

**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

Cindy Figueiredo Freitas

**O derretimento da família margarina: diálogos entre a Comunicação e a Psicanálise na
apreensão de não-ditos em *Os Simpsons***

UBERLÂNDIA

2019

**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

Cindy Figueiredo Freitas

**O derretimento da família margarina: diálogos entre a Comunicação e a Psicanálise na
apreensão de não-ditos em *Os Simpsons***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Psicologia (PGPSI) – Mestrado, do Instituto de
Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como
requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em
Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

UBERLÂNDIA

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F866 Freitas, Cindy Figueiredo, 1995-
2019 O derretimento da família margarina [recurso eletrônico] :
diálogos entre a comunicação e a psicanálise na apreensão de
não-ditos em Os Simpsons / Cindy Figueiredo Freitas. - 2019.

Orientador: Luiz Carlos Avelino da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Psicologia.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2567>
Inclui bibliografia.

1. Psicologia. I. Silva, Luiz Carlos Avelino da,1959-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Psicologia.
III. Título.

CDU: 159.9

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

Cindy Figueiredo Freitas

**O derretimento da família margarina: diálogos entre a Comunicação e a Psicanálise na
apreensão de não-ditos em *Os Simpsons***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PGPSI) – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

Banca Examinadora

Uberlândia, 16 de dezembro de 2019.

Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva (Orientador)
Instituto de Psicologia (IPUFU) – Uberlândia, MG

Prof.^a Dr.^a Vanessa Matos dos Santos (Examinadora)
Faculdade de Educação (FACED-UFU) – Uberlândia, MG

Prof. Dr. Moisés Fernandes Lemos (Examinador)
Departamento de Psicologia (UFG) – Catalão, GO

Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini (Examinador Suplente)
Instituto de Psicologia (IPUFU) – Uberlândia, MG

Prof.^a Dr.^a Elzilaine Domingues Mendes (Examinadora Suplente)
Departamento de Psicologia (UFG) – Catalão, GO

UBERLÂNDIA

2019


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Psicologia
 Av. Pará, 1720, Bloco 2C, Sala 54 - Bairro Umuarama, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: +55 (34) 3225 8512 - www.pgpsi.ip.ufu.br - pgpsi@ipsi.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Psicologia			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, número 340, PGPSI			
Data:	dezesseis de dezembro de dois mil e dezenove	Hora de início:	9h	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	11812PSI011			
Nome do Discente:	Cindy Figueiredo Freitas			
Título do Trabalho:	O derretimento da família margarina: diálogos entre a Comunicação e a Psicanálise na apreensão de não-ditos em <i>Os Simpsons</i>			
Área de concentração:	Psicologia			
Linha de pesquisa:	Psicanálise e Cultura			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	"Eles eram a Bonnie e o Clyde de seu tempo": a mediação intertextual em <i>Os Simpsons</i> a partir da psicanálise do humor.			

Reuniu-se na sala 2C, Campus Umuarama, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Psicologia assim composta: Professores Doutores: Vanessa Matos dos Santos - FACED/UFU; Moisés Fernandes Lemos - UFG/Catalão; Luiz Carlos Avelino da Silva orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **luiz Carlos Avelino da Silva, Usuário Externo**, em 16/12/2019, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Matos dos Santos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/12/2019, às 10:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Moisés Fernandes Lemos, Usuário Externo**, em 16/12/2019, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1747464** e o código CRC **8AFFBE42**.

À 9ª Turma de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que, separada em A e B em Telejornalismo, me permitiu minha primeira experiência docente e a fez muito mais incrível do que eu imaginava.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu refúgio e fortaleza, que me deu o dom da vida, toda honra e toda glória ao Seu nome.

À minha família margarina derretida: meus pais Rodrigo e Cássia, por todo amor e suporte. Ao meu irmão Caio, pela inspiração e leveza. Aos meus avós Oswaldo e Damiana, sempre orgulhosos e alegres.

À Zion, meu “bichinho”, a concretização do sonho de infância de ter um gatinho.

Aos padrinhos Mauri e Rosangela, e às meninas – agora moças – Laura e Raquel, pela segunda família amorosa que são, mesmo de longe.

À Pamella, amiga paulistana e querida, que me proporciona ótima companhia e experiências ímpares a cada visita a São Paulo.

Aos velhos e novos, porém igualmente queridos, amigos: Marina, Giu, Felipe, Sarah, Mariana, Victor, Carol Evangelista, Ana Clara, Isabella, Maria Clara, Jhonatas, Alê, Isabela e Andressa; pela presença, cumplicidade, aventuras e teorias sobre tudo.

À Dhara, prima irmã, e ao Eduardo, “cunhado” do coração, pela certeza de que família não é sangue, e sim carinho e referência.

Ao orientador Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva, pela oportunidade e pela ajuda em ampliar meus horizontes.

Aos professores Dr. João Luiz Leitão Paravidini, Dra. Vanessa Matos dos Santos e Dr. Moisés Fernandes Lemos, pelas valiosas contribuições e pelos caminhos apontados. À Vanessa, especialmente, pela amizade e pelos “cafés amorosos” regados a histórias, que se tornaram parte essencial dos meus dias.

À Sandra, Barbara e Maria Rita, do Colégio São Paschoall, que recebem sempre com carinho essa aluna egressa e iluminaram meu caminho quanto à docência. À Sandra, principalmente, pelas valiosas contribuições na área da Psicologia.

Ao PGPSI de uma forma geral – professores, colegas e demais servidores –, que acolheu essa comunicóloga “estrangeira” e a tornou melhor como profissional e ser humano.

Aos Simpsons, a família amarela e adorável da qual sou fã desde a adolescência, que tirou sorrisos de cada um que me perguntou qual era o meu tema de pesquisa. A honra foi minha de me debruçar sobre uma série que tem o carinho de tantas gerações.

Aos Stark de Winterfell (e ao seu Snow), a família medieval e tentacular que conheci neste ano e me arrebatou para o mundo doido de *A Song of Ice and Fire*. Que sigam sempre como referência de alcateia sobrevivente.

A todas as famílias da ficção, espelho do nosso mundo.

“Sinto falta dos dias em que eu podia dizer: ‘Pelo menos minha mãe é normal’”.

(Bart Simpson)

RESUMO

Além de informar, a televisão também tem como finalidade entreter o indivíduo que se coloca defronte a ela. Tal entretenimento não é dissociado do contexto sociocultural: embora seja associada ao conforto doméstico, a televisão frequentemente reflete em seus produtos de entretenimento questões do mundo real, que podem ser abordadas numa vertente humorística por meio de séries de comédia. Não raro isso está atrelado a não-ditos, que, muito mais do que permear o contexto ficcional, também perpassam as relações humanas – dentre as quais, as familiares. Assim, este trabalho é uma interface entre as Teorias da Comunicação e a Psicanálise, e discorre sobre a *sitcom* norte-americana *Os Simpsons*. Trata-se de uma pesquisa qualitativa cujo objetivo principal foi captar sentidos que esclareçam os não-ditos que perpassam a série no que diz respeito à família e a sua ligação com a alteridade cultural a que ela se submete. Utilizamos como base teórica os estudos concernentes à televisão como meio de comunicação de massa; à família como audiência, tema de entretenimento e instância social; e ao humor como manifestação humana que proporciona novas visões sobre questões interpessoais. Utilizamos a Psicanálise em duas frentes: como base teórica e numa apropriação de seu método interpretativo para analisar três episódios de *Os Simpsons*, obedecendo à associação livre e à escuta flutuante, levando em consideração o afetamento da pesquisadora. Para tanto, adotamos como mote quatro possíveis configurações familiares (moderna, tradicional, tentacular e monoparental) e delimitamos, ainda, dois tipos de família midiática: a família margarina e a família margarina derretida – esta última uma concepção nossa, com base no já existente conceito da família margarina. Nossas análises sugerem que *Os Simpsons*, enquanto série que traz uma família protagonista influenciada e influenciadora de uma alteridade, é uma fonte rica de não-ditos – e, também, de reflexões.

Palavras-chave: *Os Simpsons*; família margarina derretida; não-dito; interpretação.

ABSTRACT

Besides informing, the television also has the purpose to entertain the individual who stands in front of it. Such purpose is not detached from the sociocultural context: although it is associated to domestic comfort, television frequently reflects real world issues on its entertainment products, which can be approached by a humorous way through comedy series. This is often linked to non-saids, which, far more than permeating the fictional context, also pervades human relations – among these, the familiar ones. Thus, this work is an interface between Communication Theories and Psychoanalysis, and discusses the American sitcom *The Simpsons*. This is a qualitative research whose main objective was to capture meanings that clarify the non-saids which permeate the series regarding the family and its connection to the cultural alterity to which it is alleged. We used as theoretical basis studies concerning television as a means of mass communication; family as an audience, entertainment theme and social instance; and humor as a human manifestation that provides new insights into interpersonal issues. We used Psychoanalysis in two ways: as a theoretical basis and in an appropriation of its interpretative method to analyze three episodes of *The Simpsons*, obeying the free association and floating listening, taking into account the affectation of the researcher. For such, we adopted as motto four possible familiar organizations (modern, traditional, tentacle and single-parented) and defined yet two kinds of media family: the butter family and the melted butter family – the latest one being our conception, based on the pre-existing concept of butter family. Our analysis suggests that *The Simpsons*, as a series featuring a protagonist family influenced by and influencer of an alterity, is a rich source of non-saids – and, also, of reflections.

Keywords: *The Simpsons*; melted butter family; non-said; interpretation.

SUMÁRIO

1	<i>Especial de Natal dos Simpsons, ou simplesmente... Introdução</i>	11
1.1	A família Simpson: quem é e de onde vem?	11
1.2	A instituição família e suas possíveis configurações	17
1.3	As famílias em Springfield – e, em particular, a do 742 Evergreen Terrace	19
1.4	Como responder à questão norteadora?	21
1.5	Objetivo	22
2	“Enquanto você estiver na TV, as pessoas vão te respeitar”: comunicação, representação e imaginário na televisão	25
2.1	<i>Os Flintstones</i> e <i>Os Jetsons</i> : famílias do passado e do futuro	25
2.2	A família midiática frente à alteridade: televisão, cultura e comunicação de massa	27
2.3	O politicamente incorreto em <i>Os Simpsons</i> e o mito do receptor passivo	32
2.4	A representação social como convite à reflexão	35
2.5	Um bem do lar e da família	38
3	“Casamento é como um caixão, e cada filho é outro prego”: a evolução social da família	42
3.1	“Imagens da família”: da era medieval à era moderna	42
3.2	Entre configurações e margarinas, família é tudo (mais ou menos) igual	45
3.3	A família Simpson dentre esses seis tipos	48
3.4	A família no divã: função paterna, função materna e filiação	52
4	“As coisas mais engraçadas vieram diretamente da vida real”: considerações históricas e psicanalíticas sobre o riso e o humor	60
4.1	Do riso grupal às piadas sérias: uma breve digressão histórica	60
4.2	O humor econômico e defensivo da Psicanálise	63
4.3	Rir é o melhor remédio – inclusive para se fazer amigos	66
4.4	O humor e a família midiática: um desamparo crescente	68
5	“Nesta casa, obedecemos às leis da termodinâmica!”: método	71
6	“Pai, por que eu preciso ir a uma psiquiatra?”: análise dos episódios e discussão	74
6.1	<i>Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily</i> (1995)	74
6.1.1	Resumo do enredo	74
6.1.2	Análise	78
6.2	<i>Sleeping with the Enemy</i> (2004)	84

6.2.1 Resumo do enredo	85
6.2.2 Análise	88
6.3 <i>Father Knows Worst</i> (2009)	97
6.3.1 Resumo do enredo	97
6.3.2 Análise	100
7 “E com a Maggie são três”: conclusões	111
7.1 Dos três episódios analisados de <i>Os Simpsons</i> : margarina ou margarina derretida?	111
8 “Faça isso por ela”: considerações finais	117
8.1 Da família recomposta às crianças-prodígio: as famílias midiáticas dos anos 90 e 2000	117
8.2 Considerações sobre as Barbies da infância	120
8.3 E para finalizar	121
9 Citações e referências	123

1 *Especial de Natal dos Simpsons, ou simplesmente... Introdução*

1.1 A família Simpson: quem é e de onde vem?

Assim como o episódio piloto de uma série televisiva, a introdução deste trabalho serve para inteirar o leitor dos aspectos mais importantes da presente pesquisa. No piloto, os personagens principais são apresentados e têm enfocadas as suas características mais marcantes, a fim de que seu telespectador os conheça e possa reagir a eles com afeição ou aversão. Somente nos episódios posteriores é que os aspectos secundários de suas personalidades e seus acontecimentos futuros serão explorados. Por este ponto de vista, o texto de uma pesquisa se assemelha a uma série televisiva, dividida em capítulos ao invés de episódios; e esta introdução – o episódio piloto – dá início a essa jornada. Da mesma maneira que, 30 anos atrás, o *Especial de Natal dos Simpsons* marcou a estreia de *Os Simpsons* – o objeto desta pesquisa –, o presente capítulo traz uma apresentação desta série, começando pela descrição de sua família amarela protagonista; e perpassa também as questões comunicativas, psicanalíticas e metodológicas que fundamentam este trabalho.

Comecemos, portanto, pela apresentação da série. *Os Simpsons* (*The Simpsons*, 1989) é uma *sitcom*¹ norte-americana de animação criada pelo cartunista Matt Groening, voltada primariamente para o público jovem adulto. Autor das tirinhas *Life in Hell*, Groening elaborou a família Simpson às pressas antes de uma reunião com o produtor James L. Brooks, que trabalhava com o programa de variedades *The Tracey Ullman Show* (1987-1990) do canal FOX Broadcasting Company. Interessado pelo trabalho do cartunista, Brooks pediu-lhe que colaborasse com o programa através de alguma de suas criações. Assim, Groening inventou os Simpsons pensando numa família de dinâmica disfuncional, e deu aos seus membros os

¹ *Sitcom* é uma abreviação da expressão *situation comedy*, que em português significa “comédia de situação”. É um termo usado para designar uma série cujo humor revolve em torno de situações cotidianas nos personagens, que lidam frequentemente com as mesmas questões num mesmo contexto (Lopes, 2016).

nomes de seus próprios familiares – Homer, Marge, Lisa e Maggie –, colocando a si próprio no papel de Bart, cujo nome é um anagrama da palavra *brat* (“pirralho” ou “travesso” em tradução livre).

Os Simpsons estreou como um segmento de curta-metragem do programa de variedades *The Tracey Ullman Show* em 19 de abril de 1987, permanecendo assim por três temporadas. Em vista do sucesso alcançado pelo curta, a família Simpson passou a protagonizar a sua própria série independente, lançada no dia 17 de dezembro de 1989, também no canal FOX – que até hoje a produz e a exibe no horário nobre (a partir das 20h). Até hoje, *Os Simpsons* possui 31 temporadas lançadas², cada uma contendo entre 20 e 25 episódios (à exceção da 1^a temporada, com apenas 13). Cada episódio da série tem duração média de 22 minutos, e o cerne permanece sendo o cotidiano da família Simpson, agora acompanhada de vários personagens coadjuvantes (vizinhos, amigos da família, professores, funcionários de estabelecimentos, celebridades, entre outros) também residentes na fictícia Springfield³. Pertencente à classe média norte-americana, a família Simpson tem hábitos típicos deste contexto socioeconômico, mas sua dinâmica interna possui características que a tornam, à primeira vista, uma família “disfuncional”.

Homer, o pai, é um homem de aproximadamente 40 anos e funcionário do setor 7G (considerado o baixo escalão) na Usina Nuclear de Springfield. Ele enfrenta diariamente uma jornada de trabalho frustrante, que é agravada pelos caprichos do dono da usina, o Sr. C. Montgomery Burns, uma figura gananciosa e insensível às condições de trabalho de seus subalternos. Mesmo sendo o provedor financeiro de um lar com uma esposa e três filhos, Homer leva suas responsabilidades no emprego pouco a sério e tem personalidade inconsequente e impulsiva, frequentemente colocando sua própria diversão e bem estar em

² Até hoje, a 31^a temporada ainda não foi lançada no Brasil. A sua estreia nos EUA ocorreu no dia 29 de setembro de 2019.

³ Há mais de 100 cidades chamadas Springfield nos EUA, mas o estado em que se situa a cidade de *Os Simpsons* jamais é revelado na série. Assim, não é possível associá-la a uma ou outra Springfield do mundo real.

primeiro lugar. Ademais, Homer possui vícios como a glotonaria e o alcoolismo: seu sobrepeso foi adquirido através de uma alimentação excessiva e desregrada; e ele bebe (muito) todos os dias na taverna do Moe, o que é uma de suas maiores diversões. Embora os atos – e especialmente os vícios – de Homer não o tornem uma figura moralmente exemplar, ele possui qualidades admiráveis, dentre elas o apego genuíno à própria família ainda que por “linhas tortas”: ao mesmo tempo em que esgana Bart quando se irrita com ele e desconsidera os sentimentos de Lisa ou a existência de Maggie, Homer é presente na vida dos filhos e é capaz de atos de bravura para defendê-los ou repará-los por suas temeridades – o que também se estende à Marge. Na visão de Halwani (2004, p. 27), embora Homer seja “egoísta, ganancioso e às vezes muito burro” e, portanto, longe de ser virtuoso (do ponto de vista aristotélico), ele raramente deseja o mal a alguém, o que o livra de torná-lo um personagem detestável apesar das suas falhas morais. Além disso, Homer é autêntico – o que em muito se deve ao fato de ele ser refratário ao politicamente correto –, e possui verdadeiro amor pela vida, o que o torna um *bon vivant* mesmo com as suas limitações financeiras, culturais e intelectuais. Seu estilo de vida pode ser sintetizado em uma frase dita por ele à Lisa no episódio *Lost Our Lisa* (1998): “os riscos absurdos dão sentido à vida”.

Marge, a mãe, tem entre 35 e 40 anos e é uma dona de casa sensata e cuidadosa, que frequentemente traz a voz da razão através do diálogo e da empatia. Ela influencia Bart e Lisa muito mais dessa forma do que por repreensões ou castigos, não raro agindo mais como uma amiga do que mãe dos filhos; e busca fazer o mesmo com Homer ao invés de perder a calma com o marido. Essa característica torna Marge firme e correta em seus atos – o que provavelmente faz dela o personagem mais respeitado na família Simpson –, não obstante ela às vezes tenha seus sentimentos relegados a um segundo plano em favor da impulsividade de Homer ou das vontades dos filhos. Vez ou outra, ela sente o ímpeto de buscar um emprego ou atividade fora de casa, especialmente em momentos em que ela se sente desvalorizada (muitas

vezes por outras mulheres) devido à sua condição de dona de casa; mas, no final, Marge retorna ao cotidiano doméstico por chegar à realização de que é isso o que dá sentido à sua vida. Erion e Zeccardi (2004) destacam que, para Marge, é o amor de seu marido e filhos que importa mais para ela, alcançando assim felicidade (*eudaimonia*) para si através dos afazeres que fazem a sua família feliz. Marge pode ser considerada o ponto de equilíbrio da família Simpson, transitando bem entre as travessuras de Bart, as inquietações de Lisa, os cuidados com Maggie e as temeridades de Homer, lidando com cada uma destas características e agindo como uma espécie de “poder moderador” do lar.

Bart, o filho mais velho, tem 10 anos de idade e está no 4º ano do ensino fundamental na Escola Primária de Springfield. Ele é conhecido por ser travesso e não respeitar autoridades, o que lhe vale frequentes problemas disciplinares, especialmente na escola. Bart é um transgressor no sentido puro da palavra, o que é exemplificado pelo episódio *Bart's Inner Child* (1993): quando um guru de autoajuda aconselha toda a cidade a seguir o exemplo do garoto de “libertar a criança interior”, os habitantes de Springfield passam a se comportar exatamente como Bart. Neste contexto, o menino sente que perdeu a própria identidade e, perturbado por isso, é aconselhado por Lisa a agir como um garoto comportado para voltar a ser o ícone desafiante e rebelde de seu meio. Mesmo com esse traço de comportamento, Bart tem bom coração e suas traquinagens são frequentemente subjugadas pelos seus próprios afetos, que o levam a sentir remorso e, por vezes, a necessidade de reparar seus atos: ele compensa a mãe após ser descoberto furtando um videogame na loja Try-N-Save⁴, recupera o chapéu favorito de Lisa após jogá-lo do carro e perceber a tristeza da irmã⁵, e pleiteia junto ao diretor Skinner para reaver o emprego de Edna Krabappel, após embebedá-la junto com os colegas e, sem querer, provocar a demissão da professora⁶. Assim, o respeito de Bart pelas

⁴ *Marge, Be Not Proud* (1995).

⁵ *The Cad and the Hat* (2017).

⁶ *Bart Gets a 'Z'* (2009).

pessoas ao seu redor não é condicionado por posição hierárquica ou parentesco, e sim pelos sentimentos que elas suscitam no garoto, seja temor, admiração ou mesmo afeição. Não obstante, suas travessuras são sua marca registrada e, tal como Homer, Bart tende a colocar a diversão antes do dever.

