-se no lugar de um sentido desvanecente de divindade e transcendência. [...]. A cultura, então, herda o manto imponente da autoridade religiosa, mas também tem afinidades desconfortáveis com ocupação e invasão [...].

A definição de cultura, no decorrer de sua história, foi afastada do conceito de trabalhos na natureza (como lavoura) para ser associada à ideia de “intelectual” ou “moral”, e acabou por se tornar uma “desconstrução” da própria natureza:

Como se fossem verdadeiros universais das sociedades humanas, a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potencializam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização. Mas o novo processo não se esgota na reiteração dos esquemas originais: há um plus estrutural de domínio, há um acréscimo de forças que se investem no desígnio do conquistador emprestando-lhe às vezes um tônus épico de risco e aventura. A colonização dá um ar de recomeço e de arranque a culturas seculares. (BOSI, 2001, p. 12).

Entre a natureza e a cultura, a cultura, por sua vez, transforma a natureza. Eagleton (2005) afirma que, nesse caso, a cultura é uma ferramenta de autorrenovação da natureza. O autor exemplifica: “[...] nadar é uma imagem apropriada dessa interação, uma vez que o nadador cria ativamente a corrente que o sustenta, manejando as ondas de modo que elas possam responder mantendo-o à tona.” (EAGLETON, 2005, p. 12). Ainda segundo o autor:

O cultural é o que podemos mudar, mas o material a ser alterado tem sua própria existência autônoma, a qual então lhe empresta algo da recalcitrância da natureza. Mas cultura também é uma questão de seguir regras, e isso também envolve uma interação entre o regulado e o não regulado. Regras, como culturas, não são nem puramente aleatórias nem rigidamente determinadas – o que quer dizer que ambas envolvem a ideia de liberdade. Alguém que estivesse inteiramente eximido de convenções culturais não seria mais livre do que alguém que fosse escravo delas. (EAGLETON, 2005, p. 13).

A cultura é rigorosamente delimitada pela natureza. Eagleton (2005, p. 14) afirma que “[...] a própria palavra ‘cultura’ compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade [...]”. A cultura, assim, é o contraste político entre evolução e

revolução – “orgânica” e artificial, crescimento e cálculo, liberdade e necessidade, criativa e restrita, dentre outros. Além disso,

Todavia, é importante ressaltar que a relação entre as pessoas em suas diferentes culturas é diferente. O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. [...]. Pessoas de culturas diferentes riem de coisas diversas. O repetitivo pastelão americano não encontra em nós a mesma receptividade da comédia erótica italiana, porque em nossa cultura a piada deve ser temperada com uma dose de sexo e não melada pelo arremesso de tortas e bolos na face do adversário. [...]. Enfim, poderíamos continuar indefinidamente mostrando que o riso é totalmente condicionado pelos padrões culturais, apesar de toda a sua fisiologia. (LARAIA, 2004, p. 68-69).

Em um mundo cada vez mais globalizado, o fato de diferentes culturas se chocarem, havendo muitas vezes divergências entre costumes, opiniões, posturas e crenças, pode-se concluir que não há um conceito universal de cultura, assim como não há um conceito de estereótipo ou, até mesmo, de cinema ou televisão que seja aceito por todos. Uma reflexão possível é que o fato de não existir um conceito universal não o reduz em sua complexidade e importância. As culturas existem, e compreender suas diferenças e as respeitar é uma forma de aceitar o outro como a nós mesmos, independente de onde o “outro” se localiza. O cinema, porém, aprendeu a tirar vantagens políticas, sociais e, porque não, econômicas com essas diferenças culturais, já que, na maioria das representações cinematográficas e televisivas, a cultura que é tida como diferente e exótica está muito presente como sendo um meio de estranhamento, e é uma forma chamar a atenção do espectador para a obra através da curiosidade pelo desconhecido.

Em meio a tantas definições do termo, e sem o objetivo de tentar definir cultura, utilizarei a formulação feita por Stuart Hall, que define cultura enquanto conjunto de valores ou significados partilhados.

No capítulo seguinte, veremos de que forma o cinema lida com questões relacionadas à identidade cultural de um país e seu povo através de suas representações cinematográficas.

4.1 REPRESENTAÇÃO CULTURAL NO CINEMA

Cinema e cultura são elementos indissociáveis. Neste capítulo, abordaremos as diversas formas de representações cinematográficas que de alguma forma penetram no terreno

das representações culturais. Para que possamos compreender um pouco melhor esse panorama, irei apresentar conceitos básicos de uma questão norteadora quando falamos de representação cultural: a identidade cultural.

Citando Hall (2001), as diversas formas de organização de um povo, seus costumes e tradições transmitidas de geração para geração a partir de uma vivência e uma tradição comuns, apresentam-se como identidade desse povo, a sua identidade cultural. Essa identidade é mutável e pode ser perdida, geralmente devido à globalização e às tecnologias que conectam o mundo cada vez mais. Muitas vezes uma única cultura com determinados padrões de uma sociedade dominante, como a norte-americana, por exemplo, é difundida e absorvida em quase todo o mundo. Ainda assim, porém, existem inúmeros padrões regionais, individualidades, peculiaridades e singularidades culturais inerentes a grupos e povos específicos que resistem a essa massificação e permitem que possamos nos diferenciarmos uns dos outros neste mundo cada vez mais globalizado e padronizado:

A identidade cultural é um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos que envolve o compartilhamento de patrimônios comuns como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes, as festas, entre outros. É um processo dinâmico, de construção continuada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço. Como consequência do processo de globalização, as identidades culturais não apresentam hoje contornos nítidos e estão inseridas numa dinâmica cultural fluida e móvel. (Dicionário de Direitos Humanos, 2007).

O cinema é construído em cima de padrões culturais da sociedade produtora, principalmente o norte-americano. Padrões e costumes são exibidos em diversas sociedades de acordo com a ideologia de quem produz as obras, transformando, assim, seus interesses em um produto cinematográfico que se presta à dominação cultural. Um bom exemplo disso são as recorrentes representações cinematográficas das relações de poder entre colonizador e colonizado:

Tudo começou com os retratos cômicos que Méliès fez dos hábitos culinários norte-africanos em *Lê Musulman Rigolo* (1902). Surgiram, então, as aventuras de *Tarzan* e, mais tarde, os atiradores à queima-roupa representados como canibais nos faroestes, como na versão da década de 80 de *As minas do Rei Salomão*. Por último, surgiram as missões científicas de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989). Durante todo esse período, o cinema dominante produziu filmes que idealizaram o empreendimento colonial como uma missão civilizadora e filantrópica, motivada pelo desejo de fazer com que os limites da ignorância, das doenças e da tirania recuassem. A representação negativa dos nativos, executada de maneira programática, ajudou a racionalizar os custos humanos de empreendimento imperialista. Desse modo, a África foi retratada como uma terra habitada por canibais na comédia *Rastus in Sululand* (1910) de Lubin, os mexicanos foram reduzidos a “graxeiros” e “bandidos” em filmes como *Tony the Greaser* (1911) e *The Greaser’s Revenge* (1914) e os índios norte-americanos foram retratados como saqueadores bárbaros em *Fighting Blood*

(1911) e em *O último dos moicanos* (*The last of the Mohicans*, 1920). (SHOHAT; STAM, 2006, p. 14).

É perceptível que, há muito tempo, o cinema vem servindo como um canal difusor das culturas predominantes, e que, indiferente das motivações, sejam elas políticas, econômicas ou ideológicas, fica evidente que ele uniu narrativa e espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador. Ainda sobre a questão colonial, Amancio (2000) destaca a importância do contexto sócio-cultural em que as representações estão inseridas. Afirma que a natureza ampla das relações entre filme e espectador deriva da variedade de locais nos quais os filmes são recebidos, das lacunas temporais criadas quando assistimos a filmes em épocas históricas diferentes e dos posicionamentos subjetivos e das filiações coletivas dos próprios espectadores:

A situação colonial na qual africanos e asiáticos colonizados iam ao cinema para assistir a filmes europeus e norte-americanos, por exemplo, criou um tipo de esquizofrenia ou ambivalência no sujeito colonizado, que podia internalizar a Europa como ego ideal ou se ressentir com (ou protestar contra) representações ofensivas. O teórico revolucionário caribenho Frantz Fanon, o cineasta etíope americano Haile Gerima e o crítico cultural palestino-americano Edward Said registraram o impacto de *Tarzan* sobre suas mentes jovens e impressionáveis. Gerima descreve a “crise de identidade” provocada em uma criança etíope aplaudindo enquanto Johnny Weissmuller limpava o “continente negro” de seus habitantes. “Sempre que os africanos vinham de mansinho em direção a *Tarzan*, nós gritávamos, tentando avisá-lo de que “eles” estavam vindo. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 454).

Os autores afirmam que, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon também menciona *Tarzan* para denunciar uma certa instabilidade no processo de identificação cinematográfica:

Vá a uma sessão do filme *Tarzan* nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas o jovem negro se identifica com *Tarzan* e contra os negros. Para ele, isso é muito mais difícil em uma sala de projeção européia, pois o resto da platéia que é branca, imediatamente o identifica como os selvagens da tela. O exemplo de Fanon aponta para a natureza flexível e situacional do espectador colonizado: o contexto colonial da recepção altera o próprio processo de identificação. A consciência das possíveis projeções negativas de outros espectadores promove um recuo dos prazeres programados do filme. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 455).

Esse panorama histórico de dominação cultural pós-colonial nas telas do cinema fez com que cineastas e teóricos do terceiro mundo questionassem e contestassem tal dominação hollywoodiana nos circuitos de produção e distribuição, e também as representações pejorativas de sua história e cultura. Em 1951, o crítico Mirta Aguirre (1983, *apud* STAM, 2000, p. 114) escreveu:

Cubano algum jamais esquecerá o filme *Violence*, da United Artists, exibido em Havana em 1947, no qual a capital da ilha é mostrada como um bordel e um porto imundo de bares e de maltrapilhos. Quanto ao México, continuamente sofre ofensas que vão do trivial ao mais sério, como no filme *Nem o Céu Perdoa*, da Warner, no qual James Mason, encarnação de um durão ianque, é o herói e benfeitor, ao passo que a orgulhosa multidão de índios é humilhada além dos limites do tolerável, em um retrato unilateral da miséria, da fraude, da ignorância e da criminalidade, concebido para estimular nos norte-americanos e no público internacional a crença de que a América ao sul do Texas é um território selvagem e irredimível, onde qualquer pistoleiro de pele clara se converte em um messias.

Em resposta a essas caricaturas, os teóricos e críticos latino-americanos vislumbram um cinema feito por e para latino-americanos, que passa a ser um porta-voz mais adequado da experiência e das perspectivas latino-americanas:

Na esteira da vitória dos vietnamitas sobre os franceses em 1954, da Revolução Cubana em 1959 e da independência da Argélia em 1962, a ideologia cinematográfica terceiro-mundista cristalizou-se, ao final dos anos 60, em uma onda de ensaios-manifestos cinematográficos militantes – “Estética da Fome” de Glauber Rocha (1965), “Towards a Third Cinema” de Fernando Solanas e Octávio Getino (1969) e “For an Imperfect Cinema” de Julio Garcia Espinosa (escrito em 1969) – e em declarações e manifestos nos festivais de cinema do Terceiro Mundo (Cairo em 1967, Argel em 1973), proclamando a uma revolução tricontinental na política e a uma revolução estética e narrativa na forma cinematográfica. Escritos em um momento de intensas lutas nacionalistas, cada um desses manifestos resultou de um contexto cultural e cinematográfico particular, embora houvesse preocupações comuns. Simplesmente porque um país era economicamente subdesenvolvido, sugeriu Glauber Rocha, não significava que tinha de ser artisticamente subdesenvolvido. (STAM, 2006, p. 114-115).

Em seu ensaio fundamental e largamente traduzido de 1969, *Towards a Third Cinema*, subintitulado “*Notes and experiments toward the development of a cinema of liberation in third world*”, Fernando Solanas e Octávio Getino denunciaram o colonialismo cultural que normalizava a dependência latino-americana. Para eles, a ideologia neocolonial era operante até mesmo no plano da linguagem cinematográfica, levando à adoção das formas ideológicas inerentes à estética dominante, conforme afirma Stam (2006, p. 116). Essa estética dominante, na maioria das vezes, opta por evidenciar os aspectos negativos das culturas representadas e ditas de “terceiro mundo”, porém, muitos grupos ligados às questões da autorrepresentação exigem dos grandes produtores internacionais de televisão e cinema uma divulgação de “imagens positivas” de seus países. Segundo Shohat e Stam (2006, p. 291-292), diante de um cinema dominante que vive de heróis e heroínas, as comunidades “minoritárias” têm todo o direito de exigir representações justas:

Como as “marcas do plural”, para usar a expressão de Memmi, projetam os povos colonizados como “todos iguais”, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. Esses grupos não precisam se preocupar com “distorções e estereótipos”, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. Um político corrupto branco não é visto como a “vergonha da raça”, e escândalos financeiros não são vistos como conseqüências do poder branco. Entretanto, cada imagem negativa de um grupo “minoritário” se torna, na lógica da hermenêutica da dominação, imbuída de significado alegórico como parte do que Michael Rogin chamou de “excesso de valor simbólico” dos oprimidos.

Mesmo quando há, porém, uma tentativa de representar de forma mais genuína uma cultura, muitos filmes liberais de Hollywood sobre o terceiro mundo e sobre as culturas minoritárias do primeiro mundo empregam um personagem europeu ou euro-americano como uma “ponte” mediadora com outras culturas retratadas mais ou menos positivamente.

Uma abordagem de “imagens positivas” também passa por cima de questões de ponto de vista e daquilo que Gerard Genette chama de “focalização”. A reformulação que Genette faz da questão literária clássica do “ponto de vista” vai além da perspectiva do personagem para falar sobre a estruturação da informação dentro do mundo da narrativa através da grade cognitivo-perceptiva de seus “habitantes”. O conceito é esclarecedor quando aplicado ao cinema liberal, que fornece uma imagem “positiva” para o “outro”, diálogos importantes e tomadas esporádicas em primeira pessoa, mas no qual os personagens europeus ou euro-americanos permanecem os “centros de consciência” e os “filtros” de informação, os veículos para discursos raciais/étnicos dominantes. (SHOHAT; STAM, 2006, p.299).