Lisa, a filha do meio, tem oito anos e cursa o 2º ano do ensino fundamental na Escola Primária de Springfield. Ela é responsável e inteligente, destacando-se por levantar questionamentos que levam seus familiares e demais habitantes de Springfield a dilemas morais. No entanto, tais características lhe trazem situações ambivalentes: ao mesmo tempo em que Lisa enxerga o cerne dos problemas ao seu redor com mais profundidade do que a maioria das outras pessoas, ela é um frequente alvo de chacota entre colegas de escola e até mesmo entre adultos por causa disso – o que lhe traz uma constante sensação de não pertencimento. Para Skoble (2004), Lisa representa a relação de amor e ódio da sociedade norte-americana para com o intelectualismo: ela tem gostos culturalmente sofisticados como *jazz* e poesia, mas também tem como desenho animado favorito o mesmo das demais crianças de Springfield (o violento *Itchy and Scratchy*, ou *Comichão e Coçadinha* na versão em português), além de ter fixação pela boneca Malibu Stacy, análoga à Barbie. Ela tem uma percepção e uma bússola moral que a ajudam a enxergar por trás das ambições dos adultos ao seu redor ao mesmo tempo em que tem aspirações infantis, como ter um pônei⁷ ou crescer para deixar de usar tesouras sem ponta⁸ – o que a impedem de ser arrogante ou agir de maneiras surreais para seus oito anos de idade. King (2018) destaca que, originalmente, Lisa era cúmplice de Bart nos tempos do segmento do *The Tracy Ullman Show*, mas James L. Brooks sugeriu que Lisa se tornasse a criança-prodígio que é. No mesmo artigo, o autor destaca uma colocação de David X. Cohen, um dos escritores da série: ao contrário da personalidade arrogante de Martin Prince – um garoto da turma de Bart, também inteligente e

⁷ *Lisa's Pony* (1991).

⁸ *Treehouse of Horror XXI* (2010).

estudioso –, a de Lisa “faz com que você queira abraçá-la. Ela só quer o que é certo, um mundo governado pela lógica e pela justiça” (King, 2018, s. p.).

Por fim, Maggie, a filha caçula, tem um ano de idade, ainda não fala e não tem personalidade fortemente definida, mas há momentos em que ela visivelmente apresenta inteligência acima da média, comparável à de Lisa⁹. Mesmo com o seu silêncio e a sua pouca idade, ela é capaz de atitudes impactantes: em uma cena de *Os Simpsons – O Filme* (2007), quando os habitantes de Springfield tentam invadir a casa dos Simpsons, Maggie quebra a própria mamadeira e a usa para ameaçar o macaco Teeny (o animal de estimação do palhaço Krusty), desafiando-o a enfrentá-la. Bronson (2004) enfatiza o episódio duplo *Who Shot Mr. Burns?* (1995), em que a responsável por atirar no magnata foi justamente Maggie. Nisso, o autor explicita seu pensamento: por não possuir o dom da fala, a caçula Simpson pode agir de forma mais espontânea, pois não se sente “embargada” pelas palavras e os significados que as acompanham. Mesmo com essas características, Maggie tende a ser esquecida ou posta de lado pela família em alguns momentos, especialmente por Homer (ainda que ela já tenha salvado a vida dele em algumas ocasiões¹⁰). Não obstante, Homer encontra na filha caçula a motivação para persistir em seu emprego maçante na Usina Nuclear de Springfield, lembrando-se a si próprio, com as fotos da bebê, de “fazer isso por ela” (“*do it for her*”)¹¹.

A cidade onde vivem os Simpsons, Springfield, pode ser considerada uma versão menor dos EUA de uma forma geral, pois reúne em si características geográficas e sociais que remetem a todas as regiões daquele país. Isso serve tanto para manter o mistério do estado onde ela se situa quanto para permitir a identificação geral do público com o local (Stebner, 2012). Sendo Springfield a representação de uma nação, sua dinâmica interna traz diversas questões de interesse público, que muitas vezes resvalam para a denúncia: a polícia e o

⁹ *Smart and Smarter* (2004).

¹⁰ No episódio *Hello Gutter, Hello Fader* (1999), Maggie livra Homer de se afogar numa maré de retorno na praia. Novamente, em *Poppa's Got a Brand New Badge* (2002), Maggie atira em Fat Tony e seu grupo de mafiosos quando eles encorralam Homer na entrada de sua casa e estão prestes a matá-lo.

¹¹ *And Maggie Makes Three* (1995).

governo municipal são retratados como instituições corruptas; a educação pública é sucateada e seu corpo docente é conivente com a inidoneidade do sistema; e a igreja (de vertente cristã protestante, especificada como “Presbiteriana”, uma mistura de presbiterianismo e luteranismo) é pouco levada a sério. Além disso, a maioria da população de Springfield é omissa ou ignorante frente à corrupção das instituições sociais, o que pode ser entendido como uma crítica feita pela série ao cidadão norte-americano em âmbito social, político e cultural; e até mesmo ao cidadão de outras nações. Springfield é, portanto, “um retrato fiel da vida nos Estados Unidos, onde causas importantes como a questão da utilização da energia nuclear, problemas ambientais, relações humanas, educação, saúde e religião são colocadas na pauta do dia” (Machado, 2004, s. p.).

1.2 A instituição família e suas possíveis configurações

Dentre as instituições retratadas pela série, daremos destaque à da família neste trabalho. Abordamos seis definições distintas de família nesta pesquisa, que são fundamentais para se compreendê-la como instituição social, suas mudanças ao longo do tempo como tal e suas representações na indústria cultural – particularmente por meio da série *Os Simpsons*. Temos em primeiro lugar a *família moderna*, que ascendeu na Idade Moderna (precisamente no século XVIII) e é descrita por Ariès (1986) como aquela restrita ao pai, à mãe e aos filhos (biológicos), excluindo-se criados, demais parentes e amigos. Seus padrões de comportamento e os papéis estabelecidos a cada membro são rígidos: o pai concentra em si a autoridade do lar e tem um sentimento misto de afeição e posse para com a família; a mãe é exclusivamente a “rainha do lar”, submissa ao marido e com vida condicionada a ele e aos filhos; e as crianças obedecem incondicionalmente os pais pela autoridade que estes possuem como tais. Ela se opõe à noção medieval de família, em que não havia forte apego dos pais

pelos filhos (e vice-versa) em vista do ingresso prematuro da criança no mundo adulto – assim que desmamava – e da alta mortalidade infantil na época (Ariès, 1986).

Em segundo lugar, temos a *família tradicional* (ou *nuclear*). Esta é composta por um pai e uma mãe casados, com filhos biológicos (estes devem ser necessariamente fruto de relações sexuais desses mesmos pais). Essa configuração diz mais respeito à estrutura do que aos papéis desempenhados por seus membros: estes não são rígidos como os da família moderna, mas a estrutura básica permanece, obedecendo a laços de sangue e à presença de um casal heterossexual. Para Cantor (2004), os Simpsons são uma espécie de celebração desta família, especialmente em vista do contexto progressista em que sua série foi criada.

A terceira possibilidade de configuração familiar é a *família tentacular*, definida por Kehl (2013) como aquela em que os filhos convivem com pessoas que “não fazem parte do núcleo original de suas vidas” (Kehl, 2013, s. p.). Tal núcleo original diz respeito ao pai, mãe e irmãos de sangue – e, portanto, essa dinâmica familiar deve ser necessariamente pensada a partir dos filhos. Assim, a família tentacular é aquela que de alguma forma desvia da estrutura tradicional, podendo ser composta por filhos com pais ou mães homossexuais; padrastos, madrastas e irmãos de uniões anteriores ou posteriores; e até mesmo pais heterossexuais, porém adotivos. Exclui-se a biologia como fator fundamental nessa configuração. Ainda com estrutura diferente da família tradicional, temos a quarta definição: a *família monoparental*, em que a criança é criada por um pai (ou mãe) solteiro.

A quinta e a sexta definições de família abordadas nessa pesquisa têm valor imagético e caráter simbólico – e são as de maior importância para a análise realizada neste trabalho. Estas são a *família margarina* e a *família margarina derretida*. A primeira tem como principal atributo a idealização de “família perfeita” que a acompanha, o que a torna alvo de nostalgia pela sociedade atual graças à indústria cultural (Kehl, 2013). Portanto, sua característica de “margarina” é necessariamente imagética, porque tem ares de “propaganda”

e, tal qual a margarina alimentícia, é inconsistente e não tem solidez. Este tipo de família frequentemente se liga à tradicional, porque, na visão de Kehl (2013), a sociedade atual – que conta com uma parcela expressiva de famílias tentaculares – sente haver uma “dívida” com a família tradicional, a partir da qual a indústria cultural alimenta a nostalgia.

Já a família margarina derretida, igualmente imagética, é aquela que de uma forma ou de outra subverte a família margarina, quer seja com nuances humorísticas, sátiras ou com inversão de papéis. Ela necessariamente apresenta alguma característica que desvia da idealização e do caráter de “propaganda” que acompanha a família margarina; e se revela quando a aparência perfeita desta família não consegue se sustentar mais. Deve-se destacar que o termo “família margarina derretida” foi cunhado pela autora da presente pesquisa, com base na já existente expressão “família margarina”, porém com a intenção de contrastar (ou desconstruir, derreter) a solidez da imagem da família midiática idealizada. É uma família que revela as “entradas” da margarina.

1.3 As famílias em Springfield – e, em particular, a do 742 Evergreen Terrace

No caso de *Os Simpsons*, embora a série tenha sido criada numa época em que as produções audiovisuais de entretenimento dos EUA buscavam tirar a família tradicional da norma e trazer outras configurações, como forma de aderir ao progressismo da época (Cantor, 2004), a sua família protagonista representa a contramão desse movimento, tendo estrutura tradicional. Mesmo assim, os Simpsons – os tais moradores do endereço 742 Evergreen Terrace – são cercados por conhecidos cujas famílias são tentaculares ou monoparentais: dentre os colegas de escola de Bart e Lisa, os mais próximos possuem pai ou mãe solteiros ou

são filhos de casais separados. Homer – ele próprio criado majoritariamente só pelo pai¹² – possui poucos amigos casados, e Marge é a única de suas irmãs que se casou apenas uma vez. Em *A psicanálise na Terra do Nunca*, Corso e Corso afirmam que “quando um tema insiste, sempre revela algo que estamos tentando entender, elaborar” (Corso & Corso, 2011, p. 121). Embora nesta parte os autores discorram sobre as crianças geniais da ficção (Jimmy Neutron, Dexter, Franjinha etc.), entendemos que a persistência da reprodução da família tradicional como protagonista pode também partilhar desta ideia – o que pode ser percebido como estratégia de representação de um não-dito que precisa ser interpretado.

Prova disso é que, embora os Simpsons destoem dos seus conterrâneos e reforcem a organização familiar tradicional, a dinâmica interna deles tem suas peculiaridades. Embora não sigam à risca a lógica da família moderna, eles possuem nuances dela: Homer não concentra em si a autoridade do lar, mas possui o sentimento misto de afeto e posse para com a sua família; Marge tem em sua vida de dona de casa uma rotina condicionada ao marido e aos filhos, mas não é uma esposa submissa e tampouco uma típica mãe no sentido hierárquico; e Bart e Lisa, embora reconheçam seus pais como tais, não os obedecem incondicionalmente, não raro subvertendo a submissão geracional, quer seja por rebeldia ou por saberem que os pais estão errados (especialmente quando Homer tenta predicar algum senso comum). Até mesmo Maggie dá sinais de compreender muito mais do que aparenta, norteando certas atitudes para tais fins; não obstante, seus desenvolvimentos verbal e físico são aparentemente¹³ defasados em relação ao seu intelecto e idade (ela não fala e não é vista andando ou engatinhando com frequência). As nuances de família moderna vistas no lar dos

¹² A mãe de Homer, Mona Simpson, deixou a família quando o filho era ainda pequeno. Engajada num ativismo contra experimentos biológicos realizados pelo Sr. Burns, ela foi descoberta pelo magnata e passou a ser perseguida, o que a levou a fugir para proteger Homer. Essa história é abordada nos episódios *Mother Simpson* (1995), *My Mother the Carjacker* (2003) e *Mona Leaves-a* (2008).

¹³ Em vista do alto potencial intelectual de Maggie, é possível que ela não fale e não ande com frequência porque não queira ou não se sinta estimulada a fazê-lo; ou porque esteja no espectro do autismo. Essas hipóteses são detalhadas nas páginas 51, 52 e 57.

Simpsons são frequentemente usadas para fins de comédia ou sátira – o que nos dá outra pista sobre o não-dito da série no que concerne a este tema.

Em termos imagéticos, nossa hipótese é de que os Simpsons sejam uma família margarina derretida, pois além de terem sido concebidos por Matt Groening como tendo dinâmica disfuncional, eles subvertem a idealização que acompanha a família margarina, o que se reflete até mesmo nas críticas à série. Corso e Corso (2011) relembram que o ex-presidente norte-americano George Bush recomendava às famílias “que se parecessem mais com os *Waltons*¹⁴ do que com os *Simpsons*” (Corso & Corso, 2011, p. 110, grifos dos autores), ainda que estas preferissem a identificação com os Simpsons. Na mesma linha, Cantor (2004, p. 155) afirma: “Muitos comentaristas lamentam o fato de o desenho servir hoje como uma das imagens representativas da vida em família nos Estados Unidos, alegando que *Os Simpsons* dá exemplos horríveis para pais e filhos”. Em suma, ainda que os Simpsons mantenham a configuração tradicional e seus membros por vezes reflitam certas características da família moderna, eles simultaneamente denunciam que certos papéis socialmente atribuídos a ela já não cabem.

A questão norteadora desta pesquisa é, portanto: em que medida a família Simpson reflete e, simultaneamente, contesta a concepção tradicional de família, idealizada pelo imaginário e explorada pela indústria cultural como família margarina?

1.4 Como responder à questão norteadora?

Para buscar essa resposta, esta pesquisa traz uma interface entre a Comunicação e a Psicologia – particularmente a Psicanálise –, pois investiga a influência da TV¹⁵ na subjetividade enquanto meio de comunicação de massa, que traz em si o potencial de reforçar

¹⁴ Família protagonista da série *The Waltons* (1972-1981).

¹⁵ No escopo desta pesquisa, entendemos TV como a televisão aberta tradicional.

ou subverter valores culturais; e ao mesmo tempo analisa um produto de entretenimento sob o olhar da Psicanálise, visando a captação de sentidos que podem ou não ser realçados através do humor e da abordagem politicamente incorreta de *Os Simpsons*, no que concerne à família. Dito isso, esta pesquisa tem como *corpus* básico três episódios de *Os Simpsons*, a saber: *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995), *Sleeping with the Enemy* (2004) e *Father Knows Worst* (2009)¹⁶, selecionados por questões de conveniência, pelo impacto que produziram na pesquisadora e por abordarem de forma específica a vida familiar dos Simpsons. Estes três episódios – disponíveis de forma livre na internet¹⁷ – mostram momentos em que a estrutura ou a dinâmica interna dos Simpsons é alterada, o que termina por colocar seus membros em situações ingratas ou aflições que só são superadas quando tudo volta ao normal.

1.5 Objetivo

O objetivo geral desta pesquisa é, portanto, captar sentidos que esclareçam os não-ditos que perpassam *Os Simpsons* no que diz respeito à família, particularmente aquela idealizada e nostalgorizada – midiaticamente conhecida como *família margarina* –, mediante a análise dos três episódios supracitados. Ainda que os Simpsons aparentemente destoem da noção de família idealizada, a sua própria família não sofreu qualquer mudança definitiva em três décadas de existência, enquanto a de seus parentes e vizinhos passou por adoções, viuvezes, divórcios ou novos casamentos. Ao mesmo tempo, o “derretimento de margarina” protagonizado por Homer, Marge, Bart, Lisa e Maggie faz rir – e, para eles, em que pese a lógica interna de suas relações, dá certo. Sob a premissa de que a televisão é, à sua maneira,

¹⁶ Na versão brasileira, os nomes de tais episódios costumam ser traduzidos, respectivamente, como “Lar Doce-Dicly Lar”, “Dormindo com o Inimigo” e “Papai Sabe Nada”.

¹⁷ Os links para acesso dos episódios estão, respectivamente, nas páginas 74, 85 e 97, em seus respectivos subcapítulos de análise. Todos estão dublados na versão brasileira.

um reflexo do contexto temporal e social em que ela está inserida, entendemos que esse não-dito também perpassa a sociedade em que vivemos no que diz respeito à família como célula-base.

Esta pesquisa justifica-se na possibilidade de se abordar conceitos psicanalíticos (neste caso, concernentes à família) através de um produto audiovisual de entretenimento, que por si só tem relação intrínseca com a Comunicação por ser mediado pela televisão (um meio de comunicação de massa). Entendemos que o conhecimento sobre tais conceitos facilita a apreensão de não-ditos que podem ser propagados por *sitcoms* – que, por sua vez, os transmitem de forma menos séria e até mesmo mais contundente devido à sua abordagem leve e humorística. Assim, o indivíduo que os assiste pode, além de interpretar a série e captar sentidos sobre ela (ex.: a ironia, o sarcasmo, as referências a outros produtos da indústria cultural etc.), trazer tal análise para si próprio, levando-o a perceber o mundo ao seu redor de forma diferenciada e, possivelmente, mais aprofundada. A análise dos episódios selecionados de *Os Simpsons* está em consonância com a ideia de que a série, além de ser um produto de entretenimento feito para fazer rir, possibilita também reflexões sobre os não-ditos das situações nela retratadas. Embora a série discorra primariamente sobre a cultura e os valores norte-americanos, no escopo deste trabalho não levamos em consideração somente esta sociedade, mas sim o mundo capitalista de forma geral, posto que o papel da família enquanto célula-base da sociedade é muito anterior à história dos EUA.

Dentre os objetivos específicos desta pesquisa, destacam-se os estudos sobre o riso, com base nas ideias de Freud (1905/1977; 1927/1996) sobre o humor, e nas de autores que revisitaram sua teoria, como Bogomoletz (1995) e Kupermann (2010). Também estudamos o papel social da televisão enquanto meio de comunicação de massa, conforme a definição de DeFleur e Ball-Rokeach (1993) de que tal meio deve perpassar as instituições básicas da sociedade – dentre estas, a família –, e o contexto de ascensão da televisão como tal,

conforme Williams (2003). Trazemos também estudos sobre a família e as evoluções estruturais e afetivas por ela sofridas, com base em Ariès (1986) e Kehl (2013); e a visão psicanalítica sobre ela, que é abordada por Halberstadt-Freud (2006), Ceccarelli (2007), Borges (2009) e Betts, Weinmann e Palombini (2014). Em nossos procedimentos, levamos em consideração o método psicanalítico, que preza pela subjetividade e afetamento do analista frente ao objeto de análise e na captação de sentidos deste. Este método ainda suporta as pesquisas de caráter qualitativo (Iribarry, 2003), particularmente no que diz respeito à possibilidade de descoberta de novos sentidos além daqueles convencionados socialmente.

2 “Enquanto você estiver na TV, as pessoas vão te respeitar”: comunicação, representação e imaginário na televisão

2.1 *Os Flintstones* e *Os Jetsons*: famílias do passado e do futuro

Ao pronunciar a frase do título deste capítulo¹⁸, Bart Simpson dirigia-se ao palhaço Krusty – uma celebridade local em Springfield – após uma série de desventuras sofridas por este. No episódio em questão, Krusty é accidentalmente exposto pelo garoto como um dos maiores sonegadores de impostos da história dos EUA, e tem seu programa de TV e sua fortuna confiscados pela Receita Federal. Deprimido, o palhaço forja a própria morte, mas é descoberto por Lisa e Bart vivendo como pescador sob o nome de Rory B. Bellows. Assim, as crianças tentam persuadi-lo a voltar para a sua antiga vida, alegando que ele faz falta ao público infantil “que depende dele às tardes” na programação televisiva. O argumento mais forte é dito justamente por Bart: “que tal ser um palhaço iletrado da TV que ainda é mais respeitado do que todos os cientistas, médicos e educadores do país juntos?”, que termina por convencer Krusty a voltar ao mundo do entretenimento.

Pela lógica de Bart, inferimos que *Os Simpsons* é uma série de animação respeitada. Não foi a primeira de seu gênero, contudo: Mullen (2004) nos relembra que, três décadas antes da estreia de *Os Simpsons*, surgiu uma família parecida com a de Bart e Lisa, criada por William Hanna e Joseph Barbera: *Os Flintstones* (1960-1966). Esta foi, segundo a autora, a primeira animação cuja dinâmica endereçava tanto adultos quanto crianças, pois ao mesmo tempo em que mostrava situações cotidianas típicas do universo adulto (uma família de classe média, cujo pai tem um emprego frustrante e a mãe é dona de casa, com vizinhos que ora causam

¹⁸ *Bart the Fink* (1996). A frase na íntegra dita por Bart é: “Well, it doesn’t matter how you live or what you did wrong. As long as you’re on TV, people will respect you” (“Bem, não importa como você vive ou o que fez de errado. Enquanto você estiver na TV, as pessoas vão te respeitar”).

situações agradáveis, ora de conflito), também tinha características inerentes a desenhos para crianças, como a queda de objetos sobre os personagens e a sensação da dor graficamente representada por estrelas flutuando ao redor de suas cabeças, sem a presença de sangue ou de contusões. Hanna-Barbera criaram, com a família pré-histórica dos *Flintstones*, uma série revolucionária de animação, partindo do *feedback* que tiveram de que *Dom Pixote (The Huckleberry Hound Show, 1958-1962)* era assistida tanto por crianças quanto por adultos – e, assim, buscaram adaptar suas animações subsequentes a essa nova dinâmica (Mullen, 2004). De críticas negativas e descrentes a princípio, *Os Flintstones* havia conquistado um público cativo já em sua segunda temporada, o que encorajou Hanna-Barbera a lançar *Os Jetsons (The Jetsons, 1962-1987)*, uma animação com dinâmica muito similar à de *Os Flintstones*, porém ambientada num tempo futuro com carros voadores, empregadas-robô e tecnologia e automatização avançadas.