De fato, questões de direcionamento são tão cruciais quanto questões de representação. Os autores (2006) ainda alertam sobre a importância de identificar: Quem está falando através do filme? Quem se imagina que esteja ouvindo? Quem está de fato ouvindo? Quem está olhando? E que desejos sociais são mobilizados pelo filme?

Além da questão de direcionamento e da difusão de imagens ditas “positivas” ou “negativas” de determinados países, povos e culturas, as representações cinematográficas nem sempre conseguem fugir de uma tipificação, de uma folclorização ou de uma leitura redutora de uma realidade. O cinema narrativo de ficção e as séries de televisão têm abusado desse princípio; a falta de autenticidade das paisagens, dos arquétipos da figuração e do idioma e o desconhecimento do autor na construção da narrativa apenas confirmam a falta de investimento e pesquisa por parte dos produtores.

Em Nietschmann (*apud* Amancio, 2000, p. 46) afirma que:

O cinema, como arte da representação. Figurativo e quase sempre ficcional, trabalhando com um certo verossímil definido na teoria pela idéia de conformidade às regas de um gênero, suas leis vindo de obras anteriores a ele, de uma série de discursos. Com isto retornamos à idéia de uma anterioridade, de uma província-de-

cultura imensa, com uma lista de conteúdos específicos autorizados, seu catálogo de assuntos e de tons filmáveis. Tal processo nos leva à questão de como se reconstrói um país estrangeiro no cinema. Um trabalho que é associado diretamente nos filmes ao universo diegético criado pela localização geográfica, ambientação cenográfica, pelo vestuário, pela acuidade da trilha sonora, pela caracterização dos atores, pela pertinência lingüística dos personagens. Em muitos filmes é comum substituir um lugar por outro, “porque o lugar dos símbolos visuais é genérico: você quer trópicos, ponha algumas palmeiras no fundo.

Já Shohat e Stam (2006, p. 159) afirmam que:

Cada país imperialista, embrenhado na empreitada cinematográfica, teve os seus próprios gêneros filmados na “parte mais negra da África”, no “misterioso Oriente” e nas “chuvosas ilhas do Caribe”. Tomado por esse espírito, Thomas Alva Edison encenou batalhas contra as guerrilhas das Filipinas nos campos de New Jersey (com negros representando os filipinos) e J. Stuart Blackton encenou a guerra hispano-americana usando maquetes de navios, em escala reduzida, a singrar pelas banheiras locais.

Aparentemente, a observação rigorosa da tradição local quanto ao cenário social, político e artístico implicaria um trabalho etnológico e, conseqüentemente, maiores investimentos financeiros, mas, mesmo assim, esbarrariam em uma questão chave que permeia os estudos de representações culturais: O que é o “real”? Qual a “verdadeira” imagem de um povo e qual representação se aproxima mais dessa tal “realidade”?

De acordo com Shohat e Stam (2006, p. 268),

As artes narrativas e miméticas na medida em que representam *ethos* (personagem) e *Ethnos* (povos) são consideradas representativas não apenas da figura humana, mas também da visão antropomórfica. Em um outro nível, a representação também é política, na medida em que o exercício político geralmente não é direto, mas representativo. Marx disse sobre os camponeses que “eles não representam a si mesmos, eles devem ser representados”.

A teoria pós-estruturalista nos lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso ao real. Shohat e Stam (2006, p. 263) observam que:

As construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas.

Tais debates sobre realismo e acuidade não são banais. Espectadores e críticos insistem na ideia do realismo porque têm em vista a ideia da verdade e questionam um filme a

partir de seu conhecimento pessoal e cultural. Ainda sobre a questão da verossimilhança nas representações, Shohat e Stam (2006, p. 262) alertam:

Nenhum fervor desconstrucionista deve nos fazer renunciar ao direito de achar que certos filmes são falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente, e de ver *O nascimento de uma nação*, por exemplo, como um filme “objetivamente” racista. O fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo, filmes racistas podem angariar adeptos para a Ku Klux Klan ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas.

Através desse breve panorama das questões relacionadas às ações que envolvem colonizador e colonizado e do direcionamento e da falta de verossimilhança nas questões de representatividade, percebe-se a importância das tais representações cinematográficas no cenário das relações de dominação cultural, permitindo que se reafirme a ideia de Stuart Hall (2001, p. 116), segundo a qual reconhecer a inevitabilidade da representação não significa que “não há nada em jogo”, pelo contrário, em um mundo globalizado, a forma como se é representado, seja na televisão, no cinema e na literatura, é de extrema relevância, seja do ponto de vista das relações culturais, sociais, políticas ou econômicas.

5 ESTEREÓTIPOS BRASILEIROS NO CINEMA

Neste capítulo, iremos destacar os principais estereótipos do Brasil e dos brasileiros, detectados por Amancio. Percebo que, no cinema estrangeiro, os brasileiros são, geralmente, representados por alguns elementos apresentados como positivos, como a mulata, o sambista, o povo alegre e o malandro, e por inúmeros aspectos negativos, como a violência, o consumo exacerbado de droga, a prostituição, a polícia, o trânsito e a delinquência infantil; esses últimos, aparentemente, são mais difundidos e abordados nas narrativas cinematográficas nacionais e ajudam a compor a imagem obscura do Brasil no exterior.

5.1 BRASIL SELVAGEM E EXÓTICO

Um dos estereótipos que Amancio (2000) destaca está ligado à questão do exotismo do País:

Indubitavelmente, o Brasil sempre esteve incluído na categoria dos lugares mais exóticos, seja pelo seu caráter periférico frente aos centros impulsionadores da economia capitalista ocidental ou pela sua extensão geográfica que abriga uma

enorme variedade de gentes, de cenários, de histórias, melhor dizendo, de possantes virtualidades imaginárias. (AMANCIO, 2000, p. 83).

O autor afirma que o Brasil sempre abrigou o olhar do estranho e do exótico. Um bom exemplo é o filme norte-americano *Anaconda* (EUA, Luiz Llosa, 1997), no qual um grupo de jovens norte-americanos vem ao Brasil para fazer um documentário sobre uma estranha tribo indígena e acaba encontrando um insano aventureiro brasileiro, que deseja capturar viva a Anaconda, uma cobra que pode atingir doze metros de comprimento.

Muitas obras do cinema estrangeiro, ao representar a natureza e a fauna de nosso País, são atravessadas por um misto de curiosidade, contemplação e fantasia. Amancio (2000, p. 84) afirma que, extrapolando o domínio da natureza e passando ao da cultura, veremos ainda assegurada a existência de outras singularidades, como algumas obras do cinema estrangeiro que representam o Brasil de forma bárbara e primitiva, fazendo com que a presença do estrangeiro transmita uma sensação de ordem e civilidade. O autor afirma que:

Na Amazônia dos anos 80, não seriam os canibais a atualização de uma questão presente já nos estatutos das Descobertas? Não redimensionam eles também uma certa fantasia de barbarismo e de demonismo, frutos de uma alteridade se constituindo enquanto novo pólo de enfrentamento cultural? [...] De toda forma, é no terreno dessas práticas exóticas, a esta altura já consolidadas como plausíveis para a civilização ocidental, que se trava, nos filmes o debate entre os bárbaros e os civilizados. Por isto mesmo, a situação sofre poucas variações: em geral, o sacrifício indígena é interrompido pela chegada do branco, que imprime a voz da cultura onde impera a barbárie. (AMANCIO, 2000, p. 84-85).

Além da figura do estrangeiro civilizado e heroico e de todo exotismo e selvageria que permeiam as representações de nosso País, o cinema estrangeiro também se utiliza de um pequeno número de imagens folclóricas, simplificações de alguns rituais populares como o carnaval, para representar o Brasil.

5.2 CARNAVAL

Referência obrigatória no repertório de imagens brasileiras nos filmes estrangeiros, o carnaval sintetiza um conjunto de atributos que caracterizam um Brasil e um povo brasileiro aos quais a imaginação confere uma inusitada credibilidade, segundo Amancio (2000, p. 119). Roberto da Matta (*apud* AMANCIO, 1993, p. 111-112) descreve o carnaval brasileiro como uma “orgia de individualidades” que recria uma “utopia nacional que os descobridores pretenderam encontrar aqui quando chegaram”, uma ênfase na sexualidade, nos prazeres do corpo que enfatiza essa ideia edênica de inclusão por sedução.

Amancio (2000, p. 120) afirma que, nesse campo semântico amplo, transitam as figuras da mulata, do malandro, do travesti e do sambista, em alternados jogos dramáticos com os estrangeiros:

O carnaval, porém, como ambiente folclorizado para encher de luzes, cores ou movimento as tramas dos filmes, aparece em várias produções, que passam pelo inacabado “It’s all true”, “Orfeu Negro”, “Os bandeirantes”, “007 contra o foguete da morte”, “Emannuelle 4”, “Feitiço no Rio”, “Eu, você, ele e os outros”, “Um dia a casa cai”, “No Rio vale tudo”, “Prisioneiro do Rio”, “Orquídea selvagem”, “Comando Delta2: conexão Colômbia” e “Il barbiere di Rio” etc. (AMANCIO, 2000, p. 120).

E complementa:

Em quase todos se valoriza o exotismo dos instrumentos musicais, a alegria, a descontração, as transgressões sexuais, a mulata como objeto de desejo e a espetacularidade do evento, raramente de forma crítica. Desta maneira, o que é valorizado tende para a folclorização, para uma generalização tão intensa e tão estática que tende a tornar mumificado o que se pretendia fosse vivo, a tornar cristalizado o que se pretendia pôr em movimento. (AMANCIO, 2000, p. 120).

5.3 VIOLÊNCIA, MALANDRAGEM E IMPUNIDADE

Amancio (2000, p. 99) afirma que:

[...] a única coisa que confere ao Brasil uma função dramática específica é a acolhida aos fugitivos de todas as nacionalidades, distinta na sua quantidade de uma mesma atribuição a outros países, por exemplo, no hemisfério sul. Afinal, nos filmes estrangeiros, quase não se foge para Lima, nem para Buenos Aires, muito menos para Assunção. Foge-se mesmo é para o Rio de Janeiro, capital sul-americana do abrigo à contravenção internacional.

O autor afirma que, em geral, o impulso para ir ao Brasil não é nem justificado, nem motivado especialmente. Raramente um personagem explicita o porquê dessa escolha como opção de escape da lei ou de qualquer outro agente reparador. Descreve o autor: “Em *Um dia a casa cai* (EUA, Richard Benjamin, 1986), a trama começa com o que se imagina ser um réveillon – precedido por uma vista noturna da Baía de Guanabara onde explodem coloridos fogos de artifícios.” (AMANCIO, 2000, p. 106). Ainda sobre esse filme:

Diluída esta primeira imagem, um casal de branco ocupa a tela: trata-se de um casamento. A noiva é muito mais nova do que o noivo. Uma negra baiana, também de branco, celebra o casamento. Após as palavras rituais, uma escola de samba começa a se mover atrás do casal, vestígios de fantasias de luxo, mulatas

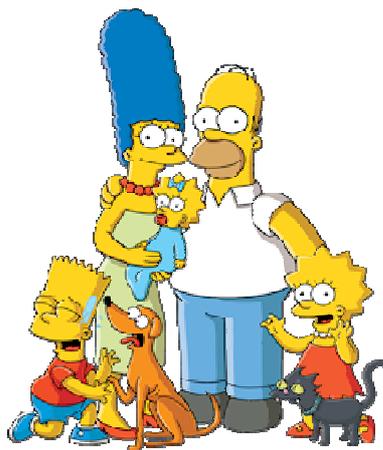
requebrando, fogos de artifício. Alguém fotografa a cena. Esta foto, congelada, está agora nas mãos de Walter Sielding (Tom Hanks), e uma voz masculina em off lê: - “Caro Walter. Foto do meu casamento com sua nova mamãe. Não iremos a Nova York pelo milhão de motivos que você conhece muito bem. Amor, papai.” Walter diz para Anna, sua noiva: “Ele foi um advogado respeitável agora olha só. Ele rouba a grana e as contas vêm para mim. Minha nova mamãe! Que idade ela tem? Será que eles não tem lei no Brasil? Não tem policia lá? (AMANCIO, 2000, p. 106-107).

O autor afirma que a sequência mostra o mecanismo de criação de um paraíso, pelo acúmulo de sugestões já catalogadas – praia, carnaval, mulatas – pertencentes ao repertório de um cidadão em contato com a mídia tradicional (TV, jornal, publicidade e o próprio cinema).

O recurso ao Brasil como destino final para uma fuga é uma espécie de solução dramática com certa dose de eficiência. A análise desse fenômeno de fuga, porém, é puramente especulativa, já que, afinal de contas, os filmes raramente explicam porque se foge tanto para o Brasil. Após evidenciar alguns dos estereótipos mais recorrentemente utilizados pelo cinema estrangeiro para representar o Brasil, como exotismo, selvageria, carnaval, futebol, malandragem, violência, promiscuidade e impunidade, iremos buscar em nosso objeto de estudo as similaridades nas representações utilizadas no episódio d’*Os Simpsons* com esse catálogo de estereótipos mapeados por Amancio (2000).

6 OS SIMPSONS

Figura 1: Família Simpsons



Fonte: < <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes> >. Acesso em: 20 setembro 2011.

O caminho inicial para que posamos fazer uma análise de um episódio d’*Os Simpsons* é a apresentação do próprio seriado, com informações sobre sua história, seu

criador, sua importância, sua forma de veiculação e também sobre seus personagens. Assim, teremos um panorama dos principais aspectos da série, para que possamos compreender melhor toda a atmosfera que envolve nosso objeto de estudo.

Os Simpsons é uma série de animação² dirigida a um público adulto, produzida pela Gracie Films para a Twentieth Century Fox e a Fox Network. As séries televisivas possuem algumas características que as diferenciam de um filme ou de um documentário: as séries podem ser ficcionais ou documentais e possuem um número pré-estabelecido de episódios por temporada. O modelo padrão norte americano tem cerca de 13 capítulos por temporada, com duração média de 23 minutos cada. Se a temporada agrada o espectador e trás retorno de audiência para a emissora, é contratada uma nova temporada e são feitas pequenas alterações na trama a fim de melhorar a aceitação e manter o espectador interessado. Pela possibilidade de poder ter inúmeras temporadas de acordo com o sucesso diante do público, nos seriados televisivos tem-se bastante espaço para explorar as histórias e os personagens, que geralmente são muito bem definidos desde seu primeiro capítulo, para que o espectador crie empatia por eles e queira acompanhar suas trajetórias. Machado (2000, p. 89) destaca algumas características das séries televisivas: “[...] esquemas narrativos que se repetem costumam ser estereótipos, protótipos elementares ou padrões simples e previsíveis. [...]. Nessa modalidade produtiva mais banal, os padrões narrativos costumam ser rígidos e imutáveis deixando pouco espaço para a improvisação, a variação ou o desvio da norma [...]”.

Os seriados têm o costume de explorar tabus: em muitos, podemos ouvir os personagens falando palavrões ou, mesmo no enredo, são discutidos temas polêmicos como gravidez na adolescência, uso de drogas e homossexualidade de forma muito aberta. O número de séries produzidas é muito grande, e há possibilidade de conquistar diferentes tipos de públicos, ao passo que cada uma debate um tema diferente. A série *Os Simpsons* conseguiu prosperar e se diferenciar de tantas outras séries em meio a esse cenário competitivo da televisão, pois possui um grande público fiel e continua conquistando novos telespectadores a cada temporada. É marcada pelo seu tom debochado, satírico, bem humorado e, ao mesmo tempo, muito crítico ao retratar a cultura da sociedade americana em geral.

² O termo “desenho animado” será utilizado neste estudo para definir a animação bidimensional realizada manualmente. O termo surgiu com a primeira das séries de personagens – *The Newlyweds*, de 1913, realizada por Emile Cohl. Tratava-se de uma adaptação (assim como o objeto deste estudo) dos famosos quadrinhos do desenhista George MacManus, *The Newlyweds and Their Baby* (LUCENA JÚNIOR, 2001, p. 65).

Irwin (2004, p. 14) conta que, surpreendentemente, a série nasceu com um pedaço de papel rabiscado em apenas 15 minutos. Em 1985, o produtor de TV James L. Brooks pediu ao cartunista Matt Groening que criasse uma família maluca e engraçada para a TV. Na sala de espera, enquanto aguardava pela conversa, Groening rascunhou os personagens Homer, Marge, Bart, Lisa e Maggie e mostrou o desenho a Brooks. Ele curtiu: dois anos depois, em 1987, *Os Simpsons* estreavam em vinhetas de três minutos num programa humorístico da Fox, o Tracey Ullman Show³.

A produção de *Os Simpsons* como uma série começou em abril de 1989 e estreou como série em 17 de dezembro, no horário nobre, às 8 horas da noite. No site oficial da série no Brasil vemos uma descrição desta estréia histórica:

Era a noite de 17 dezembro de 1989. Na TV americana, a recém-criada rede Fox estreava seu primeiro desenho animado em horário nobre. Parecia um desenho comum: uma família engraçadinha - mãe, pai e três filhos - se metia em encrencas nos preparativos para a noite de Natal. Até o nome da série soava como repetição de *Os Flintstones* ou de *Os Jetsons...* Mas o cheiro de passado sumiu logo nos primeiros minutos. Estava na cara amarela, nos olhos esbugalhados e nas mãos de quatro dedos que aquele desenho era diferente: quando Marge promete levar os pedidos de presente dos filhos ao Papai Noel, Bart diz que "só tem um gordo que nos traz presentes, e o nome dele não é Noel". Homer, o gordo em questão, rouba a árvore de Natal da família do meio de uma floresta. Para descolar uns trocos, o paizão imita o bom velhinho num shopping e deixa o filho emocionado: "Você deve mesmo nos amar para descer tão baixo!" O humor politicamente incorreto segue por meia hora, mas nem tudo é riso: há suspense, emoção e até um final feliz (é Natal, né, gente?) - mas sem lição de moral. Não era um desenho comum. Era a estréia do desenho mais importante da história da televisão. Disponível em: <<http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/origem>>, Acesso em: 19 setembro 2010.

Irwin (2004, p. 16) diz que no começo do desenho, o traço era rude e tinha acabamento precário, mas quando Homer e companhia ganharam sua própria série, em 1989, os personagens já tinham visual mais refinado e personalidades mais definidas. Com o passar dos anos a série foi ficando mais sofisticada, hoje, para animar um único episódio de *Os Simpsons*, é preciso produzir vinte e quatro mil desenhos e gastar até oito meses de trabalho, a um custo de um milhão de dólares.

³ O The Tracey Ullman Show foi onde *Os Simpsons* realmente começou, com pequenas vinhetas de poucos segundos. No total foram três anos de curtas, gerando três "temporadas" com 48 episódios divididos nesse período. O Tracey Ullman Show era um programa que passava na TV americana e acabou há cerca de uma década atrás. Durante o período de 1987 até 1989, alguns curtas de *Os Simpsons* foram exibidos no show. Algumas pessoas envolvidas no The Tracey Ullman Show acabaram mais tarde se juntando ao elenco de dublagem de *Os Simpsons*, como Julie Kavner (que faz a voz original de Marge) e Dan Castellaneta (dublador de Homer). O programa durava cerca de meia hora, e as vinhetas dos *Simpsons* entravam entre trocas de cenas e quadros. Retirado do site: <http://pt.simpsons.wikia.com/wiki/The_Tracey_Ullman_Show>, Acesso em 15 jul. 2012, às 22h20.

Apesar de todo o sucesso e importância no cenário televisivo, a família e seus integrantes estão longe de ser exemplares. Pelo contrário, a maioria dos personagens, habitantes da fictícia Springfield, é de arruaceiros, egocêntricos e ciumentos e que, na maioria das vezes, buscam maneiras de prejudicar os outros. Normalmente, os homens são mostrados como incompetentes, desajeitados e descuidados, enquanto as mulheres, mesmo que às vezes se mostrem educadas e inteligentes, são normalmente inseguras e submissas. Além disso, são frequentes as demonstrações de ignorância dos personagens e da falta de coesão social em uma comunidade que se organiza em torno do consumo. É importante lembrar que a análise e os questionamentos em relação ao episódio levam em consideração esse perfil satírico e debochado da série, que abusa dos superlativos e da ironia em suas representações, além do perfil da família, politicamente incorreta e disfuncional, cujas atitudes, muitas vezes, beiram à idiotice e à insanidade. Se desconsideradas essas características, a análise do episódio seria apenas mais um levantamento de estereótipos do Brasil em uma obra audiovisual estrangeira, porém, minha verdadeira intenção foi mostrar de que forma a série lida com tais estereótipos e como ela os apresenta ao espectador.

6.1 MATT GROENING

Creio que essa atmosfera satírica, bem-humorada e debochada que envolve a série seja um reflexo da personalidade de seu criador, Matt Groening. Matthew Abram Groening, nascido no dia 15 de fevereiro de 1954 na cidade de Portland, Oregon, é um cartunista norte-americano criador das séries de televisão *Os Simpsons* e *Futurama*. Keslowitz (2007, p. 19) conta que Groening, em sua infância, nunca fora um aluno muito dedicado e, em diversas ocasiões, perdia a concentração em aula e ficava por horas desenhando em seus cadernos, atitude que resultava em visitas periódicas ao diretor de sua escola. Aos 14 anos de idade, Matt Groening tornou-se o presidente do corpo de estudantes de sua escola, mas foi retirado do cargo ao tentar criar uma emenda na constituição para permanecer no poder por período indeterminado. Por causa de atitudes como essa e de suas más notas, terminou ingressando em uma universidade pública de Olímpia que não era das mais renomadas academicamente e onde os professores não eram muito exigentes. Lá, Groening teve muita liberdade para se expressar, além de ter tido aulas em diferentes disciplinas artísticas. Por possuir uma visível habilidade para desenhar, ele foi incentivado a colaborar no jornal da escola, onde foi se destacando com seus desenhos, o que realmente o atraiu para o mundo da ilustração, conforme conta Keslowitz (2007, p. 19).

Matt Groening finalmente conseguiu se formar em 1977 e decidiu ir para Los Angeles com a intenção de se tornar um escritor profissional. Suas primeiras experiências em Los Angeles foram decepcionantes em todos os níveis: Groening vivia em um apartamento velho, pequeno e barulhento, e só teve experiências ruins de trabalho. O único trabalho que ele encontrou foi o de escrever a biografia de um produtor de cinema, octogenário e famoso por seus filmes ruins. Essa terrível experiência o levou a escrever uma carta para seus pais, mas não uma carta padrão. Era uma caricatura na qual ele relatou todas as infelicidades que estavam acontecendo em sua vida. Esse foi o embrião do que seria seu primeiro trabalho de sucesso: uma série em quadrinhos intitulada *Life in Hell* (Vida no Inferno), que foi publicada originalmente no jornal semanal Leitores de Los Angeles. Lá, Matt Groening narrava as desventuras de um coelho chamado Binky, um ser antropomórfico, solitário e absolutamente neurotizado que logo teve algum sucesso na paisagem de quadrinhos cômicos do *underground* norte-americano (KESLOWITZ, 2007, p. 21).

Life in Hell atraiu a atenção de James L. Brooks da Gracie Films, que, em 1985, convidou Matt Groening a desenvolver uma ideia para alguns projetos. Brooks planejava uma simples adaptação dos personagens de *Life in Hell* à nova série. Groening, então, temendo perder os direitos autorais sobre seu trabalho, decidiu criar algo inteiramente novo, com uma típica família norte-americana como tema central, o que mais tarde se tornaria as vinhetas dos *Simpsons* no *Tracey Ullman Show* e, posteriormente, na série de televisão mais vista no mundo em todos os tempos. Mas o sucesso de Groening não cessou, e mais uma vez ele provou ser um criador inquieto: em 1999, começou a ser exibida uma nova série de animação para televisão, com um estilo gráfico e de conteúdo muito semelhante a *Os Simpsons*; surge a nova série animada de Groening, intitulada *Futurama*.

Futurama conta a história de Fry, um jovem entregador de pizza, em uma de suas entregas, ao visitar um laboratório de genética é, por acaso, congelado vivo. Fry acorda mil anos mais tarde, no ano 3000, e descobre que o mundo mudou, agora ele deve adaptar-se aos novos tempos. Fry vai compartilhar suas aventuras com personagens tão originais como um alien de olho só, um doutor que parece uma lagosta gigante, além de um robô alcoólatra e cleptomaniaco. Disponível em: <<http://fox.canais-fox.pt/futurama/home>> Acesso em: 19 setembro 2010.

Futurama, assim como *Os Simpsons*, é uma série visivelmente atravessada pela ironia e pelo bom humor, e seus personagens, em sua grande maioria, são arruaceiros e politicamente incorretos. Matt Groening atualmente é, oficialmente, consultor criativo da série *Os Simpsons* e *Futurama*, e tem poder de decisão em quase todas as fases do processo de produção.

6.2 PERSONAGENS

A série é focada nas aventuras de uma típica família suburbana do meio-oeste norte-americano. O pai, Homer Simpson, é inspetor de segurança da usina nuclear na cidade de Springfield. Marge Simpson, sua esposa, é uma clássica dona de casa. O casal tem três filhos: Bart, um garoto rebelde de 10 anos; Lisa, uma menina-prodígio de oito anos; e Maggie, a caçula da família, uma bebê que não fala. Completam a família um cachorro chamado Ajudante do Papai Noel e um gato chamado Bola de Neve.

Os produtores decidiram que os personagens não envelheceriam ao longo da série, embora celebrações como festas religiosas e de fim de ano apareçam com frequência. Há ainda um grande número de personagens menores, desde parentes da família até coadjuvantes eventuais. (IRWIN, 2004, p. 26).

A série foi criada em uma cidade fictícia que trazia os nomes de muitas cidades americanas, Springfield, um microcosmo que concentra suas atividades em energia nuclear e, basicamente, possui: uma escola, um estádio de futebol, um tribunal, uma prefeitura, um bar, um supermercado e um centro comercial.

A seguir, conheceremos um pouco sobre as características e a personalidade que compõem os membros dessa família inusitada, para que assim possamos compreender melhor todo contexto que cerca nosso objeto de estudo.

6.2.1 Homer, o pai

Figura 2: Homer Simpson



Fonte: Disponível em: < <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/homer> >. Acesso em: 19 setembro 2011.

Homer Jay Simpson é, notavelmente, uma sátira do típico pai de família norte-americano. No seu trabalho como inspetor de segurança em uma usina nuclear, comete inúmeros erros, além de cair frequentemente no sono, o que deixa a cidade em perigo. Com sua família acontece a mesma coisa, já que ele, em geral, é um péssimo pai e marido:

Seu estado físico é deplorável, sendo muito gordo e preguiçoso. Dotado de pouquíssima inteligência, sempre está envolvido em alguma encrenca produzida por sua irresponsabilidade ou atitude infantil. Contudo, de alguma forma Homer sempre consegue se livrar dos problemas, embora sua personalidade não mude nunca. Uma virtude dele que aparece às vezes, é que, apesar de tudo, tem um bom coração, mas geralmente isto é ofuscado pelo grau de ignorância e tolice que ele apresenta. (IRWIN, 2004, p. 18).

6.2.2 Marge, a mãe

Figura 3: Margie Simpson



Fonte: Disponível em: < <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/margie> > Acesso em: 19 setembro 2011.

Marjorie "Marge" Simpson é a esposa de Homer Simpson e mãe de Lisa, Bart e Maggie Simpson. Ela é conhecida pelos seus longos cabelos azuis e por sua compaixão, mas, principalmente, por sua paciência, pois mesmo Homer aprontando inúmeras confusões, ela continua sendo uma esposa fiel e dedicada, assim como é para com os filhos. Com poucas exceções, Marge gasta a maior parte de seu tempo como dona de casa, cuidando de Maggie, ajudando Lisa ou defendendo Bart da raiva de seu pai. Seu nome é baseado no nome da mãe de Matt Groening, criador da série, Marge Groening. Marge Simpson é na verdade um estereótipo da dona de casa suburbana dos anos 1950.

6.2.3 Bart, o primogênito

Figura 4: Bart Simpson



Fonte: Disponível em: < <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/bart> >. Acesso em: 19 setembro 2011.

Bartholomew Jojo "Bart" Simpson é filho de Homer e Marge Simpson e tem 10 anos de idade desde a estreia da série. Bart estuda na escola municipal de Springfield, mas odeia estudar, ler e ir para a escola, e é considerado por todos como um péssimo aluno. Bart se diz mal compreendido, categorizado frequentemente como pouco inteligente e desordeiro.

Aos 10 anos de idade, Bart já conseguiu realizar uma série de façanhas: estrelou seu próprio quadro de televisão no *show* de seu ídolo favorito, Krusty, o Palhaço, e também localizou um cometa mortal que recebeu seu nome e quase destruiu sua cidade.