Além da estrutura familiar similar (um homem e uma mulher casados, com filhos, e um animal de estimação), *Os Flintstones* e *Os Jetsons* têm em comum o objetivo de parodiar as antigas *sitcoms* das décadas de 40 e 50 (Mullen, 2004). Estas mostravam famílias felizes e bem estruturadas, cujas questões eram pontuais e sempre resolvidas dentro de um dado episódio – daí a definição de *sitcom* como série em que os personagens lidam com as mesmas questões num mesmo contexto. Contudo, na década de 60, tal modelo tornou-se desgastado, o que deu margem a *sitcoms* que objetivavam parodiá-lo por meio do acréscimo de características inusitadas, dentre estas os hábitos mórbidos da Família Addams (*The Addams Family, 1964-1966*) e os poderes mágicos de Samantha Stephens e sua filha Tabatha, de *A Feiticeira (Bewitched, 1964-1972)*. Entretanto, conforme Mullen, estas últimas mostravam apenas uma justaposição do sobrenatural e da estrutura familiar já conhecida das *sitcoms* mais antigas. Em síntese, “elas não tentavam subverter o status quo para além de chamar a atenção para a sua monotonia” (Mullen, 2004, p. 68, tradução nossa).

Neste contexto, segundo a autora, *Os Flintstones* e *Os Jetsons* entraram como *sitcoms* que duplamente faziam paródia: ambas eram animações (o que permitia a presença de detalhes caricatos e fantasiosos típicos dos programas para crianças) e contavam com elementos completamente fora da realidade (por exemplo: em *Os Flintstones*, há um mastodonte aspirador e um dinossauro como animal de estimação; e, em *Os Jetsons*, a já mencionada empregada-robô). Assim, para Mullen (2004), estas duas séries contribuíam tanto para questionar quanto para reforçar os valores sociais dominantes representados nas *sitcoms*. Dentre estes, daremos destaque ao da família tradicional.

2.2 A família midiática frente à alteridade: televisão, cultura e comunicação de massa

Cantor (2004) aponta que, especialmente a partir da década de 70, a televisão norte-americana começou a se afastar da ideia de família tradicional (ou nuclear) ao não colocá-la como norma. Essa tendência consolidou-se nos anos 80, o que, conforme os exemplos apontados pelo autor, é notável nas séries *Love, Sidney* (1981-1983), em que o protagonista é um homem homossexual que vive com uma mãe solteira e sua filha; *Punky, a Levada da Breca* (*Punky Brewster*, 1984-1988), que acompanha as aventuras de uma garota abandonada pelos pais, que encontra nos vizinhos de seu prédio novas figuras paternais e é, no final, legalmente adotada por um deles (o fotógrafo Henry Warnimont); e *My Two Dads* (1987-1990), sobre a vida de uma adolescente cuja paternidade jamais é revelada, e que tem sua custódia dividida entre dois antigos namorados de sua mãe após a morte desta. Tal tendência refletia o desejo dos produtores de televisão norte-americanos de aderir ao progressismo e trazer organizações familiares distintas da tradicional, sob a premissa de que poderiam ser tão boas quanto ou até superiores (Cantor, 2004).

Por este sentido, embora a família de *Os Simpsons* possa a princípio representar um retrocesso ao olhar progressista (um homem e uma mulher casados e vivendo sob o mesmo teto, com três filhos biológicos), a dinâmica interna dos Simpsons tem suas peculiaridades: Homer, ainda que seja o provedor financeiro do lar, é uma figura paterna infantilizada, frequentemente comparável aos próprios filhos. Assim, é Marge quem representa a “cabeça” do lar em termos morais, sendo disciplinadora quando a situação o exige. Mesmo que ela precise ocasionalmente recorrer a breves repreensões para corrigir os filhos, na maioria das vezes Marge consegue influenciar os atos de Bart e Lisa por meio do diálogo ao invés do castigo¹⁹. Seus filhos, entretanto, não são crianças comuns: Bart é muito travesso e inquieto, característica que ora é atribuída a um desejo dele de chamar a atenção²⁰, ora a um possível sintoma do Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH)²¹; e Lisa possui sensibilidade e intelectualidade muito superiores às das crianças de sua idade, o que frequentemente é um obstáculo nas tentativas dela de se inserir e fazer amigos.

Isso posto, cada um dos dois desafia Marge em maneiras que seus colegas e amigos não fazem com seus respectivos responsáveis, pelo que é mostrado na série: a mãe se preocupa

¹⁹ Diferenciamos a repreensão do castigo no sentido de que este último é acompanhado de alguma proibição ou ordem categórica (ex.: “você está proibido de...” ou “vá para o seu quarto”). Isso posto, os únicos episódios em que Bart é mostrado sendo castigado são *Double, Double, Boy in Trouble* (2008), em que Marge diz que vai proibi-lo de jogar jogos de tabuleiro, pois ele já está castigado quanto à TV e ao videogame; e *Postcards from the Wedge* (2010), em que após as artimanhas do garoto para causar discórdia entre seus pais serem descobertas, ele é obrigado a tuitar para Homer as suas atividades. Lisa, por sua vez, é castigada por Marge apenas no episódio *The Marge-ian Chronicles* (2016), em que Marge proíbe a filha de deixar o planeta Terra quando a menina planeja partir numa missão para colonizar Marte.

²⁰ Exemplos disso estão em *Yokel Chords* (2007), em que Bart chega à realização deste desejo em sessão com uma terapeuta; e no já mencionado *Postcards from the Wedge* (2010).

²¹ Não é possível afirmar que Bart tem de fato o TDAH. Em *Brother's Little Helper* (1999), essa questão é levantada quando, após uma travessura de Bart, o diretor Skinner chama Homer e Marge à escola e, no ato, afirma que o menino é portador do transtorno, forçando-o a tomar uma medicação experimental – caso contrário ele expulsaria Bart da escola. O remédio torna Bart paranoico e, por isso, é retirado por Marge ao final do episódio, que diz que o filho só precisa de “ar fresco, abraços e da boa e velha Ritalina®”. Deve-se lembrar, entretanto, que o diagnóstico de TDAH só pode ser realizado por um profissional qualificado da área da saúde, enquanto Skinner é estritamente da área da educação. Ademais, não fica claro se Marge se refere à Ritalina® como “boa e velha” devido à sua existência anterior ao episódio (o medicamento foi patenteado em 1954), ou ao seu possível uso por Bart num momento anterior à história. 17 temporadas depois, no episódio *There Will Be Buds* (2016), há uma breve menção à questão. Após o time local de lacrosse – ao qual Bart e Lisa pertencem – vencer uma partida contra a seleção da vizinha Odgenville, Homer comenta alegremente com Kirk Van Houten, o técnico do time: “cara, meus filhos nunca tinham ganhado nada. Tudo o que a menina faz é ler, e o menino tem uma daquelas doenças de prestar atenção, que não é realmente uma doença”. Essa fala de Homer pode ser interpretada como um indicativo da ambiguidade do diagnóstico de Bart.

com as possíveis consequências das travessuras de Bart, sempre pedindo a ele que se comporte; e com as tendências precoces e a falta de amigos de Lisa, chegando até mesmo a pagar uma menina para se aproximar de sua filha²². Este último fato, entretanto, é um exemplo que contesta a infalibilidade de Marge em sua abordagem maternal, mostrando que nem sempre ela acerta na forma de lidar com os filhos ainda que deseje o melhor para eles (haja vista que Lisa se sente magoada quando descobre o esquema da mãe com a “amiga” Tumi). Entretanto, essas falhas parecem justamente abrir o caminho para a empatia dos filhos para com ela e vice-versa, mantendo o respeito mútuo e o carinho entre Marge e as crianças: no referido episódio, Lisa e Marge se reconciliam quando a indiferença da garota faz a mãe chorar, o que termina por fazer Lisa se entristecer com a tristeza de Marge e pedir-lhe perdão.

Não é raro, ainda, constatar uma inversão dos papéis de criança e adulto no lar dos Simpsons, visível especialmente quando Lisa busca trazer algum tipo de bom senso a Homer na tentativa de barrar alguma de suas impulsividades. Assim, embora *Os Simpsons* até certo ponto represente um retorno à organização tradicional familiar, esta não é tratada de forma sacralizada: antes, é tirada do pedestal quanto à sua infalibilidade na formação de cidadãos civilizados (disso, o comportamento rebelde de Bart é um bom exemplo) e socialmente equilibrados (exemplificado pela dificuldade de Lisa em fazer e manter amizades). Deve-se destacar ainda que Bart foi um filho concebido fora do casamento, em clara oposição ao que pregam as vertentes cristãs, principais expoentes da ideia da necessidade do laço matrimonial para a concepção de filhos; e nenhuma das três gestações de Marge foi planejada – o que contrasta com o fato de os EUA terem inaugurado a rede do Planejamento Familiar²³.

Por esta breve análise, podemos afirmar que a evolução das *sitcoms* norte-americanas acompanha o progressismo social de seu país de origem. Passou-se a questionar o

²² *Pay Pal* (2014).

²³ O Planejamento Familiar (*Planned Parenthood*) é uma rede de clínicas fundada em outubro de 1916 em Nova York, nos EUA, que oferece cuidados aos pacientes na área reprodutiva. Dentre outros atos, suas clínicas distribuem contraceptivos, realizam abortos e oferecem aulas de educação sexual. Informações recuperadas em 25 de junho de 2018 a partir de <<https://www.plannedparenthood.org/about-us/who-we-are>>.

reconhecimento exclusivo da família tradicional como legítima, ao mesmo tempo em que se coloca em xeque a sua eficiência em criar cidadãos amáveis, bem-educados e socialmente aptos, conforme a observação de Cantor (2004) de que – audiovisualmente falando – as famílias com organizações distintas podem ser até melhores do que a tradicional. Sendo dirigida a uma vasta audiência, a programação televisiva de entretenimento busca perpetuar ou subverter valores socioculturais, o que consolida a televisão como meio de comunicação de massa e como potencial representação da sociedade.

A segunda metade do século XX – em que todas as referidas *sitcoms* estrearam – foi marcada pela ascensão da TV sob esta definição. Para DeFleur e Ball-Rokeach (1993), um meio é considerado de massa quando perpassa e influencia as cinco instituições básicas da sociedade (economia, política, família, religião e educação) e transmite conteúdos relativos a tais instituições para um público determinado, o que contribui para definir uma espécie de identidade coletiva. O rádio, antecessor técnico da televisão, preenchia tais características em sua origem, mas o tempo e o aumento da popularidade da televisão o tornaram um meio mais ligado à mídia comunitária local, enquanto a TV endereçava-se a toda uma nação. Exemplo disso é o *American way of life*, que só foi possível devido ao papel da televisão como agente da identidade cultural norte-americana no período da Guerra Fria (DeFleur & Ball-Rokeach, 1993). Com o passar do tempo, a ascensão da televisão como meio de massa minimizou a importância das fronteiras geográficas, particularmente após o surgimento da transmissão por satélite²⁴. Dessa forma, enquanto o rádio consolidou-se como mídia comunitária fortalecedora da identidade local, a TV é agente da globalização.

Entretanto, a hegemonia absoluta da televisão enquanto meio de comunicação em si vem sendo questionada e rediscutida com o advento da internet²⁵, que, dentre novas formas de

²⁴ A primeira dessas transmissões foi realizada pela primeira vez em julho de 1962, dos EUA para a Inglaterra e França, através do satélite Telstar I (Benoit, 1999).

²⁵ A internet não é considerada um meio de massa pela Comunicação, pois proporciona ao usuário uma experiência individualizada e permite a sua aproximação mais pessoal com outros indivíduos (Gómez, 2006).

comunicação entre indivíduos, trouxe consigo as plataformas de *streaming* (ex.: Netflix e Hulu), nas quais o usuário escolhe o que, quando e onde assistir, graças à portabilidade de *smartphones* e *tablets* que comportam os aplicativos das provedoras. Isso obriga a programação televisiva tradicional a investir em alternativas para manter seu público cativo e engajado, não raro recorrendo à própria internet como ferramenta para este fim.

Exemplo recente disso foi a iniciativa da “Invasão Amarela” promovida pelo canal FOX Brasil entre novembro e dezembro de 2018, em comemoração à estreia da 30^a temporada de *Os Simpsons* nos EUA²⁶. No espaço destes dois meses, imagens dos integrantes da família Simpson apareciam de forma aleatória nos intervalos de exibição da série, durante os quais os telespectadores eram convidados a tirar *selfies* com as imagens na TV e postar em redes sociais utilizando a *hashtag* #EuNaFox. As *selfies* posteriormente eram exibidas nos intervalos do canal durante as sextas-feiras do referido período. O convite ao engajamento e a recompensa por este, exibindo o próprio telespectador na TV, remonta à teoria comunicativa dos Usos e Gratificações, particularmente na concepção da audiência como ativa e capaz de fazer escolhas, e na competição da mídia com outras fontes na intenção de satisfazer as necessidades sociais, afetivas e psicológicas dessa mesma audiência (Martino, 2009).

Em novembro de 2019, a FOX repetiu este modelo de interação, porém trazendo imagens dos Simpsons fazendo caretas ao invés de com expressões neutras, como foi em 2018. Por essa razão, a *hashtag* escolhida para as postagens foi #CaretaSimpsons. Além de uma estratégia do canal para manter o engajamento do público na série que é seu carro-chefe, esta reedição pode ser entendida também como um desdobramento da já referida Teoria dos Usos e Gratificações (Martino, 2009).

²⁶ No Brasil, a 30^a temporada só estreou no canal FOX no dia 30 de maio de 2019, às 22h, com o episódio *Bart's Not Dead* (2018). Antes disso, o canal exibiu na íntegra as outras 29 temporadas nos 29 dias anteriores, em comemoração à superveniente estreia da nova temporada no dia 30.

2.3 O politicamente incorreto em *Os Simpsons* e o mito do receptor passivo

Ainda sobre o papel da audiência diante de um meio de comunicação de massa, Marcondes Filho (1988) faz a crítica de que a televisão, como tal tipo de meio, contribui para uma quebra da identidade cultural, pois tira seus produtos midiáticos de seus lugares de origem e os transmite a territórios e regiões distintas. Não obstante, tal massificação encontra resistência por determinados grupos da sociedade, o que quebra as ideias do “receptor passivo” e da “massa homogênea”. Este estranhamento entre emissor e receptor é chamado por Wolton (2010) de *incomunicação*: “os receptores [...] resistem às informações que os incomodam e querem mostrar os seus modos de ver o mundo. A incomunicação torna-se o horizonte da comunicação obrigando a negociações constantes para que se possa conviver” (Wolton, 2010, p. 15). *Os Simpsons* traz exemplos dessa dualidade: por um lado, a série discorre principalmente sobre a cultura e a sociedade norte-americanas e é atualmente exibida em mais de 70 países²⁷ (dentre estes o Brasil, tanto na TV paga quanto na TV aberta²⁸) – o que, aliado ao *status* da televisão como meio hegemônico de comunicação de massa, contribui para a adesão à cultura audiovisual norte-americana no mundo e para a perpetuação (ou subversão) de seus valores em escala global.

Por outro lado, a abordagem irreverente e politicamente incorreta da série foi alvo de controvérsias ao longo das suas décadas de existência, principalmente pela forma como certas culturas e segmentos sociais são representados. A mais recente envolveu o personagem Apu, o indiano proprietário da loja de conveniência Kwik-E-Mart: o documentário *The Problem*

²⁷ Alguns países pararam de transmitir a série ao longo dos anos ou demoraram a fazê-lo. Enquanto a China só permitiu sua exibição em 2014 (VEJA Abril, 2014), a Venezuela proíbe a transmissão da série desde 2008, sob a alegação de que esta é inadequada para crianças. No mesmo ano, as igrejas pentecostais da Rússia pediram a retirada de *Os Simpsons* e *South Park* do ar, argumentando que tais séries faziam “propaganda de vários vícios”, mas o pedido foi negado pela justiça (Morales, 2016).

²⁸ Na TV aberta, *Os Simpsons* estreou em 1991 na Rede Globo. Seis anos depois o SBT passou a veicular a série, alcançando picos de audiência de até 10 pontos (Forato, 2014). A emissora permaneceu com os direitos de exibição até 2003, quando a Globo comprou-os de volta. Desde 2013, entretanto, a série é exibida na Rede Bandeirantes, onde está até hoje, mas a audiência é baixa comparada à época do SBT. Já na TV paga, *Os Simpsons* é exibida desde 1989 pelo canal FOX, no final da tarde e no horário nobre.

With Apu (2017) traz entrevistas do ator e comediante Hari Kondabolu – que é norte-americano de ascendência indiana – com outros profissionais da área do entretenimento da mesma etnia, que relatam ter sofrido *bullying* na infância devido à forma com que Apu é representado. A repercussão do documentário levou o ator Hank Azaria – o dublador de Apu – a afirmar que, se fosse necessário, abandonaria o cargo em favor de uma nova abordagem por parte da série (Bradley, 2018); o que inevitavelmente caracterizaria uma quebra de continuidade e poderia até mesmo levar à extinção do personagem. Diante desta possibilidade, os fãs reagiram e a produção de *Os Simpsons* apresentou sua própria crítica ao documentário, por meio de uma cena do episódio *No Goodread Goes Unpunished* (2018)²⁹ e de uma declaração do próprio Matt Groening em entrevista. Para o criador da série, estamos diante de “um tempo de nossa cultura em que as pessoas amam fingir que estão ofendidas” (Victor, 2018, s. p., tradução nossa).

Esta polêmica traz a realização de que o receptor não somente é ativo como também é capaz de criar novas formas de socialização com base no que consome – neste contexto, o debate sobre o impacto das representações midiáticas para uma dada etnia. Conforme Williams (2003), as novas gerações é que trazem novos exemplos de criação e comunicação eletrônica, levando à conclusão de que as práticas sociais relacionadas à televisão dependem menos das propriedades do meio do que da renovação contínua de tais práticas pelo público que a assiste.

A abordagem politicamente incorreta de *Os Simpsons* já foi dirigida também ao Brasil em pelo menos duas ocasiões, sendo a mais significativa por meio do episódio *Blame it on Lisa* (2002), que causou polêmica na época de sua estreia devido à maneira como a cidade do Rio de Janeiro foi retratada. O enredo mostra os Simpsons viajando para a capital fluminense em

²⁹ Neste episódio, Marge tenta ler para Lisa um livro do qual ela gostava muito quando criança, mas, agora adulta, percebe que a história possui várias referências culturalmente ofensivas. Diante disso, Lisa quebra a quarta parede e, dirigindo-se à audiência, diz: “Uma coisa que começou décadas atrás e era aplaudida e inofensiva agora é considerada politicamente incorreta. O que se pode fazer?”, e olha para um retrato de Apu em sua mesa de cabeceira.

busca de um garoto chamado Ronaldo, apadrinhado financeiramente por Lisa, e que repentinamente parou de responder às cartas da menina. Ao entrar em contato com o orfanato em que Ronaldo morava, Lisa descobre que ele está desaparecido. Assim, ela e sua família desembarcam no Rio para tentar encontrá-lo, e se deparam com uma cidade violenta e infestada por animais selvagens: Bart e Homer são assaltados por um grupo de crianças; Homer é sequestrado por um taxista clandestino armado e levado até a Amazônia; Marge é assediada por um delegado; e os cariocas frequentemente sofrem ataques de macacos e serpentes (em uma cena, Bart é engolido por uma anaconda no morro do Pão de Açúcar). Ademais, o episódio satiriza a apresentadora Xuxa Meneghel através da personagem Xoxchitla, mostrando-a vestida de forma sexualizada e, portanto, incompatível com seu público infantil.

A polêmica em torno de *Blame it on Lisa* (2002) se deu especialmente porque o então secretário municipal de Turismo, José Eduardo Guinle, alegou ter investido 18 milhões de reais nos quatro anos anteriores para “mudar a impressão que os estrangeiros têm do Brasil” (Agência Estado, 2002, s. p.) e, supostamente, o episódio trazia de volta algo que para Guinle já estava esquecido: a ideia de que as cidades brasileiras ainda se encontravam em estado selvagem, com animais exóticos transitando livremente pelas ruas. Além de em *Blame it on Lisa* (2002), a série fez outra referência controversa ao Brasil no episódio *The Wife Aquatic* (2007), em que, enquanto a família Simpson se aproxima de barco da fictícia (e suja) Barnacle Bay, Lisa comenta que aquele é o lugar mais nojento em que eles já estiveram. Bart pergunta: “Mais do que o Brasil?”, ao que Lisa responde: “Depois do Brasil³⁰”.

Os exemplos trazidos reafirmam a abordagem politicamente incorreta de *Os Simpsons*, mas é importante notar que a série retrata a própria cultura da mesma maneira: tratado como a

³⁰ Na versão brasileira dublada, a tradução deste trecho foi alterada para mascarar a referência ao Brasil. A fala de Bart foi modificada para “é mesmo? Você acha?”, e a de Lisa para “se eu disse isso, é porque eu acho”. Na versão legendada, as legendas referentes a estas duas falas são suprimidas.

representação do cidadão norte-americano médio, Homer é um homem que se basta a si mesmo, tem na sua visão limitada de mundo a verdade absoluta das coisas e pouco demonstra sensibilidade para com as pessoas ao seu redor, frequentemente desprezando as questões e problemas delas. As instituições sociais – representadas por personagens como o policial Clancy Wiggum, a professora Edna Krabappel e o Reverendo Lovejoy – também são mostradas como omissas, corruptas e moralmente cínicas, o que tira delas a infalibilidade e a eficiência em manter a ordem na sociedade. Mesmo quando Springfield é atravessada por algum fato social patológico³¹ (Durkheim, 1983), a normalidade é retomada por meio de acontecimentos do acaso, ou pela participação direta ou indireta de algum personagem de fora dessas instituições.