6.2.4 Lisa, a filha do meio

Figura 5: Lisa Simpson



Fonte: Disponível em: < <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/lisa> > Acesso em: 19 setembro 2011.

Elisabeth Marie Simpson, mais conhecida como Lisa Simpson, nasceu em dois de julho de 1983, porém, em todos episódios ela possui oito anos. Filha do meio de Homer Simpson e Marge Bouvier, Lisa toca saxofone e tem uma inteligência fora do comum para sua idade. É frequentemente incompreendida pelos adultos e pelas outras crianças da cidade. É conhecida principalmente por seu Q.I elevado, sua bondade e honestidade: “Lisa é uma garota intelectual vivendo num mundo não intelectual.” (KESLOWITZ, 2007, p. 73).

6.2.5 Maggie, a caçula

Figura 6: Maggie Simpson



Fonte: Disponível em: < <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/maggie> >. Acesso em: 19 setembro 2011.

Margaret "Maggie" Simpson é a filha mais nova de Homer e Marge. Eternamente um bebê, Maggie nasceu em 1993 de acordo com a cronologia do desenho. Conhecida por frequentemente cair no chão tentando andar e chupando a sua chupeta.

A pequena Maggie está sempre se metendo nas situações mais perigosas. Alguns fãs sugerem que Maggie provavelmente será o verdadeiro gênio da família Simpson, uma vez que, com um ano de idade, já escreveu a equação $E=MC^2$ com seus cubos de brinquedo. Maggie tem esse nome em homenagem à irmã mais nova do criador Matt Groening, Margaret "Maggie" Groening.

6.3 A IMPORTÂNCIA D'OS SIMPSONS

Segundo Keslowitz (2007, p. 24), o seriado “[...] *Os Simpsons* é com certeza o desenho mais importante de todos os tempos.”. Após 15 anos e mais de 300 episódios, a série animada mais duradoura da história da televisão já faturou 18 prêmios Emmy, o mais

concorrido da televisão americana, e foi aclamada como o melhor programa de TV no século 20, segundo a revista americana Time, em 1999.

A série *Os Simpsons*, que ganhou Emmy Awards e tem sua própria estrela na Calçada da Fama de Hollywood, destaca-se também pelo aparecimento contínuo de atores famosos, atrizes e cantores: já participaram celebridades como Meryl Streep, Britney Spears, Christina Ricci, Winona Ryder, Ronaldo, Sting e Paul McCartney.

Transmitido em mais de 70 países, o desenho é apenas o produto mais visível de um arsenal multimídia de livros, DVDs, CDs e jogos de videogames que sustentam a *simpsonmania*, termo dado aos aficionados pelo seriado *Os Simpsons*. A série tornou-se rapidamente uma série de culto muito popular, seguida por mais de 70 milhões de espectadores no mundo todo. Sua abrangência mundial faz com que a série tenha um papel de destaque em debates sobre a forma como países, povos e culturas são representados por obras ficcionais audiovisuais, e toda essa popularidade aumentou muito meu interesse sobre a série e suas representações.

Grande parte do sucesso da série deve-se ao fato de que ela recria situações cotidianas da sociedade, que fazem com que o telespectador se identifique com elas, mesmo que, às vezes, tais situações beirem o absurdo:

Os Simpsons aborda temas humanos reais que todos podem reconhecer, e, por isso mesmo, acaba sendo em muitos aspectos menos “desenho” que muitos outros programas de televisão. Seus personagens animados são mais humanos, mais plausíveis que muitos seres humanos supostamente reais em muitas comédias de situação. Acima de tudo, a série criou uma comunidade humana acreditável. (CANTOR, 2004, p. 155).

Além da questão de identificação do público com as situações representadas, Keslowitz (2007) afirma que o brilhantismo do programa se deve a sua habilidade de manter o tom divertido, enquanto explora algumas das questões políticas, sociais e filosóficas mais importantes e complexas da sociedade contemporânea:

A popularidade de programas como Os Simpsons se deve a sua capacidade de nos forçar a pensar por nós mesmos e não aceitar cegamente tudo que ouvimos na TV ou nos jornais. A sociedade deseja a verdade, e onde a sociedade mais procura a verdade, tendem a se manifestar questões polêmicas e perturbadoras. (KESLOWITZ, 2007, p. 19).

No Brasil, a série animada *Os Simpsons* estreou num canal aberto de TV em 1991, na Rede Globo, aos sábados à tarde, antes da novela das seis. Posteriormente, o programa começou a ser exibido nas manhãs de domingo, horário em que permaneceu até 1994:

Durante as férias de 1994, o seriado foi exibido diariamente na *TV Colosso* e depois somente aos sábados. Depois disso a série saiu do ar, deixando órfãos todos os fãs da série. Anos depois, em 1997, o SBT adquiriu os direitos de exibir a série, e a exibia diariamente à noite, em horários variáveis, como tapa-buraco na programação. Disponível em: <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/estreiabrasil>> Acesso em: 19 setembro 2010.

Os Simpsons sempre foi exibido dublado no Brasil, e somente na FOX (televisão por assinatura) o espectador pode assistir a série na sua versão original em inglês.

Atualmente a série *Os Simpsons* não está sendo exibida por nenhum canal da televisão aberta brasileira, a FOX é a melhor opção para assistir a série, pois além de passar um episódio inédito por semana (uma temporada estréia no Brasil geralmente seis meses após estrear nos EUA), exibe reprises diariamente e com o recurso SAP. Com isso, você pode assistir a série e ouvir os dubladores originais. Outra coisa: nada é cortado. Tanto os créditos iniciais quanto os finais são exibidos na íntegra. Disponível em: <http://thesimpsonsbr.com/home/informacoes/serienobrasil>> Acesso em: 09 março 2012.

6.4 O FEITIÇO DE LISA

No capítulo a seguir, será apresentado o episódio selecionado como objeto de estudo desta dissertação. “O feitiço de Lisa” (“*Blame It on Lisa*”) é o décimo quinto episódio da décima terceira temporada de *Os Simpsons*. Foi ao ar originalmente na rede Fox nos Estados Unidos em 31 de março de 2002. O título do episódio, tanto em português quanto em inglês, é uma paródia ao filme *O feitiço do Rio* (*Blame It on Rio*), que já fora destacado neste trabalho devido à forma estereotipada com que retratou o Brasil.

No episódio em questão, a popular família norte-americana vem ao Brasil em busca de um órfão brasileiro chamado Ronaldo. Em síntese, o episódio começa com a família Simpson reunida frente à televisão. Mais tarde, os pais de Lisa notam que a conta telefônica do mês está com um valor muito alto, devido a ligações realizadas para o Brasil. Depois de procurar os culpados, sendo Bart o primeiro e principal suspeito, devido a seu retrospecto de má-criações, os pais percebem que a filha comportada, Lisa, é quem havia feito as tais ligações. Lisa explica o motivo dos telefonemas: eram algumas doações que ela havia feito a um menino órfão brasileiro chamado Ronaldo. Esse menino havia perdido o contato com Lisa

havia algum tempo. Sensibilizados com a atitude de Lisa, a família resolve viajar para o Brasil em busca do menino órfão.

O personagem brasileiro, que vive em um orfanato precário e cercado por macacos, dança no carnaval para tentar ganhar algum dinheiro e, graças aos sapatos gentilmente doados por Lisa, pode continuar se apresentando. Essa situação apresenta uma relação de dependência econômica de um país de terceiro mundo que sobrevive de “doações” do primeiro mundo.

No decorrer do desenho, Homer é sequestrado e vai parar na floresta amazônica. Em um hotel carioca, Bart, seu filho, fica assistindo, na televisão, a um programa infantil brasileiro chamado “Tele-melões”, onde a apresentadora é uma menina loira, semi-nua, que ensina coisas como o que é o sentido horário e anti-horário apenas com os movimento dos seios – uma clara referência à apresentadora Xuxa, que, nas décadas de 80 e 90, ficou conhecida por apresentar programas infantis com roupas curtas e sensuais. No fim do episódio, Bart é engolido por uma cobra, mas afirma, dançando, que não tem problema, pois estava no país do carnaval.

O episódio todo é marcado pelo estilo satírico e irônico característico da série. No decorrer de toda a viagem, o Brasil é representado pelos Simpsons como um país de valores fúteis, marcado por sequestros, sexualidade, pobreza, futebol, carnaval, favelas, corrupção, falta de crenças, dentre outras características aparentemente pejorativas, mas sempre através de situações bem humoradas e debochadas. Além de satirizar os próprios estereótipos, há também uma certa ironia em relação às imprecisões geográficas e culturais, como quando Marge considera que o modo local de transporte é a “fila de conga” – ela então entra em uma fila onde todos dançam e reboam para ir até o hotel – ou quando a família visita uma escola de samba para aprender a *Macarena*, uma dança caribenha que não tem relação alguma com o Brasil a não ser pelo fato de ter sido um grande sucesso por aqui.

Para fazer minha análise, utilizarei, além do próprio episódio, observações de outras fontes como livros, documentários, jornais, revistas e páginas de internet. Por exemplo, através dos *blogs* temáticos, observei alguns comentários de fãs da série sobre o episódio em que a família veio ao Brasil:

Creio que o desenho em que a família vem ao Brasil tenta apenas mostrar um pouco da verdade que existe no nosso país usando a sátira que é um recurso utilizado até por escritores clássicos até o roteirista do zorra total. Quem não sabe que quando chega o carnaval algumas pessoas costumam ir para cama com alguém que não se conhece, até Chico Buarque já escreveu uma canção sobre isso. (a noite dos mascarados), quem não sabe que alguns programas infantis mostram meninas de

roupas curtas estimulando a sexualidade nas crianças... E quem não sabe que uma das formas de se ficar rico neste país é se tornando dançarino de samba... No episódio, os sequestradores dizem que estamos acabando com a Amazônia, não é verdade? E o brasileiro não é louco por futebol também... o que há de errado então em dizer a verdade de um país numa série de desenho animado feito para adultos. Parabéns a Matt Groening. Disponível em: http://www.cosmo.com.br/forum/default.asp?num_forum=204 Acesso em: 23 outubro 2011.

Reparei que, nesse trecho retirado do depoimento sobre o episódio feito por Rodrigo Saldanha, em 13 de fevereiro de 2009, às 13h04, o internauta mostra estar ciente do estilo satírico da série, considera as representações feitas pelo episódio como plausíveis e finaliza o texto parabenizando o autor Matt Groening pelo retrato do nosso País. No mesmo sentido da conformidade, diante da “realidade nacional” projetada pelo poder imagético da televisão e, em específico, desse episódio, outro internauta, o Kadu, em 10 de dezembro de 2005, fez o seguinte comentário:

Este episódio *dos Simpsons* retratou nada mais que a imagem que o Brasil tem lá fora, tudo isso graças ao Rio de Janeiro. Infelizmente essa maldita cidade é a mais conhecida do Brasil no estrangeiro, portanto é a imagem do Rio que vai pra lá. Entendem porque o Brasil é mal visto no estrangeiro??? Por conta da "cidade Maravilhosa". Disponível em: http://www.cosmo.com.br/forum/default.asp?num_forum=204 Acesso em: 23 outubro 2010.

No caso do internauta Kadu, é perceptível uma insatisfação com a proliferação da imagem brasileira por intermédio de representações do Rio de Janeiro, abrindo um certo espaço para a possibilidade de outras cidades poderem representar algo diferente do que mostra a cidade do Rio de Janeiro. Aparentemente em seu comentário, o internauta reproduz uma visão estereotipada e negativa da cidade do Rio de Janeiro, porém, apesar do pessimismo, como já afirmei anteriormente, observo que o internauta parece crer na possibilidade de existência de algo mais positivo em outras partes do Brasil. É curioso notar que o efeito nos espectadores causado pelos estereótipos leva à negação da identidade, como por exemplo: delegando a culpa à determinada região ou cultura, como do carioca e do paulista; ou à música brasileira, a certos costumes etc. Enfim, a identidade é sempre colocada em xeque.

Alguns comentários, como o do internauta Cleber Carvalho, parecem não levar em conta o contexto bem humorado e debochado da série e assumem as representações como sendo uma real tentativa de representação do Brasil e do povo do brasileiro.

A rispidez com que o autor destaca seus olhares críticos à realidade globalizante e, neste caso, do episódio “O feitiço de Lisa”, remonta-nos também à problemática da missão civilizadora e do darwinismo social que serviam de justificativas imperialistas no século XIX e que ressoam alto até o século XXI. Em suma, a idéia de barbárie urbana e selvageria natural perpassam o episódio de maneira a adquirirem uma simbiose que incomodou representantes de empresas de turismo e até mesmo o presidente Fernando Henrique Cardoso. Disponível em: <http://www.cosmo.com.br/forum/default.asp?num_forum=204> Acesso em: 23 outubro 2010.

Esse comentário mostra que o episódio não apenas recebeu uma reação negativa dos telespectadores, como também das autoridades brasileiras.

Ainda acerca do episódio, a *Revista Veja*, em 17 de abril de 2002, destaca a indignação de representantes da cidade do Rio de Janeiro. Sobre essa construção imagética extremamente depreciativa do Brasil, a mesma revista declara:

O humor politicamente incorreto do desenho animado americano *Os Simpsons* desembarcou no Brasil e fez estrago. Em um episódio que acaba de ser exibido nos Estados Unidos, a família decide visitar o Rio de Janeiro e se mete em uma série de confusões. Aparecem ruas cheias de ratos e trombadinhas. Um táxi clandestino sequestra o patriarca, Homer. Macacos e sucuris andam pela cidade. O pestinha Bart se dedica a aprender espanhol antes da viagem e a trilha sonora é de ritmos caribenhos. A Riotur, empresa de turismo do Rio, anunciou que vai processar a Fox, produtora do desenho animado. O episódio deve ser exibido no Brasil apenas em outubro. Outros países já foram alvo desse tipo de gozação, sem maiores consequências.

Países como Canadá, França, Austrália, Japão, Inglaterra, Itália e até o continente africano inteiro já foram representados pelos *Simpsons*, porém, o único país a reclamar oficialmente da série foi o Brasil, talvez porque parte do público brasileiro não tenha percebido que *Os Simpsons* é uma série de televisão que ironiza a própria cultura norte-americana e o comportamento dos seus cidadãos em outras partes do mundo: “As alusões em *Os Simpsons* são muito ‘americanas’ de um modo não lisonjeiro, mostrando-as como uma sociedade *fast-food* em que as massas não gostam de pensar muito.” (IRWIN, 2007, p. 91).

A partir da análise desse polêmico episódio da série, investigarei quais as principais características da imagem do Brasil e do brasileiro a partir do imaginário construído na série norte-americana *Os Simpsons* e buscarei identificar estereótipos já destacados por Amancio em sua pesquisa.

7 ANÁLISE

Tecnicamente de uma forma resumida, pode-se dizer que um filme é uma sequência de imagens que possuem movimento, acompanhadas, ou não, de som (diálogos, trilhas sonoras, sonoplastia). Sendo assim, uma análise filmica é também uma análise de imagens e de sons. De acordo com Joly (2005), o termo imagem tem uma de suas etimologias no termo latim *imago*, que significa “a máscara mortuária usada nos funerais da antiguidade romana”, vinculando a imagem à história da arte e dos ritos funerários. O termo imagem também é utilizado para significar as representações mentais, o sonho, dentre outros.

O termo imagem é tão utilizado que parece bem difícil dar uma definição simples, que recubra todos seus empregos. De fato, é o que há de comum, em primeiro lugar, entre um desenho infantil, um filme, uma pintura, um grafite, um cartaz, um logotipo, uma imagem mental etc. O mais impressionante é que, apesar da diversidade de significações da palavra, conseguimos compreendê-la: “Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.” (JOLY, 2005, p. 13). O autor ainda complementa:

Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale [...] a considerá-la como uma linguagem, e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. (JOLY, 20005, p. 55).

Joly (2005) argumenta que um dos sentidos de se realizar uma análise da imagem é tentar sair da impressão de manipulação inusitada pela mensagem que ela passa. A mensagem é insinuada por meio de códigos de linguagens. Os códigos são campos associativos ou campos dos quais as variações dos significantes correspondem às variações dos significados e um local onde algumas unidades adquirem sentido umas em relação às outras, conforme explicam Aumont et al. (2002). E ainda:

O código tampouco é uma noção puramente formal. É preciso considerá-lo de um ponto de vista duplo: o do analista que o constrói, que o exhibe no trabalho de estruturação do texto, e o da história das formas e das representações, na medida em que o código é a instância pela qual as configurações significantes anteriores a um texto ou um determinado filme nele veem implicar-se. Sob esses dois pontos de vista, não se trata do mesmo “momento” do código, um precede o outro. Essa entidade abstrata é igualmente transformada pelo trabalho do texto e vai implicar-se num texto posterior, no qual será preciso explicitá-la de novo e assim continuamente (AUMONT et al., 2002, p. 196).

Uma análise textual pode ser considerada como um estudo do código percebido pelo analista. Entretanto, segundo Joly (2005), é importante lembrar que, apesar de se tentar compreender o sentido por trás do código do criador das imagens, sua real intenção não será determinada, e sim a visão do receptor sob sua interpretação do que a imagem significa. Em relação à análise fílmica, Vanoye e Goliot-Lété (2006, p. 12) afirmam que “[...] analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente”. É analisar e compreender o filme, ou uma peça audiovisual, como produto cultural inscrito em determinado contexto sócio-histórico e que, independente do seu segmento (longa-metragem, curta-metragem, seriado) ou do gênero que se apresente (ficção, drama ou desenho), é uma encenação da sociedade real em que se inscreve.

Vanoye e Goliot-Lété (2006, p. 14) discutem que a análise fílmica consiste em dois momentos: “Na primeira fase parte-se do texto fílmico, devemos ‘desconstruí-lo’ para obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...], uma segunda fase consiste em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo.”

Os autores ainda definem desconstrução como sendo uma descrição, enquanto reconstrução corresponde à “interpretação”. É importante notar dois pontos que podem enfraquecer uma análise fílmica: “[...] a pessoa acredita estar interpretando, reconstruindo, quando se contenta em descrever; a pessoa tenta, ao contrário, interpretar antes mesmo de ter descrito: faz uma paráfrase.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 16).

Aumont et al (2002) definem análise fílmica como sendo o estudo do “texto fílmico”. Os autores compreendem o texto fílmico segundo a acepção de Metz (1977, *apud* AUMONT et al., 2002), para quem o mesmo é a compreensão do filme como um discurso de significado(s), em que, ao estudar seu(s) sistema(s) interno(s), é possível tentar compreender todas as configurações que o compõem. Aumont et al. (2002, p. 201) completam:

O filme (como, aliás, o conjunto do fenômeno “cinema”, do qual ele constitui apenas um elemento) é de fato suscetível a múltiplas abordagens, que correspondem a uma acepção diferente do objeto, portanto a um princípio de pertinência diferente. Ele pode ser considerado de um ponto de vista tecnológico, como suporte físico-químico (“um filme de grande sensibilidade à luz natural”); de um ponto de vista econômico, como conjunto de cópias (“esse filme pulveriza os recordes da receita”); de um ponto de vista temático, que depende de uma análise de conteúdo (“além da prostituição e da vida doméstica, as mulheres não tem qualquer atividade profissional nos filmes franceses dos anos 30”); como documento que depende da sociologia da recepção.

Souriau e Cohen-Séat (1953, *apud* AUMONT et al., 2002) afirmam que o texto fílmico corresponde à interpretação do filme como objeto que é percebido pelos espectadores durante o tempo de uma exibição. Sendo assim, uma análise fílmica também pode ser compreendida como sendo uma análise de um texto fílmico. Ao analisar um filme, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2006), o que se está fazendo é recontá-lo ou interpretá-lo e construí-lo ou desconstruí-lo.

Vanoye e Goliot-Lété (2006) conceituam a interpretação crítica de um filme como sendo o interesse pelo sentido e pela produção do sentido, estabelecendo conexões que precisam ser averiguadas pela volta ao texto fílmico.

No próximo capítulo, farei uma análise de nosso objeto de estudo, o episódio “O feitiço de Lisa”, da série de TV norte-americana *Os Simpsons*. Em resumo, inicia-se a análise específica, tentando identificar cenas ou sequências exemplares que revelem indícios das representações estereotipadas do Brasil e do brasileiro. Para tal, em um primeiro momento, farei uma descrição do episódio e, em seguida, parto para a interpretação do mesmo, tentando, assim, compreender, dentre outras coisas, de que forma os elementos audiovisuais que compõem o episódio se estruturam para criar tais representações do Brasil. Buscando, assim, confirmar ou descartar minha hipótese de que o episódio d’*Os Simpsons* não é mais uma obra audiovisual estrangeira montada sobre estereótipos pré-existentes do Brasil, mas que, ao contrário, faz uma abordagem crítica e irônica desses mesmos estereótipos.

8 ANÁLISE DO EPISÓDIO

Após a tradicional abertura do seriado, vemos Homer Simpson, o pai, e Bart Simpson, seu filho mais velho, eufóricos em frente ao televisor, quando repentinamente surge na sala Marge Simpson, a mãe, muito zangada indagando:

— *Uma conta de telefone de 400 dólares, nos cobraram por uma ligação para o Brasil!*

Imediatamente, Homer acusa Bart de ter feito a tal ligação, e, ao receber uma negativa do filho, ele faz aquilo com que está habituado a fazer nesse tipo de situação, esgana Bart e diz que ele irá se engasgar com as próprias mentiras. Marge interrompe e afirma que deve ter sido um engano da empresa de telefonia.

Homer, Marge e Bart vão pessoalmente à empresa telefônica para resolver a questão. Ao conversar com a diretora da empresa de telefonia, Marge explica que foi cobrada por ligações telefônicas feitas para o Brasil e que ninguém em sua casa havia feito tais ligações, Homer afirma que eles não irão pagar a conta, e a diretora da empresa replica dizendo que, dessa forma seu serviço telefônico será suspenso.

Já em casa, Lisa tenta usar o telefone sem sucesso, então Homer tenta resolver a situação a sua maneira, fazendo um “gato”. Homer não obtém êxito em seu plano e é eletrocutado inúmeras vezes, até que finalmente Marge decide que eles irão pagar a conta telefônica com as tais chamadas para o Brasil. Ao ouvir a afirmação da mãe, Lisa assume que as ligações haviam sido feitas por ela e justifica:

— *Eu estava apenas ajudando um rapaz órfão do Brasil.*

Marge com um sorriso orgulhoso no rosto responde imediatamente:

— *Ela não é uma gracinha, dividindo a mesada com um pobre menino brasileiro.*

O personagem brasileiro é um menino órfão e pobre, um estereótipo já detectado por Amancio (2000) em diversas obras do cinema. Nesse ato caridoso de Lisa, podemos observar um posicionamento de superioridade histórica e sócio-financeira dos norte-americanos em relação aos brasileiros.

Homer complementa:

— *Não sabia que os meninos do Brasil são pequenos Hitlers? Eu vi isso em um filme, mas não consigo me lembrar o nome dele!*

Nessa cena, pareceu-me mais uma referência ao filme *Meninos do Brasil* (*The boys from Brazil*/1978), de Franklin J. Schaffner, que contava a história do ensandecido médico Joseph Mengele, que viveu no Brasil e em vários outros países da América do Sul e fez milhares de experiências genéticas com judeus, inclusive crianças, planejando o nascimento do 4º Reich.

É clara a ironia quanto o desconhecimento dos norte-americanos em relação a nossa cultura, uma ironia com a própria visão hollywoodiana do nosso país, porém, para que seja compreendida como tal, faz-se necessário que o receptor esteja munido de uma carga

informativa que o permita contextualizar e decodificar a ironia. Hutcheon (2000) chama de *interpretadores* aos atribuidores de ironia, tanto na emissão quanto na recepção. Para a autora, a ironia não é apenas uma questão de intenção, pois alguém pode produzir uma ironia intencionalmente que não será percebida por um destinatário, ou, ao contrário, pode-se ver uma ironia não produzida intencionalmente pelo emissor. Em resumo, o reconhecimento de uma mesma ironia pode não ser coincidente entre quem produz e quem recebe.

Lisa segura um porta retrato com a foto de um garotinho e diz:

— *O Ronaldo me mandava uma carta todo o mês, mas aí ele parou. Foi por isso que eu liguei para o orfanato, mas disseram que ele sumiu.*

O nome do garoto é Ronaldo, provavelmente uma alusão ao jogador de futebol brasileiro mais importante naquele ano de lançamento do episódio. O futebol já fora também destacado por Amancio (2000) como um dos elementos mais recorrentes nas representações estereotipadas brasileiras.

— *E como foi que a ligação chegou a 400 dólares?*

Pergunta Marge, e Lisa prontamente responde:

— *É que eles começaram a me pressionar para fazer mais doações... E não se pode desligar na cara de uma freira.*

Lisa então reuniu a família para mostrar o vídeo que a organização beneficente havia lhe enviado logo após a sua primeira doação. O vídeo mostra um menino em frente a uma casa velha “caindo aos pedaços” que diz:

— *Olá Lisa, obrigado por sua doação, por causa da sua generosidade eu comprei sapatos maneiros, que vão durar muitos carnavais, valeu gatinha!*

Figura 7: Menino Ronaldo



Fonte: Disponível em: <http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl> Acesso em: 15 março 2012.

A estética da pobreza faz parte das representações brasileiras feitas, tanto de fora para dentro, quanto de dentro para fora, o que faz com que passe a ser aceita com mais naturalidade pelos espectadores. A ironia a esse estereótipo fica bastante evidente nessa cena.

Em seguida, o menino faz alguns passos de dança e diz:

— *Com o troco do dinheiro, o orfanato pode comprar uma porta, agora os macacos não podem mais me pegar.*

Subitamente, vários macacos aparecem na cena e começam a perseguir o menino Ronaldo, que encerra o vídeo dizendo:

— *Eles adoram brincar comigo.*

Figura 8: Macacos atacam.



Fonte: Disponível em: <http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl> Acesso em: 15 março 2012.

Essa cena absurda lembra o filme *O feitiço do Rio*, com sua fauna exótica deslocada do seu contexto, e a ideia de que, no Brasil, pessoas e animais se acotovelam pelas praias e pelas ruas das grandes cidades, um Brasil fantasioso, selvagem e primitivo. O longa metragem norte-americano, porém, naturaliza esses estereótipos, enquanto o episódio d'*Os Simpsons* leva tais situações estereotipadas ao extremo e ao absurdo, nitidamente debochando desse tipo de estereótipo fantasioso difundido pelo cinema.

Homer se emociona com o vídeo e diz:

— *Aquele menino, nós temos que encontrá-lo... Quantas pessoas moram no Brasil?*

— *Mais ou menos 170 milhões, responde Lisa para o espanto de Homer.*

Em meio a tantas representações estereotipadas e fantasiosas, surgem algumas informações coerentes sobre o Brasil, isso mostra que os realizadores do episódio fizeram alguma pesquisa sobre o País, revelando que os ‘erros’ e os ‘estereótipos’ sobre o Brasil não são resultados da falta de informação, mas sim um deboche por parte dos produtores da série em relação aos próprios estereótipos.

A diretora de cinema Lúcia Murat, que dirigiu um documentário sobre estereótipos do Brasil no cinema, baseado no livro de Tunico Amancio *O Brasil dos gringos*, comenta sobre a falta de conhecimento por parte dos norte-americanos:

[...] com relação aos entrevistados dos Estados Unidos a primeira coisa que eu noto é um desconhecimento total sobre o Brasil,[...] segundo é a maneira com que a indústria americana trata o outro, a cultura do outro país. É de uma arrogância e de uma pretensão imensa. Em nenhum momento há uma preocupação no sentido de chegar a pesquisar. Existe uma dinâmica dessa indústria que é: nós queremos atingir um maior número de espectadores, e se esse maior número de espectadores tem essa visão do Brasil, nós vamos dar essa visão que é a visão que eles estão querendo ver. [...] essa mecânica que cristaliza e retoma sempre o mesmo estereótipo, me impressiona muito, pois é de um desprezo muito grande com a cultura alheia. (MURAT, 2008, extras do doc).

Bart então diz:

— *Temos que encontrar o menino!*

Após sua atitude solidária, sob o olhar de desconfiança e incredulidade da família, ele admite:

— *Tudo bem, eu só queria ver os macacos.*

A família então debate o valor das passagens, mas acaba decidindo vir para o Brasil, e Bart conclui:

— *Aí já teremos viajado para todos os continentes.*

A ideia de se aventurar no Brasil é recorrente em diversas obras destacadas por Amancio (2000), nas quais os estrangeiros são vistos como desbravadores com sede de aventura, que vêm ao Brasil saciar seu desejo por aventura. Nesses filmes, esses desbravadores são construídos como pessoas sérias, como referências de valores da civilização. Já os Simpsons são construídos, muitas vezes, como fracassados, sendo eles mesmos motivo de riso.