Exemplo disso está no episódio *The PTA Disbands* (1995), em que a greve docente deflagrada na Escola Primária de Springfield só chega ao fim quando Bart tranca a professora Krabappel e o diretor Skinner numa sala por cinco horas, até que eles cheguem a um acordo. Interpretando este episódio: por si próprios, os docentes não conseguiram pôr fim ao que eles mesmos criaram, sendo necessário que o mais “difícil” dos alunos precisasse intervir para que a rotina escolar voltasse ao normal. Assim, da mesma maneira com que Homer pode ser considerado uma fonte de inquietação pela classe média em sua forma de agir, Krabappel e Skinner, em sua condição de personagens, também poderiam ser vistos da mesma forma pela classe docente da rede pública.

2.4 A representação social como convite à reflexão

³¹ Na visão durkheimiana, o fato social patológico é aquele desviante do tipo ou padrão médio de comportamento numa determinada comunidade, chamado fato social normal. Para ele, o fato social normal tem como características “as mais frequentes da espécie e [as] formas mais frequentes dessas características” (Durkheim, 1983, p. 114).

Quanto aos grupos sociais (fora da classe média branca) representados em *Os Simpsons* – para além dos imigrantes como Apu –, estes são representados por personagens com trejeitos caricatos, muitas vezes com ênfase em hábitos exóticos ou malfeitos históricos; e não raro estas associações não são mais desejáveis, na mesma lógica dos exemplos já mencionados de *Blame it on Lisa* (2002) e do documentário *The Problem With Apu* (2017). Entretanto, é necessário observar que estas caricaturas nem sempre são empregadas com a intenção deliberada de ofender ou menosprezar, e sim como uma maneira de expor a percepção que se tem daquelas culturas por outras que não as conhecem a fundo – e, neste caso, a caricatura entra como *representação social* (Moscovici, 1978). Para este autor, as representações sociais são maneiras de conhecer o mundo.

Por definição, a representação social é “*uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos*” (Moscovici, 1978, p. 26, grifo do autor). Na mídia contemporânea, é comum as representações sociais aparecerem na forma de “fragmentos do ‘homem em geral’” (Tonin & Azubel, 2017, p. 124). Para as autoras, as imagens que compõem as representações de um determinado personagem, que sobrevivem ao tempo, “fornecem elementos para se pensar nas representações ‘do real’ na sociedade em que se vive” (Tonin & Azubel, 2017, p. 126). A maioria dos personagens em *Os Simpsons* cumpre papéis representacionais, quer seja do ponto de vista étnico (além de Apu, tem-se ainda o escocês Willie e o palhaço Krusty, que é judeu), social (a família iletrada e caipira de Cletus Spuckler), sexual (Waylon Smithers e Patty Bouvier³², ambos homossexuais) ou religioso (o Reverendo Lovejoy e Ned Flanders). Retomando as considerações de Cantor (2004) sobre a política da família nuclear, os habitantes de Springfield também representam versões diferentes de organização familiar:

³² Patty se assume homossexual para a família em *There's Something About Marrying* (2005), quando anuncia seu noivado com uma mulher chamada Veronica. No fim do episódio, contudo, é revelado que Veronica é um homem, e o casamento não acontece.

enquanto Bart, Lisa e Maggie são filhos biológicos de pais casados, Milhouse tem pais divorciados³³; Nelson é filho de uma mãe solteira; Rod e Todd são órfãos de mãe³⁴ e criados apenas pelo pai; e Selma Bouvier adota a pequena Ling na China³⁵.

É importante destacar, entretanto, que as representações sociais servem mais à informação do que ao conhecimento³⁶; isto é, “estar por dentro” torna-se mais importante do que compreender a fundo o significado e a razão de ser das coisas. Assim, as diversas dinâmicas familiares, etnias, orientações sexuais, religiosidades e segmentos sociais de *Os Simpsons* permitem uma visão ilustrativa dos valores vigentes nos EUA, considerados “a terra da liberdade”, como é dito em seu próprio hino nacional³⁷; e, portanto, abertos à diversidade e à sua participação na sociedade norte-americana em igualdade com a classe média, representada principalmente pela família Simpson.

Não obstante, a representação da diversidade pela sociedade norte-americana – em que pese aquilo que se pode ver na série –, como já foi dito, preza mais pela informação (“estar por dentro”) do que pelo conhecimento (a verdadeira compreensão), pois a caricatura corresponde a um exagero de determinada característica ou associação ligada a um nicho social ou indivíduo, não raro com objetivos humorísticos. É preciso que o receptor – necessariamente ativo – interprete a razão de tal manutenção empregando o conhecimento (teórico ou vivencial) que possui para decifrar a informação ilustrada pela caricatura – ou o não-dito da série. Muitas vezes, tal interpretação advém da ordem do incômodo.

³³ Kirk e Luann Van Houten se divorciam no episódio *A Milhouse Divided* (1996) e ficam assim por 11 temporadas. Eles se reconciliam no episódio *Milhouse of Sand and Fog* (2005) e se casam de novo em *Little Orphan Millie* (2007).

³⁴ A mãe de Rod e Todd, Maude Flanders, morre ao cair de uma arquibancada no episódio *Alone Again, Natura-Diddily* (2000).

³⁵ *Goo Goo Gai Pan* (2005).

³⁶ Wolton (2010) diferencia informação de conhecimento. Para o autor, o conhecimento é a ferramenta para se interpretar a informação – mas esta, atualmente, marginaliza o conhecimento, pois “a lógica das notícias, com sua velocidade, brevidade, lógica de competição e obsolescência das coisas e do tempo, engoliu o cultural e o saber científico” (Wolton, 2010, p. 76-77). Embora o autor se refira primariamente à notícia jornalística, entendemos que as representações sociais de *Os Simpsons* podem partilhar desta mesma linha de pensamento.

³⁷ O hino *The Star-Spangled Banner* tem o seguinte trecho: “*O say does that star-spangled banner yet wave / O'er the land of the free and the home of the brave?*” (O que diz esta bandeira estrelada que ainda tremula / Sobre a terra dos livres e o lar dos valentes?”).

Temos, aqui, o primeiro pressuposto para compreender o estilo comunicativo presente em *Os Simpsons*: a abordagem politicamente incorreta (que permeia a informação) deve ser entendida como um convite à reflexão (por meio do uso de um conhecimento que interprete tal informação). A série busca propositalmente *incomodar* o telespectador através das caricaturas que ilustram os traços de comportamento considerados indesejáveis, objetivando refletir sobre as hipocrisias e discrepâncias sociais em seu meio. Isso é sintetizado numa fala atribuída a Matt Groening: “Nossa solução em *Os Simpsons* é fazer piadas que pessoas com instrução [acadêmica], ou algum nível de referência, consigam entender. E para aqueles que não entendem, não importa, porque temos Homer balançando a cabeça e dizendo ‘D’oh!’”³⁸. Desta maneira, o propósito de comédia da série é mantido tanto em níveis básicos quanto na intenção de provocar a reflexão do receptor. Isto é: embora *Os Simpsons* convide o telespectador a rir dos malfeitos dos personagens na televisão, este termina na verdade por rir de coisas que são perceptíveis em seu próprio contexto sociocultural e de si próprio – ou de fragmentos de si. Desta maneira, o indivíduo que assiste à série é convidado a não fazê-lo de forma passiva, mas sim a refletir e captar sentidos na série além do óbvio propósito de comédia. Neste caso, o riso do telespectador que assiste a *Os Simpsons* vem da percepção de que as desgraças e decadências retratadas na série falam a ele de alguma forma, enquanto sujeito ou cidadão. Entretanto, enquanto ele está em casa assistindo à televisão, tais questões sociais têm sua importância minimizada, pois estão circunscritas ao “mundo de fora” – que, na segurança do lar, parece inócuo e até mesmo ridículo.

2.5 Um bem do lar e da família

³⁸ A frase original é: “*Our solution on ‘The Simpsons’ is to do jokes that people who have an education, or some frame of reference, can get. And for the ones who don’t, it doesn’t matter, because we have Homer banging his head and saying, ‘D’oh!’*”. Recuperada em 27 de junho de 2019 a partir de: <https://www.brainyquote.com/quotes/matt_groening_461916>

Williams (2003) já atentava para os avanços tecnológicos que serviam à privatização e ao individualismo desde a primeira metade do século XX. A partir da década de 1920, as condições de trabalho e os salários recebidos passaram por melhorias, o que contribuiu para a divisão dos dias, semanas e anos em “dias de trabalho” e “dias de folga”. Essa divisão levou a um fortalecimento definitivo da vida familiar no interior do lar – tendência que já se anunciava desde o século XVIII³⁹. Conforme Williams (2003, p. 27, tradução nossa): “Esse relacionamento criou tanto a necessidade quanto a forma de uma nova maneira de ‘comunicação’: notícias do mundo ‘externo’, de fontes que seriam inacessíveis de outra maneira”.

Foi nesse contexto que a televisão ascendeu como meio de comunicação de massa, sendo considerada por Williams (2003) como um meio híbrido, pois era heterogênea e unificadora: abarcava em si várias alternativas de programação (música, esportes, notícias, entretenimento etc.) e centralizava-os num meio só. Para além dessa característica, Williams destaca a função social da televisão: embora considerada pelo autor como um “tipo muito inferior de cinema” (Williams, 2003, p. 28), muitas pessoas rapidamente se adaptaram à TV, tanto por causa da gama de opções que ela trazia quanto pela ideia de privatização do lar. O cinema, por sua vez, tornou-se um reduto de produções específicas e discretas. Williams (2003) finaliza seu raciocínio afirmando que, enquanto a radiodifusão esteve confinada ao rádio, o cinema foi uma alternativa poderosa por ser um meio visual. Mas, quando a radiodifusão tornou-se também visual através da televisão, seu déficit tecnológico em relação ao cinema foi compensado pelo seu papel social.

Outra modificação que a televisão trouxe em relação ao cinema foi a independência da etiqueta imposta pelo ambiente público. No cinema, o indivíduo necessariamente se submete a ela, pois não pode conversar em voz alta ou causar qualquer tipo de tumulto, e só ao final da

³⁹ Este assunto será abordado detalhadamente nas páginas 44 e 45, no próximo capítulo.

sessão ele pode manifestar abertamente se a experiência foi agradável ou não. A televisão eliminou tais preocupações, pois, circunscrita ao ambiente doméstico, não exige padrões específicos de comportamento e pode ser desligada a qualquer instante caso sua programação não agrade. Entretanto, é necessário destacar que algumas liberdades frente à televisão ainda são recentes: nas décadas de 70 e 80 – tempo em que a popularização da televisão como bem de consumo durável das famílias brasileiras ainda era um fenômeno novo⁴⁰ –, o hábito de se sentar em determinados horários em frente à televisão para assistir às notícias ou a determinados programas ainda era muito forte. A TV era considerada um “bem da família”, o que ajudou a moldar a noção de família de classe média como principal modelo de audiência (Serelle, 2016).

Não obstante, embora atualmente o indivíduo conte com uma ampla gama de canais em diversos pacotes oferecidos pelas operadoras televisivas, ele não tem a prerrogativa de escolher *quando* quer assistir a algum programa: a grade horária é fixa e os episódios de séries e novelas são lançados aos poucos, numa frequência diária ou semanal, podendo ou não ser retransmitidos. Esta lógica só é subvertida por provedoras como as já mencionadas Netflix e Hulu, que disponibilizam, na íntegra, temporadas que podem ser assistidas a qualquer momento e frequência. Além disso, têm em si a questão da portabilidade, não se restringindo apenas à TV para serem acessadas e assistidas – o que proporciona maior individualização da experiência televisiva. Entretanto, levantamos a hipótese de que, mesmo assim, a televisão ainda sobrevive porque traz consigo uma atmosfera de conforto, relacionada à quietude do ambiente doméstico e à noção de família. Por essa lógica, o papel social de privatização do lar atribuído à TV segue pouco ou não alterado.

⁴⁰ Embora a televisão tenha chegado ao Brasil em 1950, ela era então considerada um objeto de luxo, restrito à classe alta. A televisão só se tornou acessível às camadas mais populares a partir da década de 60, após a introdução do *videotape*, que permitiu a racionalização da produção do conteúdo televisivo e sua distribuição em larga escala, fora do eixo São Paulo-Rio (Paternostro, 2006).

Como já destacado, Serelle (2016), com base em Williams (2003), afirma que a audiência doméstica tomou, para as empresas televisivas, a forma de uma família típica de classe média (com pai, mãe e filhos) que servia de modelo para a publicidade e para a programação televisiva. O autor nos traz o exemplo brasileiro de *A Grande Família* (1972-1975, por Oduvaldo Vianna Filho; e novamente em 2001-2014, por vários diretores), que trazia uma organização familiar como cerne da *sitcom*. Especialmente na década de 70, a adesão do público à série obedecia ao já mencionado hábito de se sentar com a família frente à TV para assisti-la – e uma série cuja temática era justamente a família reforçou este costume. Conforme Serelle (2016, p. 192), “a forma especular desse seriado permitia, por exemplo, que a audiência de classe média se reconhecesse nos conflitos, mediados pelo humor”. Nota-se, aqui, uma dinâmica similar à de *Os Simpsons*, em que pese a configuração familiar dos protagonistas e o afã de trazer questões cotidianas de maneira risível ao telespectador, objetivando o reconhecimento deste na narrativa e o incômodo que vem deste: “eu sou assim, eu passo por isso diariamente”.

A família como cerne de *sitcoms* representa, de certa forma, um retorno à célula que alicerçou a ascensão da televisão enquanto meio de comunicação de massa no século XX, porém de uma forma que permite que se crie uma imagem distinta do que é o significante família: uma convivência que, muito longe de ser sacralizada ou perfeita, é permeada por conflitos gerados por seres humanos falhos, mas que, sob a ótica da comédia, tornam-se mais leves e até mesmo proporcionam entendimento diferenciado sobre a própria realidade. *Os Simpsons*, ao abordar de forma risível a família e as instâncias sociais e políticas que a cercam, abrem caminho para uma definição particular de “imagens de família” e para a desconstrução de papéis socialmente atribuídos a ela – sobre os quais discorreremos no próximo capítulo.

3 “Casamento é como um caixão, e cada filho é outro prego”: a evolução social da família

3.1 “Imagens da família”: da era medieval à era moderna

Embora a visão de Homer Simpson sobre a família a princípio não pareça otimista – conforme o título deste capítulo⁴¹ –, a participação desta no desenvolvimento da sociedade é inegável. O fato de *Os Simpsons* ter uma família como protagonista já é um indicativo deste papel, mas é especialmente intrigante constatar que a organização familiar dos Simpsons obedece à tradicional, muito embora a série tenha surgido num momento em que as produções audiovisuais norte-americanas buscavam se distanciar dessa dinâmica, conforme descrevemos no capítulo anterior. Mesmo após 31 temporadas, a família Simpson não sofreu qualquer alteração – ao contrário da vizinha família Flanders, cuja mãe morreu na 11^a temporada, o que motivou Ned a relacionar-se com outras mulheres e até mesmo a, posteriormente, casar-se com Edna Krabappel⁴².

Diferentemente da protagonista de *Os Simpsons*, a instância social família passou por várias mudanças estruturais e emocionais desde a Idade Média, até consolidar-se, no século XVIII, num modelo que se aproxima daquele visto no lar dos Simpsons. Ariès (1986) inicia suas digressões sobre o assunto abordando a iconografia europeia por meio do que ele chama de “imagens da família”, que são cruciais para se entender a metamorfose da dinâmica familiar entre os séculos XII e XVIII. O autor toma o exemplo dos calendários para explicar como essas imagens evoluíram desde a Idade Média: neste tempo, os artistas ligavam as profissões e as épocas da vida às estações do ano. Assim, os calendários simbolizavam ora

⁴¹ *How I Spent My Strummer Vacation* (2002). A frase original dita por Homer à Lisa é: “*What I was trying to say, and maybe I didn't use the right word... was that marriage is like a coffin, and each kid is another nail*”. (“O que eu estava tentando dizer, e talvez eu não tenha usado a palavra certa... era que casamento é como um caixão, e cada filho é outro prego”).

⁴² Ned e Edna se casaram secretamente, conforme revelado no episódio *Ned'n'Edna's Blend Agenda* (2012).

tempos de colheita e de celebrações (como a natalina), ora a cronologia da vida de um homem, com a sua infância, adolescência e velhice representadas graficamente. Posteriormente, surgiu a figura da mulher, que, conforme Ariès (1986), participava do trabalho e estava sempre perto do homem, fosse numa sala ou no campo. Embora ainda não se pudesse falar formalmente em cenas de família – porque a criança até então estava ausente dessas imagens –, o artista agora “sente a necessidade de exprimir discretamente a colaboração da família, dos homens e das mulheres da casa, no trabalho quotidiano, com uma preocupação de intimidade outrora desconhecida” (Ariès, 1986, p. 197-198).

O lugar da criança na iconografia se consolidou no século XVI, e a sua presença passou a ser associada com a intimidade – sensação ainda desconhecida para o homem recém-saído da Idade Média –, porque ela agora representava a volta ao lar após o trabalho e a reunião com a família. Ainda ao longo deste século, no compasso dessa ideia, a iconografia sofreu uma nova mudança e passou a abarcar, definitivamente, a vida doméstica em família em seus calendários. Um dos exemplos trazidos por Ariès (1986) representa as idades da vida ilustradas pela cronologia de uma família: “a juventude de seus fundadores, sua maturidade em torno dos filhos, a velhice, a doença e a morte, que é ao mesmo tempo a boa morte, a morte do homem justo [...] no seio da família reunida” (Ariès, 1986, p. 206). Esse sentimento familiar, explica o autor, “é inseparável do sentimento da infância” (Ariès, 1986, p. 210), pois tem na criança o foco de muitas cenas retratadas; ao mesmo tempo em que tem sua ambiência centrada na casa, símbolo da vida privada, que passou a ganhar mais espaço na iconografia em detrimento das cenas ao ar livre características da Idade Média. Nesta não havia separação entre vida privada e pública: toda a existência era coletiva, ambientada nas ruas ou em casas onde viviam e dormiam várias pessoas, sem qualquer privacidade. Ademais, a criança ingressava no mundo dos adultos assim que tinha idade para desmamar (por volta dos sete anos de idade, como estimou Ariès), e era tratada como serviçal, muitas vezes longe de seus

pais biológicos. Assim, o conceito da criança como cerne e representação do sentimento familiar é característico da Idade Moderna, no compasso da necessidade crescente de isolamento da família do restante da sociedade e da preocupação com a educação formal dos filhos (Ariès, 1986).

Ainda no campo da educação, o autor descreve que, na Idade Média, “o serviço doméstico se confundia com a aprendizagem, como uma forma muito comum de educação” (Ariès, 1986, p. 228). Isso era perceptível pelo fato de as crianças serem enviadas à casa de outras famílias ou de mestres para trabalhar nelas, quer seja como pequenas servis ou como aprendizes dos ofícios e das maneiras da cavalaria – hábito que condizia com a ideia de ingresso da criança no mundo adulto assim que tinha idade para dispensar o cuidado da mãe. Neste contexto, a criança não estabelecia fortes laços com a sua família biológica, retornando a ela apenas depois de adulta – isso quando o fazia. Resume Ariès (1986, p. 231): “[os pais] se ocupavam de suas crianças menos por elas mesmas, pelo apego que lhes tinham, do que pela contribuição que essas crianças podiam trazer à obra comum, ao estabelecimento da família”. Assim, embora ainda não fosse considerada um reduto de intimidade, a família já era reconhecida como instância social naquele período.

Foi na Idade Moderna que, conforme a iconografia estudada por Ariès (1986), a criança assumiu um lugar fundamental no seio de sua família biológica. Neste tempo, a escola passou a ser vista como lugar de iniciação da criança no mundo social, o que correspondia “a uma preocupação de isolar a juventude do mundo sujo dos adultos para mantê-la na inocência primitiva, a um desejo de treiná-la para melhor resistir às tentações dos adultos” (Ariès, 1986, p. 231-232). Ao mesmo tempo, representava o desejo dos pais de ter os filhos mais próximos de si e de vigiá-los mais de perto. Tal desejo estava em consonância com a noção de intimidade, já perceptível na iconografia: “o sentimento da família não se desenvolve quando a casa está muito aberta para o exterior: ele exige um mínimo de segredo” (Ariès, 1986, p.

238). Assim, no século XVIII a família definitivamente se distanciou do mundo externo, o que se refletiu principalmente na organização da casa e da rotina. Os cômodos passaram a ser independentes, não se recebia mais visitas a qualquer hora (hábito que persistiu até o século XVII, quando a dissociação do mundo externo ainda não estava consolidada), e o círculo familiar restringiu-se exclusivamente aos pais e filhos, excluindo-se criados, amigos e demais parentes. É esta a família considerada *moderna*: um “grupo de pais e filhos, felizes com sua solidão, estranhos ao resto da sociedade” (Ariès, 1986, p. 270), em oposição à família do século anterior, ainda demasiado aberta às pessoas de fora da casa.

3.2 Entre configurações e margarinas, família é tudo (mais ou menos) igual

O modelo de família moderna guarda certa semelhança com a família que, no escopo deste trabalho, chamamos de *tradicional*: um lar circunscrito ao pai e à mãe, com filhos biológicos. Entretanto, é importante destacarmos que o termo “tradicional” refere-se mais à estrutura familiar do que aos papéis desempenhados pelos seus membros em si, posto que, a partir do século XX, assistimos a uma distribuição mais igualitária da autoridade e das possibilidades entre tais membros, especialmente no tocante à mulher enquanto possível provedora do lar (Kehl, 2013). A família moderna, por sua vez, ainda tinha a autoridade concentrada nas mãos do pai, cuja esposa era vista exclusivamente como a “rainha do lar”, submissa ao marido e dedicada aos cuidados com a casa e à criação dos filhos. Essa imagem da mãe, conforme Kehl (2013), foi idealizada durante o século XIX europeu e importada para o Brasil, no afã “da necessidade de ‘civilizar’, o que era o mesmo que dizer – afrancesar – nossa sociedade escravocrata, mestiça, luso-tropical” (Kehl, 2013, s. p.). Em resumo: significava separar a família – considerada o reduto da boa educação – dos maus hábitos adquiridos na rua, com as classes inferiores da sociedade.

Entretanto, Kehl (2013) afirma que, embora tal configuração familiar fosse então considerada a ideal, ela não livrou seus membros de apresentarem questões psíquicas. A autora relembra que foi no seio das famílias tradicionais vienenses que Freud diagnosticou várias neuroses que possibilitaram o surgimento da Psicanálise, num tempo em que “a família nuclear burguesa estava em pleno apogeu” (Kehl, 2013, s. p.). Já se constatava naquele tempo a falibilidade da família moderna em formar cidadãos psiquicamente sadios, não obstante tal modelo persistisse pelo menos até a primeira metade do século XX. Nos anos 60, com a revolução feminista e consequente advocacia pela independência emocional, financeira e sexual da mulher, passou-se a testemunhar o surgimento de uma nova organização familiar, que Kehl (2013) chama de *família tentacular* (embora a família tradicional ainda fosse predominante na sociedade).

A família tentacular consiste em configurações destoantes da tradicional, podendo abranger casais com filhos adotivos ou enteados de outras uniões, ou mesmo famílias com casais homossexuais. Kehl as chama de “tentaculares” porque os filhos agora têm a possibilidade de conviver com pessoas que, nas palavras da autora, “não fazem parte do núcleo original de suas vidas” (Kehl, 2013, s. p.) – ou seja, podem ter padrastos, madrastas ou irmãos que não guardam ligações sanguíneas com eles (ou só até certo ponto, como no caso dos meios-irmãos), mas com os quais mantêm laços afetuosos tão ou mais intensos do que com seus parentes de sangue. Na visão da autora, essas logísticas familiares emergentes significam uma nova desprivatização da família, não em termos de importância do espaço público, mas sim porque “o núcleo central da família contemporânea foi implodido, atravessado pelo contato íntimo com adultos, adolescentes e crianças vindas de outras famílias” (Kehl, 2013, s. p.).

Foi à luz dessa ideia que as produções audiovisuais norte-americanas passaram a trazer tipos diferentes de família, mais fortemente nos anos 80, na intenção de visibilizar esses novos tipos e tirar da família tradicional a hegemonia (ao menos teórica) em formar bons

cidãos, conforme as observações de Cantor (2004) descritas no capítulo anterior. Não obstante, Kehl nos chama a atenção para o paradoxo que acompanha essas novas organizações familiares: “pares homossexuais reivindicam o casamento institucional; solteiros de ambos os性os lutam pelo direito de adotar crianças e constituir uma família ‘normal’” (Kehl, 2013, s. p.). Em suma, os próprios grupos marginais que na década de 60 reivindicavam sua visibilidade, independência e direitos, hoje anseiam pelo retorno à organização familiar tradicional. A autora sente existir uma “dívida” da sociedade atual – permeada por famílias tentaculares e monoparentais – com a família tradicional, que é fruto de uma idealização da qual a indústria cultural se aproveita. Resume Kehl (2013, s. p.): “a dramaturgia popular, veiculada pelo cinema e pela televisão, apela constantemente para a restauração da família ideal, ao mesmo tempo em que vende sabonetes, marcas de margarina e conjuntos estofados para compor o cenário da perfeita felicidade doméstica”.

Nesse contexto resgatamos a definição de *família margarina*, abordada na introdução deste trabalho: aquela de natureza imagética, frequentemente ligada à estrutura tradicional e vista com nostalgia e idealização graças ao valor a ela atribuído pela indústria cultural. Entretanto, seu caráter ideal é inalcançável porque pressupõe a perfeição, conforme o pensamento de Kehl (2013). É uma família que tem ares de “propaganda”, porque, para os outros, é perfeita, bela, funcional e sempre se direciona para um final feliz. Há de se destacar, contudo, o caráter artificial da margarina alimentícia, que empresta o nome à família margarina: ela visualmente se passa por manteiga, mas não o é de verdade e não a substitui em seu valor nutricional – muito embora se assemelhe a ela em aspecto e em função. Da mesma forma, a família margarina é feita para ser vista e se passar por unidade consistente e coesa, mas é, na realidade, falha.

É com base nessa definição que criamos o conceito de *família margarina derretida* – que também possui natureza imagética, mas, por sua vez, subverte a idealização e a suposta

perfeição atribuída à família margarina. Por meio dessa subversão, a família margarina derretida se aproxima da autenticidade de uma família comum, como a nossa ou a do vizinho. Ela “derrete” porque é uma família que não quer viver de aparências ou se prestar a ser propaganda ou modelo, mas procura, ao invés disso, expor a farsa da família margarina original. Mas, intrinsecamente, seu caráter de margarina não é perdido, porque ela ainda se submete a uma alteridade, ou à cultura maior. Seu caráter de “margarina” é o que a insere nessa cultura, e seu derretimento é o que permite expor as contradições dessa mesma cultura. Desta forma, podemos entender que quanto mais solidificada é a margarina familiar, mais sucumbida ao olhar do outro ela é⁴³.

3.3 A família Simpson dentre esses seis tipos

Diante dessa digressão sobre os tipos de família mencionados nesta pesquisa – moderna, tradicional, tentacular e monoparental, em termos estruturais; margarina e margarina derretida em termos imagéticos –, podemos tecer considerações mais aprofundadas sobre a família Simpson. Conforme dissemos no início deste capítulo, os Simpsons, além da configuração tradicional, possuem também características que remetem à família moderna – mas estas, na maioria das vezes, servem à caricaturização ao invés de celebração deste modelo familiar, o que pode ser interpretado como evidência de seu desgaste nos séculos XX e XXI. Por outro lado, a estrutura tradicional permanece já há 30 anos na família Simpson, e sempre que ela é alterada em um ou em outro episódio, o enredo caminha para uma restituição da organização anterior.

⁴³ É possível pensar no caráter “margarina” como semelhante ao falso *self* de Winnicott (1983), que pode variar entre o verniz de civilização inerente ao comportamento do indivíduo inserido na cultura, e o ocultamento de qualquer manifestação espontânea deste indivíduo (falso *self* patológico). Em contrapartida, o verdadeiro *self* liga-se à espontaneidade deste indivíduo (que poderia ser análogo a uma “manteiga pura”, no escopo desta pesquisa). Para mais aprofundamento no tema, recomendamos a leitura do capítulo “Distorção do ego em termos de verdadeiro e falso ‘self’” na obra *O ambiente e os processos de maturação* (Winnicott, 1983).

Nos episódios *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995) e *Sleeping with the Enemy* (2004), pertencentes ao *corpus* desta pesquisa, nota-se essa ruptura da estrutura tradicional dos Simpsons. No primeiro, Homer e Marge perdem a guarda dos três filhos e se sentem vazios sem eles, lutando incessantemente para reavê-los (o que motiva inclusive uma mudança de Homer no que diz respeito ao pai normalmente irresponsável e negligente que é). No segundo, Marge “adota” temporariamente Nelson Muntz – um colega de turma de Bart, que costuma agredi-lo – quando se sente desvalorizada pelos próprios filhos, e nisso ela lida simultaneamente com seus sentimentos em relação à família monoparental (e desajustada) a que Nelson originalmente pertence, e com as súplicas de Bart para que ela dispense o garoto Muntz de sua casa. A “adoção” de Nelson por Marge só é desfeita quando o pai biológico do garoto, há muito desaparecido, aparece para buscá-lo – isso graças à influência de Bart. Sendo Bart filho da família tradicional Simpson, pode-se entender seus atos neste episódio como uma maneira de a família tradicional resistir mesmo após sofrer abalos por questões internas ou externas.

Já em *Father Knows Worst* (2009), a caricaturização é da dinâmica da família moderna. Ao constatar que Bart e Lisa são aparentes “fracassos” e fadados a não serem bem sucedidos na vida, Homer decide tomar as rédeas da criação dos filhos por meio de uma educação autoritária, quer seja do ponto de vista da instrução formal, no caso de Bart; ou das relações interpessoais, no caso de Lisa. No entanto, ambos os seus investimentos são mal sucedidos e têm eventualmente suas falhas apontadas pelas próprias crianças, o que faz Homer voltar a ser o pai que era; mas também faz com que os filhos aprendam alguma coisa: Bart percebe que a responsabilidade pode ser recompensadora, e Lisa vê que seu desejo de ser popular entre os colegas era infundado. Assim, a autoridade paterna é duplamente subvertida neste caso, pelo fracasso da empreitada de Homer em si e por este mesmo fracasso ter sido apontado pelas crianças – teoricamente inferiores ao pai em termos geracionais e empíricos.

Em termos de indústria cultural (no que se refere ao caráter imagético e simbólico da série enquanto produto audiovisual de entretenimento), nossa hipótese é de que a família Simpson não pode ser considerada uma família margarina, pois ela não se presta a ser modelo de conduta ou a preconizar idealização – o que se nota nas críticas que a série já sofreu, algumas delas já mencionadas na introdução deste trabalho. Essas críticas permitem, até o momento, situar a família Simpson como família margarina derretida.

Isso começa já em Homer e Marge: embora tenham vida sexual e sejam aparentemente suficientes um ao outro como marido e mulher, eles têm atitudes questionáveis como pais. Homer tem pouca ou nenhuma autoridade paternal e pouco se importa com a saúde, a educação ou os anseios das crianças, mas ainda assim ele as ama e demonstra esse sentimento em várias ocasiões – e é retribuído. A relação entre Homer e os filhos é menos baseada na preocupação com o futuro ou no instinto protetor do que na proximidade que ele pode ter com Bart, Lisa e Maggie no momento presente, seja incluindo-os em suas temeridades, passando tempo com eles ou demonstrando-lhes afeto à sua maneira. Homer vive “o aqui e o agora”, sem pensar no longo prazo, o que por si só já destoa da responsabilidade normalmente associada ao pai de família moderno. Isso nos leva a interpretar o título deste capítulo de uma forma menos pessimista: quando Homer se refere ao casamento como um “caixão” e a cada filho como um “prego” que sela o caixão (ou o contrato e as suas respectivas cláusulas), é porque a presença da família é a única certeza que ele possui além da morte. Ele não tem noção de como será o futuro (e, dados os seus hábitos, não se importa tanto com este), mas sabe que, independente do que aconteça, a lealdade de sua família a ele – e vice-versa – é uma constante. Essa presença é uma característica do pai moderno, mas Homer, por meio de seu comportamento majoritariamente irresponsável, o satiriza e subverte.

Marge, por sua vez, embora seja a personagem que traz equilíbrio para o lar em várias situações, também é ambivalente como mãe. Por um lado, ela age mais como uma amiga dos

filhos do que uma mãe, pois não costuma dar ordens ou impor padrões de comportamento a Bart, Lisa e Maggie – o que por si só já é discrepante da mãe moderna que tenta preservar seus filhos dos costumes adquiridos fora de casa, conforme Kehl (2013). Tampouco isso significa que Marge apoia ou é indiferente aos eventuais maus modos e decisões das crianças: antes, ela procura influenciá-las através do diálogo, aconselhar e confortar – tudo isso sem se colocar como hierarquicamente superior a Bart, Lisa e Maggie, o que implica numa abdicação do controle sobre a vida deles em favor de uma aproximação mais sensível e igualitária. Mas, apesar dessa abordagem singular, Marge possui suas próprias contradições. A mais evidente é que ela dá muito mais atenção aos filhos mais velhos do que à sua caçula, o que já é visível em *Sleeping with the Enemy* (2004): Marge se esforça mais para restituir sua relação anterior com Bart e Lisa do que em se dedicar à Maggie, inclusive já antecipando que a pequena irá rejeitá-la assim como seus irmãos o fizeram. Quando Nelson surge, Maggie é definitivamente posta de lado pela mãe, parecendo mais um acessório de cena do que uma filha.

Particularmente em relação à caçula, Bronson (2004) teoriza que a criação dela pelos Simpsons é parecida com a do escritor Gustave Flaubert – que, tal como Maggie, demorou a adquirir o dom da fala – pelos seus: “[...] Marge Simpson tem um profundo amor por sua filha mais nova, mas como Madame Flaubert, é um amor prático, envolvendo pouco mais que alimentar, limpar, vestir e colocar na cama” (Bronson, 2004, p. 47). Na visão do autor, como ela não tem atenção emocional dos próprios pais, Maggie não fala: “Sem essa atenção inicial, ela cai no silêncio. Sem palavras, ela poderá ter um conceito limitado da própria autoestima” (Bronson, 2004, p. 47). É possível, portanto, que Maggie não fale porque não quer, ou porque não se sente importante o suficiente para que sua voz seja ouvida. Embora posteriormente no texto Bronson celebre o silêncio – especialmente quando fala das filosofias orientais –, o autor afirma que as atitudes impactantes de Maggie (atirar no Sr. Burns, ameaçar o macaco Teeny com a mamadeira quebrada) são ilustrativas de como as pessoas às quais é negado

expressar-se por meio da própria voz podem recorrer a maneiras mais destrutivas de se manifestar, por sentirem-se “fora da sociedade” (Bronson, 2004, p. 51). Na casa dos Flanders, no episódio *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995), Maggie parece fazer progresso nesse sentido, pois há um momento em que ela tira a chupeta da boca e balbucia “*daddy-ly doodi-ly*” (algo como “papai doodi-ly”), com o sufixo típico do vocabulário de Ned Flanders. Para uma criança que, supostamente, recebia pouca ou nenhuma atenção, o desenvolvimento temporário dos Flanders supostamente já seria o suficiente para que ela encontrasse a sua própria voz.

Entretanto, apesar de Maggie não receber a atenção que deveria pelos pais na visão de Bronson (2004), ela ainda assim tem alguma noção de pertencimento à família Simpson, que aflora quando ela olha para Marge. Isso é visível no final do referido episódio, em que ela rejeita a aparentemente perfeita família Flanders e enfaticamente acena para Marge, desejando ir para o colo da mãe. Da mesma forma, Bart e Lisa também não se ajustam à família Flanders no tal episódio. Ou seja, mesmo imperfeita em muitos pontos, a família Simpson funciona – e isso devido ao afeto que eles sentem um pelo outro. Este afeto serve para moldar uma marca subjetiva Simpson, que mostra que a família se articulou a partir da castração e da função paterna. Ser Simpson é não ser Flanders, é não ser Muntz, ou qualquer outra. Ser Simpson é, em essência, não ser de outra família.

3.4 A família no divã: função paterna, função materna e filiação

O “ser Simpson” tem explicações psicanalíticas. Pensando primeiro na figura de Homer (o pai), trazemos as contribuições de Betts, Weinmann e Palombini (2014). Com base em Lacan, estes autores mencionam as três instâncias que ocupam um lugar na função paterna, a saber: o pai real, o pai simbólico e o pai imaginário. O pai real é o agente da castração, isto é, a

interdição da criança à mãe e a colocação do pai como Outro do Outro (este último é a mãe, em relação à criança). O pai – ou a terceira pessoa – é o suposto⁴⁴ detentor do falo, que é o objeto de desejo dessa mesma mãe (e não a criança, como ela crê anteriormente à castração). Essa instância, conforme os autores, é dificilmente captada pela criança, porque ela a interpõe com o pai simbólico (que é necessário para a relação simbólica) e com os fantasmas oriundos do pai imaginário (Betts, Weinmann e Palombini, 2014).

Este pai real, antes de tudo, manifesta-se na mãe: “O fundamental é que a mãe tenha, em seu corpo, a marca da interdição. [...] Desde essa perspectiva, a função do pai real pode-se encontrar encarnada em todo aquele que se interpõe como terceiro entre a mãe e a criança” (Betts, Weinmann & Palombini, 2014, p. 228). Essa frase esclarece que não é necessário um pai biológico ou adotivo para que a criança (particularmente o menino) seja interditada em relação à mãe: basta que a própria mãe manifeste essa interdição para que a criança entenda que o gozo da mãe não lhe diz respeito. Em resumo: a função paterna, em que pese a castração, pode ser portada pela mãe. É por essa razão que a família monoparental não deve ser entendida como necessariamente problemática.

O pai simbólico, por sua vez, possui caráter mítico – a exemplo do pai primevo da horda primitiva de *Totem e Tabu* (Freud, 1913/1914-1996) – e representa o “pai original”; aquele que, conforme Betts, Weinmann e Palombini (2014), é um pai que foi morto como ser pelos filhos “para demonstrar que matá-lo era impossível; em outras palavras, para conservá-lo como significante, para eternizá-lo como o pai da origem” (Betts, Weinmann & Palombini, 2014, p. 221). Essa posição pode ser ocupada pelo Deus do cristianismo, do qual, segundo tal crença, emana toda autoridade e onipotência em relação aos Seus filhos. É, em suma, a instância que confere o caráter metafórico ao pai: “Trata-se do pai ligado à enunciação da lei” (Betts, Weinmann & Palombini, 2014, p. 224).

⁴⁴ É suposto, porque todos são seres de falta – ou seres castrados.

Por último, o pai imaginário refere-se àquele consolidado no momento em que a criança entende que há vinculação sexual entre o pai e a mãe e que, embora tenha certeza da mãe, adquire também a noção de que “o pai é sempre incerto” (*pater semper incertus est*). Essa realização leva a criança a idealizar o pai como “poderoso e digno de ser admirado” (Betts, Weinmann & Palombini, 2014, p. 217), o que se relaciona à função do “pai como imagem”. Este pai imaginário, destacam os autores, não tem qualquer relação com o pai biológico, o padrasto ou quem quer que exerça a função paterna: “O pai imaginário se refere à dialética da agressividade e da idealização através da qual o sujeito acede à identificação com o pai. Além disso, está integrado na relação imaginária, que é suporte das relações com o semelhante” (Betts, Weinmann & Palombini, 2014, p. 221).

Com base nessas três instâncias, é possível definir o que é a função paterna, ou Nome-do-Pai, em termos lacanianos: é “a inscrição da lei do pai que circunscreve a falta e possibilita ao sujeito desejar, ultrapassando a posição de objeto do desejo, confrontando-o com a vertente da castração e permitindo que ele opere com ela” (Silva & Altoé, 2018, p. 334). É o que inscreve a criança na “grande família da cultura”, permitindo a ela ser liberada da função de prover gozo à sua mãe (o que é trabalho daquele a quem o desejo da mãe remete, podendo ser o pai, o padrasto etc.) e manifestar desejo em relação a um futuro parceiro potencial, podendo também futuramente exercer a mesma função de castração com um filho seu.

Falando em termos de *Os Simpsons*, embora Homer seja questionável em muitos aspectos como pai encarnado, ele cumpriu a função paterna com seus filhos, pois inscreveu neles uma marca Simpson, que lhes dá a noção de pertencimento à família; e também possibilitou a castração do menino Bart, em que pese seu acesso filial e fraternal à Marge e às irmãs. Bart comprehende que o gozo delas está fora de sua alcada e transfere seu desejo para garotas de sua idade ou mais velhas, ora em forma de amor platônico ou de namorico.

Quanto às meninas Lisa e Maggie, a situação difere. Na menina, a mãe também é o primeiro objeto de desejo, mas de forma ambivalente: ela se identifica com a mãe, mas inconscientemente deseja ao mesmo tempo eliminá-la e ter um filho do próprio pai – o que caracteriza o Édipo feminino (Laplanche & Pontalis, 2001). A identificação com a mãe é tão intensa que a menina, mesmo após a interdição ao pai, sente-se ameaçada pela figura materna por ela internalizada (não raro durante toda a sua vida), acreditando, por exemplo, que sua mãe pensa que ela não é boa o suficiente (Halberstadt-Freud, 2006). Assim, para que a menina aceda a uma psique saudável, deve ocorrer uma separação parcial entre ela e a mãe, que se dá “sem que isso traga consequências negativas para o desenvolvimento da menina. Quando a separação não ocorre de forma alguma – ou ocorre de forma muito radical –, o resultado será patológico” (Halberstadt-Freud, 2006, p. 44).