Na cena seguinte, já vemos um avião em pleno voo. Corta para dentro da aeronave e observamos Lisa sentada com um livro nas mãos. Na capa podemos ver o mapa do Brasil e o título em inglês *Who wants to be a brazilianaire?* (Quem quer ser um braziolinário). Lisa, então, começa a ler algumas dicas do livro:

— *Só beba água mineral, não entre em um táxi não licenciado, e não esqueça, eles têm o inverno durante o nosso verão.*

O pronome “eles” é um indício claro do distanciamento entre dois mundos, um posicionamento eurocêntrico que lida com o “outro” de maneira a se excluir de tal grupo e se colocar, frequentemente, em uma posição de superioridade. O episódio visivelmente ironiza esse tipo de posicionamento em diversas situações, colocando-se sempre como um padrão de referência em qualquer situação. No assento logo atrás, Bart está prestes a ouvir algumas fitas com um *walkmen*, na capa das fitas estão as inscrições “Espanhol para antas”, e fala orgulhoso:

— *Prepare-se Brasil, agora eu falo espanhol fluente.*

No documentário de Murat, *Olhar Estrangeiro*, a língua espanhola, em diversas situações, foi apresentada como sendo a língua falada no Brasil. Alguns produtores de cinema norte-americanos defendem-se, afirmando que tal situação é decorrente de uma questão mercadológica, já que a grande maioria da América Latina tem como sua língua oficial o espanhol, e não por um equívoco linguístico.

Indiferentemente de ser uma estratégia de mercado ou um erro de pesquisa, em seu retrospecto, o cinema e as séries televisivas, principalmente as norte-americanas, nunca foram muito fieis aos idiomas falados por outros seres, não importando se os retratados em questão forem um povo antigo, uma tribo isolada, animais, robôs, fantasmas, seres mitológicos e até mesmo extraterrestres, eles irão se comunicar em inglês.

A sensata mãe, porém, intervém:

— *Muito bem Bart, acontece que, no Brasil, eles só falam português.*

Então uma voz anuncia no alto falante do avião:

— *Aqui é seu comandante falando, a temperatura local no Rio de Janeiro é quente, quente, quente, com uma chance de 100 por cento de paixão.*

A cena corta para dentro da cabine do piloto, e vemos o co-piloto dizendo:

— *Fernando, você faz essa piada toda vez.*

E o piloto, que usa uns óculos retro e um grande bigode, responde:

— *Isso não é piada, foi isso que fez você se apaixonar por mim.*

Além de exóticas e selvagens, as representações do Brasil no cinema estrangeiro são geralmente atravessadas por questões ligadas à sedução e à sexualidade.

Vemos a família desembarcando no aeroporto internacional do Galeão, onde há uma inscrição na parede *Aeroporto internacional de Galeão, welcome to Brazil.*

Lisa eufórica comenta:

— *Olha só, é a estátua gigante do Cristo no Corcovado!*

Figura 9: O Corcovado.



Fonte: Disponível em: <http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/corcovado>
Acesso em: 10 março 2012.

O Cristo Redentor é um ícone do Brasil, ele faz com que o uso da legenda de identificação geográfica seja dispensada quando houver a necessidade de informar que a cena passa-se no Brasil. Para Amancio (2000, p. 41), a paisagem cinematográfica vai ser a consolidação e o apogeu daquela abertura para o mundo, amparada em sua especificidade técnica e ampliada pelo desenvolvimento de seu aparato de captação e projeção de imagens.

Ícones da paisagem como o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar são definições do País que o cinema vai difundir para o mundo todo, através de seus processos de recorte e seleção:

O reconhecimento dos objetos ao nosso redor é feito por inferência, ou seja, por uma relação do dado óptico com um estoque de informações que dependem de nossa memória e não do meio ambiente objetivo. Nosso olhar não se posta sobre a paisagem; numa certa medida, ele é a paisagem, ela evoca inconscientemente a memória de nossas experiências anteriores como indivíduos e seres sociais, emersos em nossa cultura. (BRITO, 1995, p. 25).

A matriarca da família recorre então ao livro “Quem quer ser um braziolionário”:

— *Aqui diz que agente pode ir a qualquer lugar entrando numa linha de conga!*

Então, surge Homer no final de uma fila de pessoas que caminham em ritmo de conga e cantarola:

— *Me leve para o hotel, minha mão está na bunda de um cara, esse cara deve malhar...*

A confusão dos ritmos musicais brasileiros com outros ritmos latinos é tão recorrente em filmes estrangeiros quanto os equívocos em relação ao idioma. Normalmente, ritmos caribenhos e africanos são utilizados para ambientar as cenas que se passam no Brasil. A conga, na verdade, é uma dança popular nascida nas ruas de Cuba, nos anos 40, que consiste em dar chutes para os lados e pequenos saltos para frente e para trás. Portanto, a dança não é típica brasileira, como demonstra o desenho, e muito menos é vista pelas ruas das cidades como referencial para chegar a algum lugar.

A cena corta, então, vemos toda a família chegando ao hotel seguindo a coreografia da fila de conga. Ao entrar no hall do hotel, Bart comenta:

— *É, eles gostam de futebol por aqui!*

Então vemos a recepcionista do hotel entregar as chaves do quarto para um hóspede fazendo embaixadinhas, enquanto os carregadores jogam futebol utilizando as malas como bola e finalizam a cena emocionados, comemorando um gol.

Figura 10: Comemorando o gol.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/fut >
Acesso em: 10 março 2012.

Outro estereótipo recorrente do brasileiro em representações do cinema estrangeiro é o futebol. Através dos séculos, o Brasil teve um grande destaque no cenário futebolístico mundial. Ídolos como Pelé, Garrincha, Romário e Ronaldo potencializaram esse processo de cristalização da imagem do futebol como um elemento quase que inerente ao Brasil e aos brasileiros. Atualmente, quando perguntamos a uma pessoa de fora do Brasil o que ela conhece de nossa cultura, normalmente a resposta é composta por um punhado de jogadores de futebol, somado ao samba e à caipirinha.

Homer joga sua mala para cima e tenta chutá-la, afirmando ser brasileiro. Ao cair no chão, a mala revela um livro que é imediatamente pego por Lisa, a capa do mesmo preenche a tela e podemos ver seu título: *Como pilhar o Brasil*. Homer então recupera seu livro das mãos de Lisa e foge envergonhado.

Essa cena claramente ironiza e debocha dos vestígios do colonialismo que os países ditos de primeiro mundo carregam consigo e da forma como esta situação absurda é retratada no cinema historicamente.

Já no quarto do hotel, Bart assiste televisão; vemos então uma apresentadora loira vestindo um maiô bem decotado, chapéu e asas de plumas cor-de-rosa.

Ao ser questionado por Marge com relação ao que estaria assistindo na TV, Bart diz que é um programa para crianças. A cena mostra a apresentadora e as suas assistentes de palco dançando sensualmente ao lado de bonecos infantis.

Figura 11: Apresentadora e assistente de palco.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adp/xpresstv >
Acesso em: 5 março 2012.

O Brasil é mundialmente famoso por suas lindas mulheres com corpos esculturais e por seus minúsculos biquínis. Amancio (2000) mostra em sua pesquisa que esse tipo de representação é frequentemente utilizado pelo cinema estrangeiro. Em 1993, um documentário do diretor Simon Hartog, produzido pela empresa britânica BBC, intitulado *Muito além do Cidadão Kane* (*Beyond citizen Kane*), abordava diversos assuntos polêmicos, entre eles, o de que as apresentadoras de programas infantis na televisão brasileira utilizavam, além de roupas curtas e decotadas, coreografias e apelos sensuais para cativar, entreter e seduzir as crianças.

O Rio de Janeiro e as praias, principalmente, estão quase sempre associados a um seminário convidativo de biquínis “fio dental” e bumbuns expostos ao sol. Em 2006, Jeanine Pires, então presidente da Embratur, proibiu o uso de fotos de mulheres de biquíni ou nuas nos cartões postais e no material promocional de agências de viagem e turismo. Segundo matéria veiculada no jornal *O Globo* (2006, 3 dez, p. 26.), o objetivo era a “dissociação do país com o estigma do turismo sexual”.

Bart então enxerga um chapéu de frutas em cima da cômoda e o veste imediatamente. Seu pai, Homer, abre a geladeira e encontra um chapéu de garrafas de cerveja, veste-o e, em seguida, dança e canta uma canção que diz:

— *Sou a chiquita banana e estou aqui para declarar, que eu vou comer esses chocolates e não vou pagar.*

Figura 12: Imitando Carmem Miranda.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/cm>. Acesso em: 10 março 2012.

Bart e Homer fazem uma clara referência à cantora luso-brasileira Carmen Miranda, que se tornou um polêmico símbolo brasileiro no exterior. Beserra (2005, p. 42) diz que Carmen Miranda inspirou a indústria cinematográfica de Hollywood para criar e disseminar o estereótipo ainda dominante – embora bastante questionado – da mulher brasileira (e latina):

Hollywood transformou Carmen Miranda num ícone da mulher tropical: sexy, simpática, submissa e assim por diante. Tal imagem não foi imediatamente aceita e reforçada pelos brasileiros. De fato, a personagem foi bastante contestada por vários grupos da sociedade nacional e, inclusive, acusada por setores da mídia brasileira de não representar o Brasil adequadamente. Carmen Miranda tentou explicar que sua representação podia até ser americanizada, mas ela continuava bastante brasileira. (BESERRA, 2005, p. 43).

Do lado brasileiro, Carmen Miranda foi acusada de ser instrumento da estratégia americana de boa vizinhança com os países latino-americanos antes da Segunda Guerra e também de servir ao populismo de Getúlio Vargas. Acusavam-na ainda de acentuar os estereótipos do Brasil, de rebuscar os gestos e de “americanizar-se”. O episódio que abordou até então os estereótipos mais conhecidos do Brasil, obviamente, não deixou de fazer uma referência a esse ícone do Brasil no exterior.

Então, em frente a uma janela com vista para a Baía de Guanabara, Liza diz indignada:

— *Gente, vocês estão dançando e cantando e o Ronaldo está lá fora em algum lugar esperando para ser encontrado!*

Figura 13: Paisagem carioca.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/psm >
Acesso em: 10 março 2012.

Começa então a cena panorâmica de uma favela, em seguida, a família já é vista caminhando em uma ruela cheia de lixo e casas precárias. Marge comenta:

— *Que vizinhança agradável.*

Lisa, mais uma vez em tom de indignação, diz:

— *Essas são as favelas, o governo pintou elas de cores vivas só para que os turistas não ficassem ofendidos.*

A estética da pobreza mais uma vez é explicitada no episódio. Nas raras vezes em que o cinema internacional representa o Brasil como um país “civilizado” e, por sua vez, estabelece como locação um ambiente elegante e luxuoso, é, provavelmente, para que o estrangeiro se beneficie de um contato direto com a natureza aliado a todo o conforto com que já está acostumado a ter em seu país “desenvolvido”:

Em *O mistério da torre*, de Charles Cricheon, filme inglês de 1951. Uma arara em primeiro plano reforça a profundidade do campo de visão, no centro, em acentuado plongée. E uma música, que se quer latina mas se revela indefinida, preenche o ambiente.[...] A cena é passada num restaurante do qual se vê uma janela para o exterior banhado de sol, palmeiras ao fundo. No interior, uma mão estende um cheque numa bandeja. O garçom identifica o Mr. Holland, o inglês que está pagando, e vemos ao seu lado outro homem, de cachimbo na boca. De um arresado português, eles passam a falar em inglês. Mr. Holland: “É a primeira vez que vem à América do Sul?” O outro: - “Sim, e gostaria de ficar mais tempo” Mr. Holland: - “É um lugar bonito!”. A quantidade de figuras e referências do filme é um verdadeiro compêndio sobre as peculiaridades da construção de uma imagem de Brasil e no cinema estrangeiro de ficção. Ainda que fosse possível escapar dos indefectíveis signos de evidência: a arara, a música, as palmeiras, a morena, no hedonismo associado aos trópicos, a supremacia do europeu é explícita. Ele corrompe a todos, ele critica a dificuldade de adaptação brasileira aos hábitos europeus, ele se diverte com a filantropia e ele goza do amor elegante das mulheres, pagando um alto preço. Ele se aproveita desta situação, e de sua circunstância de rico, para se impor em um meio social que não é o seu, com a maior elegância e galanteria. (AMANCIO, 2000, p. 91).

Então, uma fila interminável de ratos coloridos atravessa a rua para a surpresa de todos e a alegria de Homer, que diz:

— *Eles parecem balinhas!*

Então com um mapa nas mãos, Lisa diz:

— *Chegamos, rua Papaya 123, este é o orfanato do Ronaldo.*

A cena, com uma iluminação sombria, mostra algumas crianças que brincam em frente a uma edificação precária.

Figura 14: Orfanato dos Anjos Imundos



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/orf >
Acesso em: 10 março 2012.

O fato do objeto de estudo ser um desenho animado não faz com que fatores como o som, o enquadramento e a iluminação deixem de ter importância na construção da atmosfera e da ambientação da cena. O tom sombrio da cena carrega consigo mais do que uma carga estética, já que, segundo Martins (2003, p. 56), a iluminação constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem. Mas como contribui, sobretudo, para criar a “atmosfera”, elemento dificilmente analisável, sua importância é desconhecida.

Na maioria das cenas urbanas do episódio, esse tipo de iluminação sombria é utilizado, fazendo com que a poluição e a precariedade do ambiente retratado fiquem mais evidentes, reforçando a informação de subdesenvolvimento econômico brasileiro.

Lisa se aproxima e mostra uma foto de Ronaldo para uma freira que lá estava, e ela diz que conhece o garoto, mas que ele havia ido embora há meses e não tinham nenhuma notícia dele.

A cena corta, então, para uma praia movimentada, e Bart comenta:

— *Olha ali, é a praia de Copacabana, o coração e alma do Rio.*

Eis que surge outro elemento fortemente difundido e associado à imagem brasileira, a praia.