Com base nessa breve explanação, acreditamos que Lisa – apesar de ter apenas oito anos de idade – já experimenta uma separação parcial de sua mãe, o que pode ser ilustrado pelo vestuário da menina: ela usa colar de pérolas, vestido tomara-que-caia e sapatilhas assim como Marge, mas em cores e modelos ligeiramente distintos. Estas diferenças podem ser entendidas como uma ilustração da separação parcial psíquica desejável entre a menina e a mãe, descrita por Halberstadt-Freud (2006). O colar de Lisa tem um significado especial: este adereço foi um presente de Marge para a filha, o que, mais do que uma representação do afeto entre as duas⁴⁵, pode ser entendido como um símbolo da internalização da figura materna por Lisa e, simultaneamente, do reconhecimento de seu amadurecimento emocional pela mãe. É interessante recordar o episódio *Black-Eyed, Please* (2013), em que a professora substituta de Lisa a critica dizendo: “que criança de oito anos usa pérolas?”. Essa ridicularização

⁴⁵ No episódio *How Lisa Got Her Marge Back* (2016), Lisa temporariamente deixa de usar seu colar de pérolas, por estar chateada com Marge. Mais do que uma forma de demonstrar à mãe o seu ressentimento, este fato pode ser interpretado também como a rejeição de Lisa à figura materna por ela internalizada. Se essa rejeição tivesse se consolidado como mudança permanente, poderia ter sido indicativo de uma ruptura patológica entre ela e a mãe.

possivelmente vem do fato de que a docente não reconhece Lisa como adulta, embora Marge o faça.

O destino de Maggie, por sua vez, é incerto, provavelmente porque ela se encontra ainda na fase do espelho⁴⁶. Portanto, é difícil inferir muito do que Maggie será, para além das demonstrações da inteligência acima da média que ela parece possuir. Mas a garotinha já tem em si a marca Simpson, que é ilustrada pelo arroto que ela dá no final do episódio *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995), quando Marge diz que “ela é uma Simpson novamente”. Assim, psiquicamente, conclui-se que Homer cumpre o papel de pai como agente de castração em seus três filhos.

Além da função paterna, que se relaciona à identificação e à castração, existe também a materna, que se refere ao primeiro cuidado da mãe com o bebê. Conforme Borges (2009, p. 451), a função materna “é condição *sine qua non* para o surgimento de um sujeito psíquico instaurado no simbólico, considerando que por meio de tal função é possível transformar um corpo biológico em humano a partir das inscrições simbólicas dadas pelo Outro” (Borges, 2009, p. 451). Entende-se essa função, portanto, como essencial para que o *eu* da criança surja desvinculado do da mãe, que ocorre ao final da fase do espelho: a mãe reconhece e atesta o prazer experimentado pelo bebê, constituindo-o como um corpo erógeno além de biológico. Isso é ilustrado pelo sorriso do bebê: “a mãe entende que o sorrir (reflexo) é uma resposta de agrado a seu contato e, por isso, mais amor e atenção são oferecidos ao bebê, que, por sua vez, passa a responder cada vez mais até que [...] se transforme no ato voluntário de sorrir” (Borges, 2009, p. 453-454).

⁴⁶ Segundo o *Vocabulário da Psicanálise* (Laplanche & Pontalis, 2001), “fase do espelho” é um termo cunhado por Lacan e refere-se à fase entre os seis e os 18 meses de vida da criança; na qual ela, “ainda num estado de impotência e de incoordenação motora, antecipa imaginariamente a apreensão e o domínio da sua unidade corporal. Esta unificação imaginária opera-se por identificação com a imagem do semelhante como forma total; ilustra-se e atualiza-se pela experiência concreta em que a criança percebe a sua própria imagem num espelho” (Laplanche & Pontalis, 2001, p. 176). A fase do espelho é entendida como um esboço do que será o ego da criança.

Borges (2009) faz também a separação entre maternagem e função materna. Enquanto a primeira refere-se aos cuidados conscientes da mãe ou de qualquer outra pessoa com o bebê (ex.: limpar, alimentar, fazer dormir etc.), a segunda diz respeito à singularização destes mesmos cuidados, que, conforme a autora, fogem da via consciente e “[inscrevem] o *infans* num lugar específico de seu desejo” (Borges, 2009, p. 457). No caso da relação de Marge com seus dois filhos mais velhos, é perceptível que ela cumpriu a função materna com eles, pois o fato de Bart e Lisa serem tão diferentes entre si mostra que ambos tiveram condições ideais para que o *eu* de cada um pudesse aflorar.

Por outro lado, a situação é diferente para Maggie: embora ela seja afeiçoada à mãe e Marge seja para ela uma referência Simpson, há controvérsias sobre se a mãe cumpre com a pequena a função materna ou a maternagem. Bronson (2004), em sua teoria, parece se inclinar mais à segunda opção, conforme descreve com base na vinheta de abertura de *Os Simpsons* (na qual Maggie passa pela esteira do supermercado e é colocada numa sacola como um produto qualquer): “[Marge] fica aliviada quando descobre que seu bebê, que ela pensava estar desaparecida, está segura dentro de um dos pacotes de compras. É como se levar os mantimentos e as crianças para casa em segurança basta [sic] para ela cumprir seu papel de mãe” (Bronson, 2004, p. 47). Porém, é possível também hipotetizar que Maggie realmente tenha passado pelo crivo da função materna, porém esteja no espectro autista – e o seu ato de chupar repetidamente a chupeta pode ser um indicativo disso⁴⁷. Como já dissemos anteriormente, o destino de Maggie é e sempre será incerto, haja vista que o futuro distante em *Os Simpsons* nunca chega.

Apesar de as funções materna e paterna terem, respectivamente, Marge e Homer como agentes, o conceito de família não deve ser pensado a partir deles, mesmo sendo eles os

⁴⁷ Com base nas mostras de inteligência superior de Maggie e em certas habilidades, como a de assoviar ou de desenhar extraordinariamente bem (conforme o episódio *Whistler's Father*, de 2017), é possível que a garotinha seja portadora da síndrome de Savant, que consiste em habilidades intelectuais extraordinárias em concomitância com algum atraso cognitivo, social, neurológico etc.

progenitores. Ceccarelli (2007) afirma que, quando uma pessoa se torna pai ou mãe biologicamente, esse fato não dá automaticamente a ela o papel de pai ou mãe. Da mesma maneira, nascer da união de um casal não é suficiente para ser filho deste. Na visão do autor, o nascimento deve se converter em filiação para que, ao se inserir numa organização simbólica, a criança se constitua como sujeito. Ou seja, o fato físico deve se converter em fato social (ou político), para que a criança se insira no fato psíquico e se torne sujeito (Ceccarelli, 2007). Com base nessa lógica, o autor defende que esses três fatos possuem cada vez menos interdependência, posto que a filiação (ou fato social) não necessariamente se exerce sobre os pais biológicos – o que é o caso dos filhos adotivos.

Quanto ao fato psíquico (a organização simbólica na qual o recém-nascido é inserido), Ceccarelli (2007) afirma que este advém da ordem do imaginário, e é por essa razão que a família tentacular (Kehl, 2013) é sentida como ameaça pela tradicional: “se [esta] fosse fixa, nada a ameaçaria e não haveria mudanças” (Ceccarelli, 2007, p. 95). Para o autor, não existe uma organização ideal de família: esta, independente de sua estrutura, é sempre uma construção; e psiquicamente falando todo filho é adotivo, porque “são os laços afetivos que, como todo investimento, vão organizar o significante família” (Ceccarelli, 2007, p. 96). Assim, é correto afirmar que a criança elege seus próprios pais com base no afeto, e não na biologia, ainda que tais pais não correspondam àqueles preconizados pela família tradicional (em termos estruturais) ou pela moderna (em termos de papel socialmente atribuído a cada um). Em *Os Simpsons*, isso é especialmente visível no episódio *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995).

A dinâmica da família amarela e a análise individual de seus membros nos permitem seguir com a hipótese de família margarina derretida dos Simpsons, pois eles têm algo que escapa à família margarina, ao mesmo tempo em que expõem as contradições desta e não objetivam ser “família-modelo” ou propaganda. Ao mesmo tempo, é possível reconhecer que

eles possuem em si muitas características tradicionais e que, mesmo em sua aparente disfuncionalidade, eles são psicanaliticamente típicos em muitos aspectos. Isso nos permite pensar que *Os Simpsons* não é um conjunto de histórias sobre uma família com a qual jamais deveríamos desejar parecer, mas sim uma família provavelmente muito mais parecida com a nossa do que imaginávamos a princípio, já que a principal matéria-prima que constitui os Simpsons como família é o afeto sentido entre Homer, Marge, Bart, Lisa e Maggie – sendo as crianças, particularmente, as guardiãs da união familiar. Quando esta coesão ou a sua configuração tradicional são alteradas, sempre ocorrem resultados desastrosos. Entendemos que essas alterações de dinâmica ou de configuração – que jamais permanecem por muito tempo – caracterizam não-ditos, que são evidenciados pelas tiradas que provocam o riso e caracterizam o humor típico da série. Estes aspectos serão abordados no próximo capítulo.

4 “As coisas mais engraçadas vieram diretamente da vida real”: considerações históricas e psicanalíticas sobre o riso e o humor

4.1 Do riso grupal às piadas sérias: uma breve digressão histórica

Bart Simpson estava certo⁴⁸: o riso tem relação direta com a vida real, a ponto de haver escritos sobre o assunto que remontam aos tempos de Sócrates, Platão e Aristóteles, os inauguradores da filosofia ocidental. Sócrates tem a reputação de nunca ter rido, e Platão condenou a *bôlomochia* (“bufonaria”) em seu *A república* por considerá-la uma espécie de humor grosseiro e crer que ela poderia fazer com que as pessoas a imitassem. Aristóteles, por sua vez, foi o primeiro a analisar o riso sob uma perspectiva positiva: ele condenava a bufonaria tanto quanto seu mestre Platão, mas enxergava uma vertente apropriada do humor na chamada *eutrapelia* (“agudeza de espírito”). Esta era praticada pelo homem *eutrapeloi* (“espirituoso”), que sabia respeitar limites e brincava de modo refinado; em contraste com o bufão, que não raro se excedia no humor por preferir “extrair o riso a dizer algo lisonjeiro ou evitar ferir o alvo de sua diversão” (Bremmer, 2000, p. 40). Para Aristóteles, o segredo da boa prática do humor estava na parcimônia, que era percebida no refinamento moral característico da sociedade grega de então. Neste compasso, embora o ato de contar piadas ainda fosse considerado uma manifestação da agudeza de espírito, passou-se a condenar a bufonaria e o uso de insultos como forma de se fazer humor.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Aristóteles fez um estudo sobre o *geloion*, que pode ser traduzido como “risível” ou “ridículo” – termos que, no teatro, representam apenas graus de intensidade de uma mesma característica, conforme explicitado pelo próprio Aristóteles no quinto capítulo da *Poética* (Destrée, 2010). Este estudo foi continuado e ampliado por Cícero

⁴⁸ *Behind the Laughter* (2000). A frase dita por Bart é: “*The funniest stuff came right out of real life*”.

em seu *Do orador*, no qual ele explicita que nem todo ridículo (o grau mais intenso de *geloion*) é engraçado: Cícero aconselhava o orador a evitar caricaturas, exageros e piadas sobre questões sérias (como crimes e grandes infortúnios), pois poderiam acarretar a perda da credibilidade do contador da piada. Já as deformidades físicas eram consideradas por Cícero um terreno fértil para piadas, não obstante o pensador aconselhasse moderação nesse assunto sob o risco de parecer um palhaço ou mímico – que eram funções geralmente exercidas pelos considerados “excluídos” da classe alta romana, como estrangeiros, escravos e servos (Graf, 2000).

Ainda conforme esta linha, Cícero criou definições para o humor aceitável e o inaceitável em seu *Dos deveres*: o primeiro era “elegante”, “polido”, “inventivo” e “engraçado” (Graf, 2000, p. 52); e o segundo era “petulante”, “infame” e “obsceno” (p. 53), além de inadequado para um homem livre. Essa tendência moralista do humor em Cícero pode ser explicada pelo seu próprio pertencimento à classe alta romana, que tinha no humor um instrumento de crítica e coesão grupal. As piadas de fora desse contexto eram consideradas ameaças ao *status quo*, pois os aristocratas “jamais estenderam o direito de fazer piada sobre um nobre para além de seu próprio grupo, muito menos para a classe popular” (Graf, 2000, p. 57).

As normas sociais quanto ao riso e o humor persistiram por muito tempo ainda, adquirindo caráter repressor na Alta Idade Média. As sociedades eclesiástica e monástica da época condenavam abertamente o riso: a primeira defendia que Jesus Cristo, o grande modelo da história da humanidade, jamais rira nos Evangelhos; e a segunda considerava o riso “uma forma horrível de se quebrar o silêncio”, considerado sagrado (Le Goff, 2000). Entretanto, assim como observado por Cícero na alta classe romana, o riso continuava restrito e grupal: Le Goff (2000) afirma que os monges possuíam livros de piadas (*joca monacorum*), que continham anedotas sobre eles mesmos e sobre outros grupos e etnias, como curas, judeus e armênios; e que os reis também riam, o que originou a figura do *rex facetus* (“rei cômico”),

circunscrita ao interior da corte. Já os nobres riam de contos fantásticos narrados entre si em grupos, originando as chamadas canções de gesta⁴⁹.

A repressão ao riso recaía, portanto, sobre as classes mais baixas. Por viverem em um tempo onde a salvação da alma era de suma importância – o que consequentemente acarretava o medo de ir para o inferno após a morte –, essas pessoas pouco riam, ou antes, riam de forma periódica: essa manifestação era relegada aos carnavais e à praça pública, onde se celebrava “a falta de sentido experimentada pelas vicissitudes da vida” (Teixeira, 2015, p. 98) e se ria como forma de resistência. Propp (1992) acrescenta que o riso que acompanhava tais celebrações era um riso pleno de satisfação, sem zombaria ou escárnio, alegre no sentido fisiológico – uma alegria muito provavelmente advinda da liberdade experienciada, quando comparada à maioria das ocasiões cotidianas das pessoas mais simples daquele tempo. Além do riso dos carnavais, havia também o *risus paschalis* (“riso pascal”), típico das liturgias de Páscoa e que consistia nas pilhérias conduzidas pelo liturgo durante o culto – muitas vezes de caráter sexual. Tais pilhérias tinham o objetivo de “escarnecer do diabo e das forças contrárias à ação de Deus na história fazendo todo tipo de referência ao fato da ressureição ter ‘enganado’ as tais forças” (Teixeira, 2015, p. 99), às quais os fieis reagiam com risos e gargalhadas. Era o momento de rir para quebrar a tensão e burlar a atmosfera de gravidade que permeava não só o período penitencial da quaresma, mas também boa parte da existência dos servos e camponeses no período feudal.

Na Idade Moderna, o riso deixou de ser grupal, mas passou pelo processo de “adequação higiênica de civilização que a ciência trouxe para o Ocidente” (Teixeira, 2015, p. 97). Assim, excessos como o riso alto eram considerados rudes e inadequados para pessoas “bem nascidas”. Marcada pelo racionalismo, a Idade Moderna também trouxe como novidade o

⁴⁹ As canções de gesta (*chansons de geste*) eram manifestações literárias que versavam sobre “guerras, combates, proezas com as armas, esforços físicos sobre-humanos, exaltam a total fidelidade ao senhor ou aos companheiros de luta e enaltecem a fé cristã” (Arias, 2012, p. 36).

humor atrelado ao discurso científico, exemplificado pelas *lusus naturae* (“piadas de natureza”, relacionadas à história natural) e pelas *lusus scientiae* (“piadas de conhecimento”, ligadas à ciência), que explicavam tópicos científicos através do humor. Findlen (1990) descreve que era possível ver a expressão “piada séria” em alguns textos dessa época, o que refletia a então flexibilidade da ciência em transitar por várias vertentes filosóficas do conhecimento. O humor ajudava a ciência a fornecer respostas mais flexíveis e satisfatórias para as questões científicas – o que foi especialmente proveitoso para os jesuítas, que transmitiam o conhecimento de forma mais criativa e didática. Apesar disso, as *lusus* não tinham uma função puramente social; antes, serviam para aliar a *docere* à *deleitare* (“ensino” ao “prazer”), por ensinarem e divertirem ao mesmo tempo. Estas piadas, entretanto, desapareceram quase completamente no século XVIII: a ciência, agora fortemente influenciada por Descartes, Galileu e Newton, passou a buscar abordagens estritamente racionais para explicar os fenômenos naturais. Entretanto, mesmo durante o Iluminismo, não foi possível eliminar completamente a abordagem humorística da ciência, devido ao seu caráter rico e descriptivo (Findlen, 1990).

4.2 O humor econômico e defensivo da Psicanálise

Essa breve digressão histórica nos mostra que, mais do que apenas divertir, o humor foi historicamente empregado para trazer leveza a questões tratadas como sérias, da religião à ciência. Como dito por Bart na frase do título deste capítulo, o humor que provoca o riso é mais bem apreciado quando é possível enxergar nele nuances da vida real, o que pode ser entendido como resistência aos infortúnios cotidianos. No século XX, Freud percebeu essa tendência no humor judaico – etnia à qual ele próprio pertencia –, e fez um estudo sobre o chiste (piada), que lhe trouxe a conclusão de que “[o chiste] se trata de uma atividade que visa

derivar prazer dos processos mentais, sejam intelectuais ou de outra espécie" (Freud, 1905/1977, p. 64), e que "torna possível a satisfação de um instinto (seja libidinoso ou hostil) face a um obstáculo" (p. 68). Freud considerava o chiste uma manifestação que servia a propósitos exclusivamente econômicos do ponto de vista psíquico: o prazer advinha da satisfação da liberação dos instintos inibidos, que só podia ocorrer quando se evitava a supressão do obstáculo e o "estancamento psíquico" causado por ele. O riso provocado pelo chiste era a consequência da descarga de energia que originalmente seria empregada em outros trajetos psíquicos relacionados à repressão.

Duas décadas mais tarde, Freud (1927/1996) revisitou o assunto em *O humor*, no qual manteve o ponto de vista de que o humor serve primariamente à recusa em sucumbir à desgraça (por originar-se no triunfo do narcisismo) e resulta numa economia psíquica. Não obstante, fez uma importante mudança em sua teoria no que diz respeito às considerações sobre o superego: este era considerado, até então, como um "senhor severo" que subjugava o ego. Entretanto, em *O humor*, Freud passou a conceber o humor como uma forma de o superego condescender ao ego e lhe proporcionar uma pequena sensação de prazer – o que levou o psicanalista a reconhecer que ainda há muito que não se sabe sobre essa instância psíquica. Assim, ele resume: "*o humor seria a contribuição feita ao cômico pela intervenção do superego*" (Freud, 1927/1996, p. 102, grifo do autor). Isto é, frente às frequentes ameaças do mundo, o humor representa um conforto trazido pelo superego ao ego, numa analogia à relação entre pai e filho (ou adulto e criança), objetivando reduzir os perigos da existência a um "jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhória" (Freud, 1927/1996, p. 102).

Embora atribua a Freud o mérito de ter feito o "trabalho pesado" nos estudos sobre o humor, Bogomoletz (1995), ao revisitar sua teoria, a critica por não crer que o prazer advinha exclusivamente de uma descarga de tensão ou da economia de afetos em processos psíquicos.

Para ele, tais ideias refletem a sisudez à qual Freud parecia sempre entregue, que era de certa forma um reflexo do contexto sociocultural em que o psicanalista vivia. Bogomoletz, ao invés disso, defende que a sensação de prazer pode advir também de um acréscimo à psique humana, chamado pelo autor de “aquisição de um bem cultural”, ou “alimento da alma” (Bogomoletz, 1995, p. 70). Com base nas teorias winnicottianas de verdadeiro *self* e falso *self* e do orgasmo do ego, Bogomoletz (1995) afirma que o ser humano psiquicamente sadio busca o prazer na vida mesmo frente às adversidades (o que remete à espontaneidade do verdadeiro *self*, em contraponto ao “verniz de civilidade” que caracteriza o falso *self*), e pode obtê-lo não somente através do humor, mas também, por exemplo, através da apreciação da boa música ou de outros produtos da criatividade humana – esta considerada “o resultado da soma entre espontaneidade e originalidade” (Bogomoletz, 1995, p. 70), que remete à ideia de orgasmo do ego. O humor entraria neste conjunto como a emoção mais próxima da alegria e como fonte de esperança frente às angústias da vida, e a melhor saída para viver de forma equilibrada entre amar, trabalhar e brincar – o trinômio ideal para Bogomoletz para uma existência feliz.

Mesmo com uma vertente menos “sisuda” de pensamento em relação a Freud, Bogomoletz (1995) preserva a ideia de que o humor e as demais manifestações de criatividade humana têm a função de resguardar o indivíduo dos infortúnios cotidianos e da seriedade excessiva, como é possível constatar através de nossa digressão histórica sobre o assunto. Freud (1930/1996), em seu *O mal-estar na civilização*, já chamava a atenção para a habilidade que o sujeito desenvolve ao longo da vida de proteger o ego das adversidades oriundas tanto do interior quanto do exterior, culminando em três possíveis medidas paliativas para evitar o desprazer: os derivativos poderosos, que induzem a buscar a luz na desgraça; as satisfações substitutivas, que a diminuem; e as substâncias tóxicas, que tornam o indivíduo insensível a ela. O humor poderia se encaixar na segunda categoria, por não efetivamente combater a desgraça (seja causada pela rotina, pelas relações interpessoais ou pelos infortúnios da vida), e sim torná-la

suportável, mais leve, ou mesmo denunciar a sua fraqueza. Bogomoletz (1995, p. 78) resume: “é como se, ouvindo o chiste, aprendêssemos que há esse ponto fraco, esse calcanhar de Aquiles na figura poderosa, e com isso as nossas defesas contra ela se fortalecem, e nos sentimos menos fracos diante dela”.