Amancio (2000, p. 135) cita que a praia, símbolo de liberdade, bem estar e natureza, é um dos estereótipos mais utilizados como pano de fundo para inúmeras obras do cinema estrangeiro que buscam representar a “essência tropical” do povo brasileiro.

Então, ao caminharem pela praia, Bart e Homer são abordados por um musculoso salva-vidas que diz:

— *Americanos, não, não, não... Há um regulamento sobre roupas nesta praia. Mas nós temos o jeitinho brasileiro.*

Na cena seguinte, ao som de uma espécie de bossa nova, vemos Bart e Homer trajando apenas pequenas sungas e cantarolando de alegria por estarem no Rio de Janeiro. Michelini (2006) explica que, para os americanos, é comum os brasileiros andarem seminus nas praias e essa prática acaba atraindo os turistas para ver um modo diferente de se vestir, ou melhor, de não se vestir. O Brasil acaba sendo visto como “um país sensual, lascivo e, conseqüentemente, permissivo” (MICHELINI, 2006).

Outro detalhe importante dessa cena é a mensagem que Homer traz na camiseta que usa quando chega à praia. A veste traz estampada a figura do Tio Sam – símbolo da personificação nacional dos Estados Unidos – com a mensagem “*Tentem nos parar*”. Um forte indício do excepcionalismo norte-americano, descrito por Keslowitz (2007, p. 147), no qual os americanos se consideram uma nação especial, prepotente e influente.

Figura 15: Camiseta de Homer.



Figura 16: Homer e Bart usando sunga.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/alt >
Acesso em: 10 março 2012.

Assim como a iluminação, a música também tem um papel fundamental na construção da cena, como afirma Martins (2003, p. 22):

A música, diegética e não diegética, é crucial para o funcionamento dos mecanismos de identificação do espectador. Em conjunção com a imagem ela prepara o psique da platéia e azeita as rodas da continuidade nas narrativas “conduzindo” nossas reações, regulando nossas simpatias, arrancando lágrimas mas, acelerando e relaxando o pulso ou causando medo, a serviço dos propósitos maiores do filme.

Corta a cena para uma escola de samba, um professor com aspecto latino recebe Marge e Lisa e, ao ser perguntado sobre o menino desaparecido, responde:

— *Olha aqui minha filha, isso aqui é uma escola de dança e não um achados e perdidos, aqui nós ensinamos a lambada e o samba... E agora estamos desenvolvendo a nossa dança mais poderosa, a rebolada. Ela faz a lambada parecer uma ciranda de roda.*

— *Acho que minha filha não deveria ouvir isso. Diz Marge, e o professor replica:*

— *E aí minha tia, não vai protegê-la para sempre, sua baranga estúpida!*

Durante o episódio, em diversas situações, os brasileiros tratam os americanos de forma estúpida e rude, porém, essa representação difere muito da imagem de povo acolhedor

e hospitaleiro que acreditei que fosse relacionada aos brasileiros no resto do mundo. Não compreendi muito bem quais as motivações por detrás desse tipo de representação, mas acredito que seja para ironizar a ideia de selvageria e subdesenvolvimento cultural do Brasil.

Mais uma vez observamos que ritmos caribenhos são apresentados ao espectador como sendo ritmos brasileiros. Também podemos observar vestígios de outro estereótipo detectado por Amancio (2000), a sexualidade e a promiscuidade.

Agora vemos pai e filho chegando a uma banca de sucos, Homer pede para a atendente:

— *Me faça um suco com todas essas doces frutas brasileiras.*

Em seguida, é servido, bebe o suco e passa mal.

Bart então exclama:

— *Deve ter um milhão de crianças aqui, vai ser impossível encontrar o Ronaldo!*

— *Ronaldo!*

Exclama a atendente.

— *Conhece ele?!*

Pergunta Bart, e a atendente responde:

— *Ah não, eu só distrai vocês pros meus filhos poderem roubá-los.*

Enquanto isso, uma dúzia de pivetes roubam pai e filho, que ficam espantados.

Amancio (2000) afirma que miséria e violência são recorrentemente utilizadas para representar o Brasil em diversas obras do cinema estrangeiro. O filme *Turistas* (2006), do diretor e co-produtor John Stockwell, citado na introdução deste trabalho, é um bom exemplo de tais representações.

Na sequência, em outra cena, Marge e Lisa chegam a uma banca de souvenirs, aproximam-se de alguns animais pendurados e comentam:

— *Olha só estes quatis empalhados...*

Figura 17: Feira de animais exóticos



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/simp >
Acesso em: 5 março 2012.

Ao se aproximarem mais, quase são atacadas pelos quatis que não estavam empalhados, e sim expostos vivos na banca.

Após o susto, Marge comenta que seria melhor comprar apenas um bracelete, que avistara sobre o expositor, porém, mais uma vez, ao se aproximar do suposto bracelete, ela percebe que o mesmo é uma cobra viva que tenta atacá-la. Assustada, diz:

— *Tudo aqui está vivo!*

Nessa cena, visivelmente o desenho faz uma alusão ao problema do tráfico de animais silvestres no Brasil. Segundo Osava (2001), o País é a principal fonte de contrabando de fauna do mundo, de onde saem, por ano, mais de 12 milhões de animais vendidos, principalmente para colecionadores e laboratórios estrangeiros. O desenho não só critica essa falta de cuidado dos brasileiros com a biodiversidade nacional como também faz uma autocrítica aos receptores desse contrabando, no caso, os próprios americanos. Além disso, a ideia de que no Brasil tudo está vivo e pode te atacar também é bastante recorrente no cinema estrangeiro. Amancio (2000) afirma que é perceptível que as representações mais valorizadas pelos estrangeiros em relação ao Brasil são, normalmente, a fauna exótica e a paisagem, enquanto objeto de contemplação e curiosidade, já que o Brasil faz parte de um imaginário fantasioso que permite tais absurdos como macacos nos ombros das pessoas na beira da praia, ou cobras vivas disfarçadas de braceletes.

Para ilustrar esse tipo de retratação estereotipada, o episódio apresenta situações impensáveis que beiram o absurdo, deixando claro que não compactua com esses estereótipos fantasiosos utilizados pelo cinema para representar o Brasil, mas satiriza e debocha de tal situação.

Então, em outra cena, vemos Bart e Homer ainda procurando por Ronaldo, subindo em um táxi com a seguinte inscrição: “táxi não licenciado”.

Figura 18: Táxi não licenciado.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/taxi >
Acesso em: 10 março 2012.

O motorista imediatamente se volta para eles e, apontando-lhes uma arma, anuncia:

— *Meu camaradinho, eu acho que isso aqui é um sequestro.*

— *Tá bom... Então deixe o menino ir.* Diz Homer.

— *Eu acho que ele já se mandou.*

Responde o sequestrador, ao observar Bart indo embora do táxi.

A criminalidade e a violência mais uma vez são vistas como atributos dos brasileiros.

Corta a cena, e vemos a imagem panorâmica de uma selva cortada por um rio, onde navega uma lancha.

Amarrado e com um saco na cabeça, Homer pergunta para onde está sendo levado, e um dos bandidos responde:

— *Aí mané, a Amazônia, mas vê bem e aproveita porque nós estamos queimando ela toda.*

O enunciado proferido pelo sequestrador de Homer apresenta a admissão da culpa pela destruição da Amazônia pelos brasileiros, eximindo qualquer culpabilidade exterior. O desenho faz uma crítica à exploração e ao descaso dos brasileiros pela floresta, porém, sabe-se que o interesse em explorar essa área é mundial e, principalmente, de países que já destruíram quase que totalmente as suas áreas verdes, como os EUA.

Devido a sua grande importância ambiental para o planeta, a floresta amazônica é alvo recorrente de intensos debates internacionais. Nos últimos 40 anos, após ser submetida ao desmatamento para a exploração da madeira e às queimadas para o avanço da agricultura e pecuária, a Amazônia perdeu mais de 13% de sua cobertura original. Considerada a maior área de concentração de biodiversidade e água potável do mundo, a Amazônia abriga mais 15% de todas as espécies de plantas e animais conhecidos, e é por esse motivo que ela gera tanto interesse, não só dos brasileiros, mas, principalmente, dos países estrangeiros. Para os norte-americanos, a Amazônia já não é mais território brasileiro, mas sim internacional. Em princípio, essa divisão ajudaria na preservação do que resta da floresta, mas essa falsa preocupação americana esconderia o seu “verdadeiro objetivo político ou econômico” (MATTOS, 2005).

Essa ideia de internacionalizar a floresta amazônica perturba diversos grupos de ambientalistas, políticos e grande parte da população brasileira em geral que, em sua grande maioria, discorda e considera absurda tal afirmação. Um caso recente que ilustra bem esse interesse internacional na floresta na amazônica foi a vinda do diretor norte-americano James Cameron ao Brasil. Ele criticou a construção da usina de Belo Monte, no Rio Xingu (PA). O cineasta disse que iria pedir apoio de congressistas norte-americanos na luta contra o projeto, alegando que a construção da usina não era uma questão só do Brasil, mas do mundo todo.

Homer então aproveita a distração dos sequestradores e foge para o meio da selva, mas volta imediatamente sendo atacado por morcegos.

No hotel, enquanto Marge e Lisa lamentam por não encontrar o menino, Bart entra em cena, dirige-se à televisão e diz:

— *Vai começar o programa infantil preferido do Brasil, Tele-melões.*

O programa começa com uma mulher loira, vestindo roupas curtas, que ensina o sentido horário e anti-horário através do balançar dos seus seios.

Figura 19: Apresentadora.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/gsts >
Acesso em: 5 março 2012.

A própria denominação dada ao programa pelos produtores do desenho – Telemelões – já sugere qual o conteúdo que o programa expressa. A cena faz uma alusão – e uma crítica – aos programas infantis veiculados no Brasil, na década de 80, em que as apresentadoras apareciam de roupas curtas e dançando sensualmente. A apresentadora, mostrada nessa cena, pode ser uma caricatura das apresentadoras Xuxa e Angélica, que fizeram muito sucesso nos anos 80 e 90 na televisão brasileira, animando programas infantis da época. Ambas foram muito criticadas pela falta de pudor e excesso de sensualidade nos programas que apresentavam. Leuzinger (2003) diz que, hoje, os programas para crianças estão mais infantis e faz uma comparação da atual imagem de Xuxa com aquela veiculada em meados dos anos

80, em que a apresentadora aparecia com um maiô de decote exagerado, mostrando as pernas e apelando para a sexualidade.

Já em uma delegacia, Marge procura por seu marido Homer que fora sequestrado. O policial que a recebe pergunta com ar galanteador se ela realmente quer encontrar o marido e o menininho ou está tentando seduzi-lo.

Em um barraco no meio da floresta, Homer está amarrado a uma cama, enquanto os bandidos conversam sobre o sequestro. A cena vai para fora do barraco e vemos uma imensa cobra entrando na água em meio à vegetação.

Já em outra cena, vemos Marge e os filhos caminhando em meio a uma multidão. Lisa questiona-se, enquanto caminha rebolando:

— *O que é esse barulho? Uma música irritante, intoxicante e com uma batida que acaba com todas as suas inibições!*

Nos filmes de aventura colonial, o ambiente e os “nativos” são ouvidos a partir da perspectiva dos colonizadores. Quando nós, os espectadores, acompanhamos seus olhares sobre a paisagem de onde surgem os sons da percussão nativa, os sons geralmente são libidinosos ou ameaçadores. Em diversos filmes de Hollywood, os ritmos africanos se tornam significantes auditivos da selvageria que se aproxima, um modo abreviado de expressar a paranóia racial implícita da expressão “os nativos estão inquietos”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 303).

— *É o carnaval!* Responde Bart.

O carnaval é um dos estereótipos brasileiros mais difundidos e conhecidos no resto do mundo, por isso, evidentemente que o episódio d’*Os Simpsons* no Brasil não poderia deixar de abordá-lo em sua narrativa, porém, a maneira como o seriado retrata o carnaval brasileiro é minimalista e preconceituosa. Michelinini (2000), quando analisa uma série de guias-turísticos publicados por americanos, aponta que o Brasil é visto como um país ocioso e o carnaval brasileiro é o maior exemplo disso. Segundo um dos guias analisados pela autora, “[...] no auge do Carnaval o comércio fecha em todo país, como é costume dos brasileiros, e todos vão para as ruas dançando e cantando.” (MICHELINI, 2000, p.45).

Mas por que motivo tal estereótipo é tão recorrente nas representações brasileiras? Amancio (2000, p. 121) responde, afirmando que:

No carnaval se evidencia, primeiramente, uma inata aptidão para a música e para a dança e uma predisposição para a superação momentânea dos conflitos de classe, levada a termo por uma democracia racial num conagraamento social que opera como indicador da índole do povo, e conclui dizendo que relativamente ignorante dos condicionantes históricos que o associam a procedimentos de denúncia e esvaziamento das práticas quotidianas fundadas na hierarquia e na ordem, o carnaval do cinema estrangeiro parece se assentar fundamentalmente na transgressão dos sentidos, na permissividade sexual, na exacerbação da fantasia.

Então, vemos em segundo plano uma rua lotada de bonecos gigantes, carros alegóricos e foliões bêbados e, em meio a toda essa confusão, Marge diz:

— *Seu pai teria adorado isso, a bebedeira, a sexualidade ambígua... Eu tenho que ir embora daqui.*

Marge deixa clara, em sua fala, a imagem que tem do carnaval – “bebedeira, sexualidade ambígua” – e critica a falta de pudor da maior festa popular brasileira. O desenho, porém, também autocritica a atitude que os americanos assumem frente ao carnaval brasileiro, pois, mesmo tendo essa imagem preconceituosa da festa, eles não deixam de participar dela. Segundo dados do Instituto de Pesquisa e Estudos do Turismo (Ipetur), publicados em dezembro de 2009, o número de turistas estrangeiros que visitam o Brasil no carnaval é cada vez mais expressivo e a maioria deles, 24%, são originários dos Estados Unidos.

Então, Bart avista a apresentadora de televisão em cima de um carro alegórico. De repente, um flamingo gigante que também estava no carro alegórico diz “oi” para Lisa, de dentro da fantasia quem surge é o menino Ronaldo, que diz:

— *Eu sou o flamingo Flamengo, e tudo começou graças aos sapatos que você comprou para mim!*

Ronaldo, agora visivelmente bem sucedido em sua carreira como artista, leva a família até seu camarim e a presenteia com uma mala cheia de dinheiro para que possa pagar o resgate do sequestro de Homer.