4.3 Rir é o melhor remédio – inclusive para se fazer amigos

Em que pese a característica de autopreservação do humor, Minois (2003) defende que, especialmente a partir do século XX, tal manifestação adquiriu um caráter de proteção não somente contra a desgraça, mas também contra a angústia e o desespero. Para o autor, nos dias atuais, “é a própria existência que está ferida” (Minois, 2003, p. 632), em vista das constantes tensões políticas, socioeconômicas e ambientais vivenciadas pela humanidade – e por isso o riso adquiriu tonalidades mórbidas, como se fosse de fato a morte do riso. Não obstante, este tipo de humor gera simpatia entre as pessoas, pois se origina da “solidariedade diante das desgraças e dificuldades do grupo social, profissional, humano” (Minois, 2003, p. 559). Essa simpatia consequente é também vista em Kupermann (2010), que atribui ao humor “a função de denunciar as hipocrisias e os engessamentos vigentes, promovendo uma desterritorialização nos estilos de existência constituídos, abrindo a via para a ventilação do pensamento e para a criação de modos de sociabilidade até então inéditos” (Kupermann, 2010, p. 197).

Vemos estes propósitos em *Os Simpsons* na maneira com que a série retrata as instituições mantenedoras da ordem na sociedade (igreja, escola, família, governo, forças policiais etc.). No concernente à família – o foco desta pesquisa –, a série desconstrói a estrutura tradicional dos Simpsons de dentro para fora: embora a configuração tradicional tenha, até então, se mantido ao longo das 31 temporadas da série, seus papéis socialmente atribuídos são

problematizados e satirizados, conforme já discorremos sobre no capítulo anterior, o que caracteriza um combate a esse “engessamento”. Um possível modo de sociabilidade inédito advindo da família Simpson é a relação entre Marge e Bart: antes de punir o garoto pelas constantes travessuras e adotar para com ele uma abordagem repressiva, a mãe Simpson busca influenciá-lo através do diálogo e da sensibilidade em favor do equilíbrio nos atos do filho. Como esta relação é uma das fontes do humor de *Os Simpsons*, a sociabilidade que pode advir dela é uma transformação na relação das mães com seus filhos, prezando pela individualidade destes ao invés de dar continuidade ao caráter autoritário que constituía a base da família moderna.

Kupermann (2010) nos traz um conceito inédito às considerações sobre o humor: a sua associação à sublimação. Esta consiste num desligamento do investimento libidinal em determinados objetos para voltá-lo para o próprio ego, tornando-se “libido do ego” ou “libido narcísica” (Kupermann, 2010, p. 202), posteriormente abrindo condições para que o sujeito possa criar outros objetos para neles investir a libido, por meio do que o autor chama de “trabalho de luto”. Caracteriza-se, portanto, por um processo de dessexualização e posterior sexualização. Na visão de Kupermann (2010), a sublimação tem quatro pontos de convergência com o humor: a origem na brincadeira infantil; os processos que se situam entre a defesa da angústia dos excessos pulsionais e a criatividade; a intenção de assertividade do sujeito e de suas experiências de prazer e alegria; e a produção de um laço social que se baseia no comportamento afetivo ao invés de na repressão pulsional.

Assim, o autor confirma os pontos de vista de Freud (1927/1996), Bogomoletz (1995) e Minois (2003): de fato, o humor tem raiz na autopreservação (tanto dos infortúnios externos quanto da angústia) e no ato de brincar como forma de resistência, mas, mais do que isso, também cria laços afetivos entre as pessoas com base na solidariedade e na sensação de “estarmos todos no mesmo barco”. Psicanaliticamente falando: tanto o humor quanto a

sublimação têm como premissa em comum um sentimento de orfandade da figura paterna (seja o pai onipotente da horda primeva, o Rei, ou mesmo Deus), que, uma vez despida de idealização, permite a criação de novos laços sociais com os outros “órfãos” deste pai (Kupermann, 2010).

4.4 O humor e a família midiática: um desamparo crescente

Em consonância com esse sentimento de orfandade, o indivíduo do século XXI encontra-se inserido numa sociedade globalizada, em que se abandonou a ideia de verdade absoluta como ordem reguladora do mundo. Tal sociedade atual é definida como pós-moderna (Lyotard, 2009), em que o indivíduo encontra-se entregue a si mesmo, porém agora com a prerrogativa do poder sobre as mensagens que o atravessam e o posicionam no mundo, isto é, “a componente comunicacional torna-se cada vez mais evidente” (Lyotard, 2009, p. 29). Essa sensação de desamparo tem sua representação na indústria cultural: em muitas *sitcoms* ou séries infantis, a família (e particularmente os pais) não raro é mostrada como incapaz de proteger os filhos do mundo exterior ou de fornecer-lhes alguma sabedoria, deixando a criança entregue a si mesma ou a buscar apoio em crianças da mesma idade, a exemplo dos amigos do menino gênio Jimmy Neutron (*Jimmy Neutron: Boy Genius*, 2001) e da turma de *Rugrats* (1991-2004); em figuras mitológicas, como o Timmy Turner de *Os Padrinhos Mágicos* (*The Fairly Oddparents*, 2001-2017); e até mesmo em animais, como a Eliza Thornberry de *Os Thornberrys* (*The Wild Thornberrys*, 1998-2004), cujo melhor amigo – e voz da razão – é o chimpanzé Darwin.

Sob esta visão, fazer humor sobre as relações familiares pode representar uma forma de autodefesa frente a tal declínio, especialmente quando a família em questão é a tradicional ou a margarina. No caso particular dos Simpsons, eles “derretêm” a família margarina e nós

rimos disso. O paradoxo simpsoniano vem da configuração tradicional e, ao mesmo tempo, da sua dinâmica interna, que desconstrói os papéis socialmente atribuídos de pai e mãe sábios e, por vezes, coloca as crianças em posições de saber mais altas que as dos pais. Corso e Corso (2011) acreditam que houve uma “queda de máscara” dos pais: antigamente, o pai moderno não precisava dar satisfações ao mundo externo sobre o que fazia dentro de casa; e a mãe, apesar de fantasiar com a ideia de trabalhar fora, não precisaria jamais enfrentar essa possibilidade, pois não lhe era socialmente aceitável. Atualmente, conforme os autores, o pai e o cidadão (e a mãe também, por sua vez) se fundem numa figura só, que considera opressivos a responsabilidade parental e o papel cívico.

Nisso se explica a figura de Homer: “[ele] é o mesmo medíocre como pai e como cidadão: tenta ser o mais omissos possível e quando sua intervenção é inevitável, procura livrar-se imediatamente dessa demanda insuportável” (Corso & Corso, 2011, p. 133). Os autores, entretanto, fazem a ressalva logo depois: “[...] essa omissão dos pais e cidadãos por vezes é uma forma de defesa a uma vida pública opressiva, que deixa quase nenhum espaço para a privacidade, que abomina a solidão e confunde reflexão com depressão e timidez” (Corso & Corso, 2011, p. 133). Diante de uma sociedade que cobra posicionamentos em todas as esferas, esse pai prefere “chutar o balde” e adotar uma postura hedonista para com a vida.

A queda de máscaras dos pais e a suposta autossuficiência moral e intelectual dos filhos – características de uma família margarina derretida, que, como já dissemos, não visa corresponder a qualquer idealização – são denunciadas através do humor característico de *Os Simpsons*, ao mesmo tempo em que eles permanecem, por 30 anos, estáticos na configuração tradicional e satirizando a família moderna. Entendemos que esse paradoxo é uma das principais fontes de humor da série, representando uma saída criativa frente ao desamparo provocado pelo crescente cientificismo que se desdobra sobre as mais diversas áreas do conhecimento, inclusive a criação de filhos – que, por vezes, deslegitima a sabedoria materna

e paterna. Abordando tais questões de forma bem-humorada, a série traz em si o potencial de eliminar repressões e dar origem a novas modalidades de laço social através do riso, ao mesmo tempo em que tira o peso das problemáticas cotidianas por meio do humor. Assim, o telespectador é convidado a refletir através da “ventilação do pensamento” e das interpretações que esta lhe permite construir, seja sobre *Os Simpsons*, a televisão em si, a sua relação com ela ou as suas relações interpessoais. O humor pode ser considerado, portanto, uma das manifestações mais puras para o bem estar mental e para a criação de laços.

5 “Nesta casa, obedecemos às leis da termodinâmica!”: método

Ao contrário da base nas leis da termodinâmica mencionadas por Homer⁵⁰, esta pesquisa teve caráter qualitativo, conforme a definição de Bauer e Aarts (2008) de que o principal interesse deste tipo de pesquisa é observar a forma como as pessoas se relacionam com os objetos no seu mundo vivencial, o que se dá por meio de “opiniões, atitudes, sentimentos, explicações, estereótipos, crenças, identidades, ideologias, discurso, cosmovisões, hábitos e práticas” (Bauer & Aarts, 2008, p. 57). No escopo deste trabalho, entendemos que tal relação pode ser mediada pela televisão e explicitada através de produtos audiovisuais de entretenimento como *Os Simpsons*, no que diz respeito aos sentidos produzidos pela série – especificamente aqueles sobre a família margarina derretida, a qual hipotetizamos que os Simpsons sejam. Essa hipótese advém da constatação de que a série, com sua protagonista família tradicional, foi criada num contexto em que o audiovisual norte-americano buscava se afastar desta configuração (Cantor, 2004); não obstante as características socialmente atribuídas de pai, mãe e filhos sejam desconstruídas em *Os Simpsons*.

Este trabalho é, portanto, uma pesquisa qualitativa com enfoque sociocultural, na qual a subjetividade do pesquisador é levada em consideração na elaboração do material a ser analisado, pois não há, nos episódios do *corpus*, dados (no sentido positivista) a serem coletados e dispostos em um gráfico X/Y na busca de regularidades; e sim processos a serem capturados ou elaborados na interação pesquisador/objeto. Ademais, as análises processadas, na qual recorremos a conceitos psicanalíticos, não buscaram generalizações, mas a produção de sentidos que possibilitem uma ampliação da compreensão dos fenômenos estudados.

Aliado ao caráter qualitativo deste trabalho, levamos em conta as considerações de Iribarry (2003, p. 116) de que “as metodologias qualitativas [...] são as mais utilizadas nas pesquisas

⁵⁰ A frase original dita por Homer – no caso, no episódio *The PTA Disbands* (1995) – é: “*In this house, we obey the laws of thermodynamics!*”

que se estabelecem através do foco na psicanálise”. Do método psicanalítico, no concernente a este trabalho, apropriamo-nos da ideia do autor de que toda análise traz consigo a marca do analista, que, após pesquisar o método freudiano, adota um método próprio filiado a este e o singulariza ao realizar a pesquisa. Esse método próprio é, na visão de Iribarry (2003), o reflexo da subjetividade do analista e, portanto, não necessita de inferências generalizadoras, primeiro porque se trabalha com o significante, e não com o signo; segundo, porque os resultados da pesquisa psicanalítica “modificam a maneira como os pesquisadores da comunidade psicanalítica irão demarcar sua posição em relação aos novos sentidos produzidos pelo texto que torna a pesquisa pública” (Iribarry, 2003, p. 117). Nossa apropriação do método psicanalítico se deu na medida em que este traz em seu cerne o recurso da interpretação, fundamental na análise de não-ditos presentes nos episódios.

Assim, a análise realizada sobre os episódios selecionados de *Os Simpsons* considerou a ordem do afetamento – que, psicanaliticamente falando, é explicado pelos conceitos de transferência e contratransferência, em que a primeira consiste no fato de o analisando reproduzir, por meio da figura do analista, as relações primordiais que teve no passado; e a segunda, na resposta emocional do próprio analista em relação ao analisando (Souza e Campos, 2014). Da Psicanálise nos apropriamos da conceituação relativa à família, ao complexo de Édipo e às considerações sobre o riso e o humor.

Obedecendo à proposta de que esta pesquisa é de interface entre a Comunicação e a Psicologia (especificamente a Psicanálise), entendemos que o telespectador produz, sobre o produto audiovisual, sentidos que refletem sua própria subjetividade. Tal noção foi empregada para o desenvolvimento do trabalho, pois a resposta transferencial da pesquisadora teve base tanto em sua experiência de afetamento como telespectadora da série quanto nos conhecimentos que adquiriu com os estudos em ambas as áreas mencionadas.

Com o suporte do método psicanalítico, neste trabalho buscamos um sentido oculto na história que nos foi narrada, com a intenção de encontrar um sentido geral para ela. Tal processo, não obstante, não é imediato nem simples: Herrmann (2001) acredita que tais interpretações devem ser “partejadas”, e consistem não em inventar sentidos, mas em “propor emendas, apontar paralelismos, sentidos ocultos que quase despontam, reforçar pequenas contradições [...]” (Herrmann, 2001, p. 72).

Assim, tratando os episódios como casos, assistimos aos episódios *Home Sweet Home* (1995), *Dumb-Dumb-Doodily* (1995), *Sleeping with the Enemy* (2004) e *Father Knows Worst* (2009) empregando a atenção flutuante⁵¹. Nós os observamos *gag a gag*⁵², descrevemos e nos debruçamos sobre os mesmos, aliando os recursos analíticos da Comunicação e da Psicanálise e levando em consideração o afetamento da pesquisadora provocado pelos episódios e as questões que estes suscitarão em nós. Por meio destes procedimentos, buscamos detectar ruídos ou rupturas discursivas, investigando outros que digam respeito à dinâmica familiar dos Simpsons e a sua dissociação daquela típica da família margarina. O material resultante foi confrontado com os conceitos psicanalíticos mencionados acima e que fazem parte do corpo deste trabalho.

⁵¹ Segundo Laplanche e Pontalis (2001), a atenção flutuante consiste em escutar o analisando sem priorizar qualquer aspecto de sua fala, deixando fluir o mais livremente possível os processos inconscientes do analista.

⁵² *Gag* é um termo cunhado na década de 60, e consiste num efeito cômico (que pode consistir em palavras, gestos, efeitos ou sons) visível no cinema, televisão ou teatro. Definição recuperada em 06 de novembro de 2018 a partir de <<http://www.teclasap.com.br/gag/>>

6 “Pai, por que eu preciso ir a uma psiquiatra?”⁵³: análise e discussão dos episódios

6.1 *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995)

Episódio nº: 131

Temporada: 7^a (da qual é o 3º episódio)

Data de lançamento: 01 de outubro de 1995 (EUA)

Link para acesso⁵⁴: <<https://www.animalog.online/video/93987>>

6.1.1 Resumo do enredo

O episódio se inicia com Marge preparando os lanches de Bart e Lisa para a escola, inclusive tendo o cuidado de dizer-lhes que deixou a alface separada para que eles só a incluam nos sanduíches mais tarde, a fim de não prejudicar o sabor e a textura dos ingredientes. Ela também mostra que deixou alguns jornais velhos separados para um trabalho de escola que Lisa precisa fazer. Diante dessas mostras de cuidado, Lisa diz à Marge que ela faz muita coisa por eles, ao que a mãe responde: “aproveitem, pois um dia eu não estarei mais aqui”.

Algum tempo depois, Homer chega em casa com dois cupons para que ele e a esposa passem a próxima tarde num spa. Marge, a princípio, está incerta, pois a casa deles está visivelmente suja e ela pretendia limpá-la e organizá-la naquela tarde. Homer, não obstante, a convence, dizendo que eles podem fazer essa limpeza mais tarde; e que Maggie poderia ficar aos cuidados do vovô Abe. Marge se dá por satisfeita e sai com Homer para a tarde no spa.

⁵³ Frase dita por Bart no episódio *Yokel Chords* (2007), em que ele se consulta com uma terapeuta.

⁵⁴ Recuperado em 21 de junho de 2019.

Enquanto isso, na escola, a Sra. Krabappel descobre que Bart está com piolhos e o envia para o diretor Skinner, que incinera as roupas do garoto e o faz vestir um saco de batatas. Ao mesmo tempo, Lisa perde seus sapatos após uma brincadeira de mau gosto de suas colegas de classe e ainda toma uma bolada no rosto, que a faz morder a língua e a deixa com o cabelo desgrenhado. Ao notar o estado das duas crianças, Skinner assume que há algo de errado no lar dos Simpsons e aciona o *Child Welfare* (um órgão governamental análogo ao nosso Conselho Tutelar).

Naquela mesma tarde – na ausência de Homer, Marge, Bart e Lisa –, dois agentes do *Child Welfare* visitam a casa dos Simpsons e a encontram tão deplorável quanto a família a deixou, levando em consideração até mesmo os jornais velhos (que eles particularmente consideram mais chocantes do que a sujeira da casa). Eles ainda notam que Maggie está comendo a comida do cachorro enquanto o vovô Abe dorme no sofá, em aspecto maltrapilho. No meio da visita, Bart e Lisa chegam, ainda sujos e desgrenhados e sem saber onde os pais estão. Essa série de coincidências infelizes leva os agentes a assumirem que as crianças Simpson são vítimas de negligência e, no ato, decidem tirá-las da guarda de Homer e Marge. Estes, por sua vez, são mostrados em cenas intercaladas com às dos agentes em sua casa, relaxados numa sauna ou tomando banho de lama medicinal (nesta última, particularmente, um alto-falante repete constantemente a frase “tudo está bem”, numa referência à obra *1984* de George Orwell e ao slogan “nossa nova e feliz vida”, ou “*our new, happy life*”).

Homer e Marge, com expressões relaxadas após a tarde no spa, chegam à casa a tempo de encontrar os agentes do *Child Welfare* ainda ali, mas são impedidos de argumentar diante das conclusões por eles tiradas (pois, aparentemente, a sujeira da casa e o aspecto das crianças falavam por si). Eles veem Bart, Lisa e Maggie sendo levados, mas as crianças não vão para muito longe: elas são colocadas sob a guarda de Ned e Maude Flanders, o casal religioso que vive na casa vizinha (e do qual Homer nutre certa antipatia, conforme indicado

constantemente ao longo da série). O casal Simpson, por sua vez, recebe uma ordem de restrição que o impede de ficar a menos de 100 pés (aproximadamente 30 metros) dos filhos – não obstante a distância entre eles seja menor que isso, na casa dos Flanders.

Diante da ausência das crianças, Homer e Marge caem num estado de tristeza. Marge, inclusive, lamenta que tenha “colocado seu prazer antes de sua família”, como se isso fosse algo típico dela – o que, evidentemente, não é. Já Homer repassa todas as suas atitudes falhas para com seus filhos, dentre estas as agressões a Bart, a dificuldade em ajudar Lisa com o dever de casa, e o pouco conhecimento que tem sobre Maggie – que ele nem mesmo chama pelo nome. Porém, para reaver os filhos, o casal Simpson é obrigado a fazer um curso de habilidades parentais, que legitimaria que eles são, de fato, bons pais.

Enquanto isso, Bart e Lisa não conseguem se adaptar ao estilo de vida dos Flanders, cujos pais são extremamente conservadores e cujos filhos, Rod e Todd, são muito ingênuos. Exemplos disso estão nos fatos de que Rod e Todd não se sentem pessoalmente atingidos com as tiradas propositalmente ofensivas de Bart; e de que Ned coloca as crianças para dormir cedo demais (às sete horas da noite), além de não permitir que elas assistam à TV. Na única vez em que ele abre uma concessão para isso – visando agradar Bart –, seus filhos ficam traumatizados com o teor violento dos desenhos que as crianças Simpson assistem. Entretanto, ao contrário dos irmãos mais velhos, Maggie reage bem aos cuidados de Ned e Maude, haja vista que, conforme a própria Lisa aponta, Homer mal dava atenção para a garotinha.

Enquanto isso, Homer e Marge sentem continuamente a falta dos filhos e acham a casa vazia após a partida deles, mas persistem na aula de habilidades parentais para tê-los de volta. Marge faz anotações e Homer se controla para não esganar um de seus colegas de turma numa aula demonstrativa (como ele costumava fazer com Bart), pensando, ao invés disso, que deve

passar por aquilo pelos seus filhos. Ele tem sucesso, e os demais participantes da aula comemoram seu progresso gritando e dando tiros para o alto.

Bart e Lisa, por sua vez, continuam a não fazer progresso na casa dos Flanders, especialmente quando demonstram o pouco conhecimento que têm sobre a Bíblia. Tudo piora quando Lisa admite que ela e os irmãos nunca foram batizados. Indignado (e até mesmo adoecido) pelo fato, Ned decide batizá-las ele próprio, a fim de supostamente livrá-las da condenação eterna e, ao mesmo tempo, legitimá-las como “Flanders” de fato. Sem outra escolha, Bart, Lisa e Maggie vão com Ned e Maude; e ao longo do trajeto de carro, Bart e Lisa fazem piadas nervosas sobre o fato de se tornarem “Flanders”. Maude, em resposta, diz a eles que Maggie não está assustada, ao que a garotinha reage tirando a chupeta da boca e balbuciando “*daddy-ly doodly*” (com o sufixo típico do vocabulário de Ned). Em seguida, ela vira a cabeça para encarar os irmãos no banco de trás num ângulo de 180°, numa referência ao filme *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973).