A família, na cena seguinte, aparece no bondinho do Pão de Açúcar para pagar o resgate.

Figura 20: O bondinho do Pão de Açúcar.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/morntdrfrn-dvgnmflhd/pt >
 Acesso em: 10 março 2012.

Homer e os sequestradores estão no outro bondinho, e, ao receberem a mala com o dinheiro, os bandidos comentam:

— *Ai mané, olha só todo aquele rosa e roxo, mas o nosso dinheiro é muito boiola!*

Mais uma vez a ideia de um padrão da referência mundial por parte dos norte-americanos é explicitada nessa cena: a moeda nos Estados Unidos é o dólar, que por sua vez é impresso basicamente em tons de verde, sendo que toda cédula de outro país que não possuir esse padrão será considerada motivo de estranhamento e deboche.

O bondinho do Pão de Açúcar, como é popularmente conhecido, serve como pano de fundo da cena. Esse estereótipo clássico e recorrente é um símbolo brasileiro e funciona como uma espécie de legenda, que informa ao espectador o local onde a cena está sendo ambientada.

Homer recebe a notícia de que está livre e, ao tentar pular de um bondinho para o outro, faz o cabo de aço se romper e o põe com a família toda em queda livre.

Já em terra, após despencarem morro a baixo, Homer agradece Marge por tê-lo salvado, e Lisa interrompe e aponta para uma cobra imensa onde se pode ver a silhueta de Bart em sua barriga:

Figura 21: Bart engolido pela cobra.



Fonte: Disponível em: < http://wikipedia.org/wiki/The_Simpsons/blameitonlisa/adpl/morntdrfn-dvgnmflhd/pt >
 Acesso em: 10 março 2012.

— *Mãe, pai, é melhor a gente tomar uma atitude!*

E Bart responde dançando de dentro da cobra:

— *Não fiquem tristes... Estamos no carnaval!*

E, assim, encerra-se o capítulo d’*Os Simpsons* “O feitiço de Lisa”.

O episódio d’*Os Simpsons* no Brasil, que fora guiado através do estilo satírico e irônico e constantemente atravessado por diversos tipos de representações estereotipadas, não poderia terminar de forma diferente: Pão de Açúcar como pano de fundo, criminosos, e Bart, mesmo após ter sido engolido por uma cobra gigante, sambando e dizendo para sermos otimistas, já que é carnaval. Carnaval que com suas cores, danças e sons é mostrado como uma síntese da imagem do Brasil, um lugar exótico, onde não há regras e, no final, tudo acaba em festa.

9 CONCLUSÃO

Após uma análise desse panorama e também através da pesquisa feita previamente por Amancio (2000), pude notar que a imagem do Brasil e dos brasileiros nas séries de televisão e nos filmes de ficção estrangeiros contemporâneos, na grande maioria das vezes, ainda é atravessada pelos estereótipos, pelo exotismo, pelo lugar-comum e pelo preconceito.

No cinema e na televisão, após décadas de representações estereotipadas, as obras audiovisuais já têm estabelecidas como seu repertório uma série de imagens capazes de representar uma grande diversidade de povos, países ou culturas alheias. Algumas repetições e semelhanças entre distintas representações podem ser percebidas através da pesquisa: no caso do Brasil, os filmes são apresentados, geralmente, sob a perspectiva do turista, do visitante ou do aventureiro que encontra aqui, em meio à floresta e seus animais exóticos, a figura da mulata, do sambista e do malandro, tudo isso sempre ligado a um alto teor de sexualidade, impunidade e violência.

Através deste trabalho, fica claro que há uma forte motivação político/ideológica que impulsiona a difusão de todos esses estereótipos que são perpetuados indiscriminadamente pelo cinema, como afirmam Shohat e Stam (2009, p. 293): “A mimese problemática de muitos filmes de Hollywood que lidam com o Terceiro Mundo, com seus inúmeros erros etnográficos, linguísticos e até topográficos, tem menos a ver com os estereótipos em si e mais com a ignorância tendenciosa do discurso colonialista.”.

Através da comparação entre as obras analisadas por Amancio (2000) e o episódio *d’Os Simpsons* no Brasil, podemos encontrar diversas similaridades entre os estereótipos apresentados para representar nosso País. Shohat e Stam (2009) afirmam que esse tipo de pesquisa comparativa, com uma abordagem baseada nos estudos de estereótipos e a análise de constelações repetidas e perniciosas de traços de personalidade, tem feito uma contribuição indispensável ao:

- 1- revelar padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
- 2- enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
- 3- assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos do que Alice Walker chamou de “prisões de imagens”. (2006, p. 289).

No princípio da pesquisa, fiquei receoso com o fato de estar produzindo um trabalho que analisa representações utilizadas em obras de ficção, pois me parecia incoerente justamente o fato de se tratar de obras ficcionais. Porém, no decorrer da pesquisa, percebi que deve ser dada a devida importância para o assunto, pois, como vimos ao longo do trabalho, “[...] é no terreno da ficção que se dão os importantes embates dos movimentos contemporâneos por reivindicação da auto-representação, uma vez que nele se reflete de maneira essencialmente sedutora e polêmica a controversa questão da representação étnica, de gêneros e de minorias.” como afirma Amancio (2000, p. 47); e, apesar do seriado de televisão *Os Simpsons* tratar-se não só de uma ficção como também de um desenho animado, considero que ele seja o espelho real de uma família de classe média, onde cada membro possui suas necessidades e carências: “Os Simpsons nos apresenta caricaturas de nós mesmos, representa indivíduos que – como nós – possuem falhas sérias e qualidades admiráveis.” (McMAHON, 2004, p. 215). O autor acrescenta que “[...] a série não apenas transmite importantes verdades e incita a consideração de questões fundamentais, ela apresenta essas verdades a um grande número de pessoas, fazendo com que elas reflitam mais profundamente sobre tais questões.” (2004, p. 218).

Aparentemente, o cinema e as séries televisivas, através de suas representações estereotipadas, podem alterar padrões culturais e opiniões referentes a diversos temas, o que é realmente preocupante, pois, tendo o poder de criar novos hábitos e percepções, poderão, dessa forma, influenciar a opinião e as decisões da população. Através da pesquisa, fico com forte impressão de que esses meios estariam sendo usados pelas grandes potências mundiais, principalmente pelos Estados Unidos, como uma ferramenta de dominação cultural.

Embora tenha encontrado diversas repetições dos estereótipos detectados por Amancio (2000), algo que também ficou muito claro para mim nesta pesquisa foram os propósitos totalmente distintos entre os dois objetos de estudo: enquanto os filmes analisados em seu livro, *O Brasil dos gringos*, basicamente utilizam-se dos estereótipos, na maioria das vezes fantasiosos ou pejorativos, para representar o Brasil de uma forma redutora que permita ao espectador uma rápida assimilação e contextualização da cena, por outro lado, o episódio d’*Os Simpsons* no Brasil satiriza esses mesmos estereótipos, através de representações exageradas e absurdas pelas quais as personagens, que muitas vezes beiram a insanidade, passam em sua viagem ao Brasil.

O tipo de paródia teorizada por Bakhtin também favorece imagens decididamente negativas, mesmo grotescas, para levar a cabo uma crítica profunda das estruturas sociais. Às vezes a crítica aplica erroneamente critérios que seriam apropriados para outro gênero ou estética.

Filmes satíricos ou paródicos podem estar menos preocupados em construir imagens positivas e mais em desafiar as expectativas estereotípicas da platéia: a questão, em tais casos, não está na valência das imagens, mas no direcionamento da sátira. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 306).

A série é capaz de estabelecer pontos de vista, críticas ao comportamento e sátiras da sociedade e aos próprios estereótipos através do desenvolvimento de uma complexa estrutura narrativa. Assim, através deste trabalho, confirmo minha hipótese de que o episódio não é mais uma obra audiovisual estrangeira montada sobre estereótipos pré-existentes do Brasil, mas que, ao contrário, faz uma abordagem crítica e irônica desses mesmos estereótipos. Fica muito claro, através das representações absurdas que observei no episódio, que se trata de uma obra que critica os próprios estereótipos do Brasil difundidos, principalmente, pelos norte-americanos através da televisão e do cinema, utilizando recursos como o deboche, a ironia e a sátira, elementos que são inerentes à série.

Quanto à repercussão do episódio por aqui, já era de se esperar que a Embratur e outras entidades que desejam manter um alto índice de turismo na região se preocupassem com representações negativas do Brasil.

Fernandes (2005, p.32) afirma que “[...] a recepção televisiva é um processo coletivo e ultrapassa o instante em que se está diante da TV”. Do mesmo modo que a realidade alimenta as notícias, as novelas e os programas de entretenimento, também nutre a temática dos desenhos animados e, conseqüentemente, influencia a pauta de discussões da sociedade, por isso, é até possível imaginar que um cidadão americano mal informado, mesmo um que não acredite na possibilidade de ser atacado por um macaco, assista ao *Simpsons* e se preocupe demasiadamente com questões de segurança, preferindo trocar suas férias no Brasil por uma passagem para outro destino.

Essa repercussão por parte de órgãos governamentais brasileiros demonstra como há jogos de poder envolvidos na representação. Um caso recente também ilustra muito bem essas situações nas quais representações acabam por gerar conflitos reais: as caricaturas de Maomé publicadas no jornal dinamarquês Jyllands-Posten. A questão da representação do profeta Maomé contém uma série de questões religiosas e políticas. Parte dos islâmicos proíbe a representação visual do profeta. Essa proibição teria levado o jornal dinamarquês a promover um concurso de *cartoons* para ajudar um escritor que estava com dificuldades para achar um ilustrador para o seu livro sobre a vida do profeta, o que gerou descontentamento

por parte de muitos integrantes da religião islâmica, provocando protestos violentos e até ameaças de morte a alguns funcionários do jornal.

A meu ver, em ambos os casos parece haver uma omissão ou um desconhecimento por parte dos receptores, do contexto em que tais representações estão inseridas, como no caso da série *Os Simpsons*, que tem como uma de suas principais características ser um programa bem-humorado, descomprometido, crítico e debochado.

Contudo, indiferentemente de ser uma obra de ficção, um documentário ou uma série televisiva; independente do seu gênero, seja ação, terror, aventura, romance ou comédia; ou de sua abordagem, satírica, irônica ou cômica; é preciso estar atento e não deixar com que essas representações distorcidas sejam naturalizadas e aceitas como inofensivas, pois como diria o semiólogo e filósofo francês Roland Barthes: “Há uma alta periculosidade escondida em cada signo, onde dorme este monstro, o estereótipo.” (s.d, t. 15).

REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2002.
- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. São Paulo: Cultrix, [s.d].
- BESERRA, Bernadete. **Brasileiros nos Estados Unidos: Hollywood e outros sonhos**. São Paulo: Edunisc, 2005.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.
- BRITO, João Batista de. **Imagens amadas: ensaios de críticas do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2001.
- CANTOR, P. A. **Os Simpsons: política atomística e a família nuclear**. São Paulo: Madras, 2004.
- DaMATTA, Roberto. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- IRWIN, William. **Os Simpsons e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2004.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 2005.
- KESLOWITZ, Steven. **A sabedoria dos Simpsons**. São Paulo: Prestígio, 2007.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 17. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LEUZINGER, B. **A telinha está mais infantil**. Revista Veja Edição Especial Criança. São Paulo: Editora Abril, maio de 2003.
- LUCENA, Júnior. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: Senac, 2001.

- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.
- McMAHON, J. L. A função da ficção: o valor heurístico de Homer. In: IRWIN, W.; CONARD, M. T.; SKOBLE A. J. (org). **Os Simpsons e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2004.
- MARTINS, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- MARTINS, Raimundo. **A cultura visual e a construção da arte, da imagem e das práticas do ver**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.
- MOURA, Maria Lúcia Seidl de; FERREIRA, Maria Cristina; PAINE, Patrícia Ann. **Manual de elaboração de projetos de pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MURAT, Lúcia. **Olhar estrangeiro**. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2008.
- NOWAK, Carlos. Produtor propõe luta FHC x SIMPSONS. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 16, 13 de abril de 2002.
- OSAVA, M. **Tráfico de animais: um negócio milionário**. Disponível em: <<http://www.tierramerica.net/2001/0805/particulo.shtml>>. Acesso em: 18 jul. 2012.
- ROSSINI, Mirian de Souza. Alexandre Silva (org.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias**. (Art.: Traduções Audiovisuais: Múltiplos Contatos entre o Cinema e a Tevê). Porto Alegre: Ed Asterisco, 2009.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Csac Naify, 2006.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2006.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2006.
- Documentos Eletrônicos:
- Carmem Miranda. Disponível em: <<http://www.carmenmiranda.com.br/>>. Acesso em: out. 2011.
- CARVALHO, José Jorge de. **As duas faces da tradição: o clássico e o popular na modernidade latinoamericana**. Série Antropologia, Brasília, n. 109, 1991. Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie109empdf.pdf>>. Acesso em: 12 de out. 2011.

COSMO. Debate sobre Os Simpsons. Disponível em: <http://www.cosmo.com.br/forum/default.asp?num_forum=204>. Acesso em: out. 2010.

DICIONÁRIO DOS DIREITOS HUMANOS.

Disponível em: <<http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=identidade>>. Acesso em: jun. 2010.

FERNANDES, A. H. As mediações na produção de sentidos das crianças sobre os desenhos animados. Disponível em: <http://www.radio.faced.ufba.br/twiki/pub/GEC/TrabalhoAno2005/as_mediacoes_na_producao.pdf>. Acesso em: 26 out. 2011.

MICHELINI, C. M. C. As imagens do Brasil mediadas por guias de viagem. Disponível em: <<http://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/artigos.php?cod=84>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

MUNDO FOX. Disponível em: <www.mundofox.com.br/br/videos/os-simpsons>. Acesso em: set. 2011.

SIMPSONS. Disponível em: <<http://pt.simpsons.wikia.com>>. Acesso em: set. 2011.

SIMPSONS BRAZIL. Disponível em: <<http://simpsons-brazil.blogspot.com>>. Acesso em: set. 2011.

THE SIMPSONS. Disponível em: <www.thesimpsons.com>. Acesso em: set. 2011.

THE SIMPSONS BR. Disponível em: <www.thesimpsonsbr.com>. Acesso em: set. 2011.

WIKISIMPSONS.

Disponível em: <http://pt.simpsons.wikia.com/wiki/The_Tracey_Ullman_Show>. Acesso em: jul. 2012.