Ao mesmo tempo em que estes fatos ocorrem, Homer e Marge se graduam na aula de habilidades parentais e correm para casa para buscar as crianças, mas notam que a família Flanders não está em casa. Em sua própria porta, os vizinhos deixaram um bilhete que dizia “fomos batizar”. Aflitos, Homer e Marge pegam o carro e, inferindo que Ned arquiteta um batismo por imersão, apressadamente se dirigem ao Rio Springfield. Chegando lá, Homer vê o carro de Ned e nota nele um adesivo onde se lê “Eu amo seus filhos”, que o enfurece. Ainda neste estado, aos trancos e barrancos (literalmente), o pai Simpson alcança o rio e intervém bem a tempo de impedir o batismo de Bart – que seria o primeiro a passar pelo sacramento. Bart e Lisa correm alegremente para os braços do pai, mas Maggie, por sua vez, ainda parece relutante se quer ou não ficar com a sua família biológica. Ela é confrontada com duas possibilidades: a família Flanders, que acena alegre em frente a um campo de flores, borboletas e coelhos; e a família Simpson, encharcada no rio, com expressões neutras e

cercada por árvores nuas e sapos. A princípio Maggie faz menção de ir com a família Flanders, mas, no canto da idílica cena que a cerca, ela avista Marge, que sorri e ergue os braços ao ver a filha caçula. A garotinha reage enfaticamente e pede o colo da mãe, provando que, no fim das contas, ela é de fato uma Simpson e se sente como tal.

O episódio encerra com a família Simpson saindo da cena e rindo satisfeita, caminhando em direção a um por do sol, enquanto Bart comenta um dos “podres” da família Flanders: uma enorme quantidade de latas de tinta escondidas no seu porão, ao que Homer comenta “ah, o bom e velho pintor Flanders”.

6.1.2 Análise

Ao contrário do que o episódio sugere – particularmente nas últimas cenas –, o enredo não trata primariamente de uma dicotomia entre a religião e a falta dela, ou entre cristãos e gentios. Trata, principalmente, da relação intrínseca entre família e afeto – especialmente aquele que advém dos filhos, conforme Ceccarelli (2007). No caso dos Simpsons, Bart, Lisa e Maggie elegeram por afeto (e não por biologia, embora os Simpsons partilhem também essa ligação) Homer e Marge como seus pais; ainda que Lisa e Bart tenham dúvidas disso quanto à Maggie em alguns momentos.

Um exemplo é a cena em que Ned e Maude estão ninando Maggie no berço, na qual Lisa confidencia ao irmão sua preocupação de que a caçula se esqueça de sua origem: “ela não é uma Simpson há tanto tempo quanto nós. Acho que ela está começando a se esquecer da mamãe e do papai”. Isso significa que Lisa e Bart já tinham em si a marca Simpson e eram conscientes dela, mas Maggie poderia ainda não tê-la devido à sua pouca idade, e era passível de eventualmente enxergar Ned e Maude como pais à medida que crescesse. Lisa temia que Maggie pudesse eventualmente constituir com os Flanders a sua noção de família,

independente de sua ligação biológica com os Simpsons, remetendo à ideia de Ceccarelli (2007) de que a família se constitui com base no afeto do filho com relação ao(s) pai(s), e não a biologia ou o sobrenome de registro. Entretanto, quando a garotinha olha para Marge, ela tira a dúvida de Lisa de que ela não estava inserida na ordem simbólica Simpson: ela está, e o arroto que ela dá no colo de Marge – que é muito similar aos de Homer – é um ilustrativo da função paterna cumprida pelo pai Simpson.

Porém, se Maggie é uma Simpson, por que ela tencionaria ir com a família Flanders? Nossa hipótese é de que ela aceitou a maternagem e a paternagem de Maude e Ned, respectivamente; mas, no simbólico, ela não se inseria na ordem Flanders em que pesem as funções materna e paterna. Uma possível evidência disso é a cena em que ela gira a cabeça no ângulo de 180º após balbuciar “*daddy-ly doodily*”: esse movimento foi, anos antes, feito pela personagem Regan MacNeil no filme *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), quando ela estava possuída por um demônio. É possível inferir que Maggie sentiu-se seduzida pelo tratamento dos Flanders, portanto, “possuída” pelo jeito Flanders de ser (especialmente quando se constata que ela girou a cabeça logo após balbuciar um sufixo frequentemente repetido por Ned). A cena do confronto de possibilidades entre as duas famílias (os Flanders no campo florido, os Simpsons no rio sombrio e cheio de sapos) remete a essa sedução temporária de Maggie pela família vizinha, que era algo muito mais psicológico do que real: nas cenas anteriores ao batismo, os arredores do Rio Springfield não eram tão floridos como aparecem atrás da família Flanders. O fundo idílico era, portanto, uma tentativa de propagandeá-la, da mesma maneira que a indústria cultural faz com a família margarina em comerciais ou embalagens.

Mas essa constatação não é a única que sustenta os Flanders como família margarina. Aos olhos do Estado (representado pelos agentes do *Child Welfare*), eles seriam o tipo de família considerado ideal para criar os filhos negligenciados dos outros: eles possuem fortes

convicções religiosas (o que, em tese, dá a eles uma bússola moral que os *Simpsons* supostamente não têm) e são, exteriormente, asseados, preocupados e já pais de dois filhos – os quais resguardam do mundo exterior até mesmo com certo excesso (o que é ilustrado pelo fato de Ned não deixar Rod e Todd assistirem à TV). É interessante constatar que a questão da violência na televisão é abordada em outros audiovisuais de entretenimento dos anos 90, inclusive numa cena do filme *As Patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, 1995), que foi lançado no mesmo ano que este episódio de *Os Simpsons*. Nele, a personagem protagonista participa de um debate em sala de aula sobre a violência nos noticiários; e há no filme também uma referência ao desenho *Ren & Stimpy* (*The Ren & Stimpy Show*, 1991-1996), exibido na Nickelodeon. Esta última série, particularmente, foi amplamente aclamada – até mesmo por Matt Groening – e criticada pelas referências violentas, políticas e sexuais, ao mesmo tempo em que era exibida concomitantemente a séries como *Rugrats* (1991-2004) e *Doug* (1991-1999), de teor muito menos controverso.

Em sua tese, Ferreira (2014) destaca que há divergências entre autores no que concerne aos efeitos da televisão sobre as crianças. Há pesquisadores que defendem que a televisão rompe as barreiras entre a idade adulta e a infância, principalmente quanto à erotização precoce e ao consumismo; e outros que atentam para o benefício do acesso a outras culturas e o estímulo à criatividade. Entretanto, a autora destaca que é necessário pensar a infância como uma convergência de conjunturas: a criança na família, na escola, no contexto sociocultural em que está inserida etc. (Buckingham, 2002 citado por Ferreira, 2014). Isso significa que nem toda criança reage ao conteúdo televisivo da mesma forma, o que confirma a teoria de que o receptor passivo é um mito. No contexto de *Os Simpsons*, Rod e Todd reagem mal ao desenho *Itchy & Scratchy* devido à maneira com que foram moldados pelos seus próprios contextos, enquanto Bart e Lisa riem. Considerando que a televisão é um veículo que traz notícias e perspectivas do “mundo lá fora”, pode-se inferir que Bart e Lisa são mais expostos ao mundo

real e às suas questões do que Rod e Todd, tão resguardados pelos seus pais. Ao proibir seus filhos de ver TV, Ned crê proteger seus filhos do mundo externo (e, por consequência, da violência e da erotização precoce) e, ao mesmo tempo, passa uma imagem de virtude por ser, supostamente, um bom pai. Ned é o pai moderno em essência.

Retornando à questão da família margarina, os Flanders podem ser enquadrados como tal porque é o olhar do Outro (o Estado, a cultura) que os assume como família ideal. Eles acolhem as crianças Simpson porque é socialmente bem visto – tanto que eles recebem Bart, Lisa e Maggie na porta de casa e à vista de Homer, Marge e dos agentes do *Child Welfare*. O que eles fazem é para ser mostrado, para que eles sejam considerados referência pelos outros (e aos olhos de Deus), mas isso não implica que necessariamente haja coesão interna entre os Flanders. Há uma fala de Bart que sustenta essa ideia neste episódio: quando a família Simpson eventualmente se reúne, o menino comenta que um dos “podres” dos Flanders é o fato de haver várias latas de tinta escondidas no porão da casa deles. Essa tinta pode ser interpretada como o “verniz” que disfarça as imperfeições dos Flanders e os exibe para o mundo externo como uma família virtuosa e perfeita, da mesma maneira que Maggie os enxergou em confronto com os Simpsons. O porão, por sua vez, é um cômodo subterrâneo onde se esconde o que não se quer ou deve mostrar, e pode-se até esquecer que aquilo está ali (numa analogia ao inconsciente). Por essa hipótese, os Flanders escondem os seus defeitos (ou ocultam os seus conflitos/não-ditos) em favor de uma imagem “propagandística” para a sua vizinhança, a sua comunidade, para o Estado e até mesmo para Deus. Homer, por sua vez, comenta entre risos “ah, o bom e velho pintor Flanders”; indicando que ele sabe do ar de aparência mantido pela família vizinha.

Não obstante, os Flanders e os Simpsons são famílias aproximadas, o que pode ser entendido por uma fala de Lisa quando ela e os irmãos já estão na casa vizinha. Ela comenta

que a casa dos Flanders se parece com a deles, mas tem “um ar meio Pat Boone⁵⁵ assustador”. Por meio dessa fala, Lisa denuncia que, mesmo sendo uma família geográfica e estruturalmente próxima da dos Simpsons, os Flanders diferem dos vizinhos no que diz respeito à ordem simbólica que rege seu lar. É essa outra ordem, e a perspectiva de ter que se submeter a ela, que assusta Lisa – e isso quase se concretiza quando ela e os irmãos são levados para o Rio Springfield para serem batizados.

O batismo, aliás, é o maior ilustrativo da divergência entre o significante Simpson e o significante Flanders, pois para Ned é só através deste sacramento que a família se consolida como tal, enquanto que, para os Simpsons, não há essa preocupação. Pode ser, também, que o ato de batizar seja apenas questão de cumprir uma obrigação, sendo um ato em si, sem significado mais profundo ou sinal de uma devoção mais forte. Assim sendo, podemos teorizar que a noção de família para os Flanders está calcada numa religiosidade aparente, para ser mostrada – o que não é forte na família Simpson, ainda que esta frequente a Primeira Igreja de Springfield tanto quanto os Flanders. Estar na mesma comunhão e frequentar a escola dominical (o que é visto em vários episódios da série⁵⁶) não basta para admitir que os Simpsons e os Flanders compartilhem dos mesmos valores: o que importa para Ned e Maude é a religiosidade do sacramento, sem o qual as crianças Simpson são apenas crianças estranhas ao seu lar⁵⁷. Diante da (quase) iminência dessa submissão a uma ordem na qual eles não cabem, Bart e Lisa fazem piadas nervosas sobre isso no carro, numa ilustração do riso defensivo da Psicanálise e de como esse tipo de humor ajuda a criar laços entre as pessoas

⁵⁵ Pat Boone é um ator, músico e palestrante motivacional norte-americano, que nos anos 60 ganhou proeminência pela sua influência no mundo gospel e pelo seu posicionamento político conservador.

⁵⁶ Exemplos de episódios que mostram a família Simpson nessa situação são: *Homer vs. Lisa and the 8th Commandment* (1991), *Homer the Heretic* (1992), *Bart Sells His Soul* (1995), *In Marge We Trust* (1997) e o filme da série, *Os Simpsons – O Filme* (2007).

⁵⁷ É curioso constatar que em *Os Simpsons – O Filme* (2007), Bart, num ímpeto de rebeldia e mágoa contra Homer, decide que queria que Ned fosse seu pai. Ned, por sua vez, não faz questão de que Bart seja batizado para considerá-lo como filho, dizendo apenas que “sempre cabe mais um no clã dos Flanders”. No último minuto, entretanto, Bart aceita a oferta de Homer para carregar a bomba que implodiria Springfield na cúpula e a atirar para fora desta, dizendo “o homem me conhece”. Isso pode ser entendido como evidência de que Bart, no fim das contas, sempre trouxe em si a marca Simpson.

(Minois, 2003): ao contrário da rivalidade que demonstram em vários momentos ao longo da série, Bart e Lisa resistiram juntos à ordem simbólica dos Flanders e se uniram no curto tempo que passaram com a família vizinha.

Quanto a Homer e Marge, é possível ver neles o cumprimento das funções paterna e materna. Além do arroto de Maggie, similar ao de Homer, é possível ainda constatar que, apesar das características negativas que o pai Simpson elenca em si (as agressões físicas a Bart, a incapacidade de ajudar Lisa com o dever de casa e o pouco conhecimento sobre Maggie), ele tem afeto pelos filhos e se responsabiliza como pai no sentido de que as crianças são *susas*. Ele se reconhece como o pai de Bart, Lisa e Maggie, e o único digno de ocupar esse lugar, haja vista que ele fica irado quando lê o adesivo “Eu amo seus filhos” no carro de Ned Flanders. Ou seja, embora, para o Estado, Ned pudesse ser um pai mais preocupado, cuidadoso ou ideal para Bart, Lisa e Maggie, as três crianças são de Homer – e ele confirma isso no momento em que empurra Bart para o lado para evitar o batismo do menino.

Em *Totem e Tabu*, Freud (1913-1914/1996) faz a analogia entre a relação de uma criança com seu pai e a de um selvagem com seu governante, afirmando que boa parte dessa última relação provém da atitude infantil da primeira. Ademais, na Grécia e na Roma antigas, os filhos eram considerados propriedade do pai. Nesse sentido, sendo, como pai, análogo a um governante, Homer teria sobre Bart uma ascendência e o reconhecimento de seu lugar como pai, que, para Ned, seria tabu. Se fosse para Bart ser batizado, isso deveria ocorrer sob as mãos de Homer, porque na visão dele a “jurisdição” de Ned não chega aos seus filhos. Afinal, como já dissemos, o sacramento do batismo não parece fazer parte da ordem simbólica dos Simpsons.

No que concerne à função materna, devemos relembrar a afirmação de Borges (2009) de que esta diz respeito à singularização dos atos mecânicos de cuidar de uma criança, transmitindo-lhe significado e permitindo que ela se insira na ordem simbólica como um

esquema corporal, e não uma imagem corporal com suas marcas erógenas. As mostras desse cuidado por parte de Marge em relação aos filhos são explicitadas em vários momentos: além de separar as folhas de alface nos sanduíches de Bart e Lisa, ambas as crianças também recordam o fato de ela colocar as roupas íntimas deles para esquentarem no microondas em dias frios. Fazendo uma analogia com a maternagem: esta é simplesmente o ato de manter a roupa íntima aquecida. Prova disso é que a memória afetiva de Bart e Lisa não se relaciona ao fato de eles não passarem frio, e sim à maneira com que Marge previne isso de acontecer. É a maneira que a mãe Simpson tem de transmitir significado em suas ações aos seus filhos, e é disso que Bart e Lisa se lembram com mais carinho.

Em suma, a hipótese que pode ser retirada desta análise é: não se pode considerar que os Simpsons são uma família desajustada ou disfuncional só por não se inserirem numa ordem que não lhes cabe, embora esta possa ser desejável pelos outros, por instituições religiosas ou pelo Estado. Eles são uma família funcional à sua própria maneira, porque o que os sustenta é o afeto que os une e os costumes que partilham entre si, e não as convenções externas sobre o que é uma família ideal ou não. Regidos por uma lógica *sui generis*, é inegável que os Simpsons são, de uma forma tipicamente Simpson, funcionais. Aqui, podemos hipotetizar, até o momento, que eles são uma família margarina derretida porque apontam o caráter superficial e “propagandístico” da família margarina e agem na contramão disso, ao mesmo tempo em que convivem bem em sociedade (devemos lembrar que o erro estava no julgamento feito pelos agentes do *Child Welfare*, e não na criação de Bart, Lisa e Maggie pelos pais) e criam filhos com referências sólidas de família e afeto.

6.2 *Sleeping with the Enemy* (2004)

Episódio nº: 338

Temporada: 16^a (da qual é o 3º episódio)

Data de lançamento: 21 de novembro de 2004 (EUA)

Link para acesso⁵⁸: <<https://www.analog.online/video/94401>>

6.2.1 Resumo do enredo

Bart e Lisa passam por situações distintas no início do episódio: o garoto tira nota A (o equivalente a 10 no nosso sistema educacional) numa prova e cobra dos pais a promessa que eles lhe fizeram de dar uma festa de comemoração caso obtivesse essa nota; e sua irmã sofre *bullying* de algumas colegas de turma, cujos comentários maldosos sobre seu corpo levam-na a crer que está acima do peso. Ambas as situações deixam Marge insegura quanto à necessidade que seus filhos têm dela, haja vista que Bart reage com visível insatisfação à festa que a mãe lhe preparou de última hora (cujos convidados eram as tias Selma e Patty, a vovó Jacqueline Bouvier, o vovô Abe, e os meninos Martin Prince e Ralph Wiggum – nenhum dos quais amigos próximos de Bart) e Lisa recusa enfaticamente um pedaço de bolo que Marge lhe oferece, perguntando se a mãe não pensa que ela “já está gorda o suficiente”.

Diante destas situações, Marge – argumentando que ainda tem muito amor maternal para dar – tenta se reaproximar dos filhos chamando-os para ir ao zoológico, ao que ambos recusam: Lisa diz que quer ler na biblioteca, e Bart ainda evita a mãe por causa da festa. Sentindo-se rejeitada, Marge vai com Maggie ao zoológico e reage com pessimismo às reações afetuosas da garotinha, acreditando que quando a filha crescer ela também a rejeitará. Nisso, Marge vê Nelson Muntz – um colega de turma de Bart, que frequentemente agride o garoto – em frente a uma fonte, tentando capturar girinos para o almoço (ao longo da série, é constantemente indicado que Nelson possui baixo poder aquisitivo). Marge oferece-lhe o

⁵⁸ Recuperado em 19 de agosto de 2019.

sanduíche que Lisa não quis, o que atrai Nelson para perto dela. Assim, eles passam o dia juntos e Marge demonstra afetuosidade para com o garoto, inclusive dizendo que ele não precisa reagir com sarcasmo a tudo para impressioná-la, pois ela já gosta dele. Desconcertado, Nelson ri em seu modo característico e diz “estou deixando minha guarda baixar”. No final do dia, Marge dá uma carona ao menino até sua casa e, embora Nelson tente demonstrar indiferença, ele já se sente atraído pelo carinho e cuidado de Marge. Quando entra em casa – após pular o muro da casa vizinha, de aspecto ligeiramente superior, onde ele alegou a Marge que morava –, Nelson é recebido com surpresa pela mãe (sentada no sofá, abraçada com o barman Moe), que diz acreditar que o filho dormiria fora de casa naquela noite.

Na casa dos Simpsons, as tentativas de Marge de se reconectar com os dois filhos mais velhos continuam falhando: ela oferece para levá-los ao boliche, mas é ignorada por Lisa (que está fazendo abdominais) e rejeitada por Bart, que diz: “quando eu quiser alguém carente e ridículo, eu chamo o Milhouse”. Ofendida, Marge diz que levará sua “maternagem” para outro lugar, terminando por levar Nelson ao boliche.

Nesse segundo encontro, Marge descobre mais fatos sobre a vida de Nelson: que ele nunca havia comido cachorro-quente antes (o que genuinamente a assombra); que a mãe do garoto trabalha numa casa de *strip-tease* local, mas seu sonho é ir para Las Vegas trabalhar numa casa “autêntica” da mesma natureza; e que o pai de Nelson um dia saiu para comprar cigarros e jamais retornou – o que ainda é fonte de mágoa para o menino. Diante dessa situação, Marge oferece a Nelson a possibilidade de ganhar dinheiro extra em sua casa, realizando algumas tarefas domésticas que Bart e Lisa não fazem. Nisso, Nelson confidencia a Marge que ele acredita que Bart não é o filho que poderia ser, ao que a mãe desabafa: “eu acho que ele é mais interessado nos desenhos de *Itchy and Mitchy* [sic] do que em mim”. Nelson busca confortá-la, dizendo que é apenas uma fase.

Em cena posterior, Bart e Lisa estão voltando da escola para casa quando se deparam com Marge oferecendo um suco a Nelson – que estava cortando a grama do jardim da frente – e penteando seu cabelo. Desconcertado, Bart diz: “minha mãe. Meu agressor. Meu Deus!”.

Mais tarde naquele mesmo dia, enquanto Lisa ainda frustra a mãe pela sua recusa em comer, a campainha da casa dos Simpsons é tocada. Marge atende e se depara com a Sra. Muntz jogando-lhe algumas moedas no colo (o dinheiro que Marge deu a Nelson) e dizendo que eles não precisam de sua caridade. Marge, indignada, replica que na realidade ela deu a Nelson a noção de respeito próprio – ao que a outra mulher debocha, dizendo que foi por isso que Nelson retornara à casa com o colete abotoado, “como se ele fosse alguém”. Ultrajada, Marge manda a Sra. Muntz embora, alertando-a para “não ter relações sexuais no caminho” – uma cena que desconcerta tanto a sua família que faz Lisa comer uma cenoura inteira.

Naquela mesma noite, Nelson toca a campainha da casa dos Simpsons e, ao ser recebido por Marge, alega que sua mãe o deixou e partiu para Hollywood para se tornar uma atriz. Marge o convida a entrar e tenta consolá-lo, dizendo que “ela [a Sra. Muntz] ainda é sua mãe”. Nelson passa a noite na casa dos Simpsons, veste um pijama de Bart e reivindica a cama do garoto, forçando-o a dormir embaixo desta. Na manhã seguinte, Bart tenta argumentar com a mãe que “a razão pela qual Deus inventou os cadeados é manter pessoas como o Nelson fora de sua casa”. Marge apenas diz ao filho para ser bonzinho com o hóspede. Nisso, Nelson aparece para o café da manhã – em que Marge está servindo panquecas – e diz que estas são suas favoritas. Marge pede a Bart que coma as suas, mas o menino está sem apetite. Vendo isso, Nelson sai em defesa de Marge e obriga Bart a limpar o prato e a “saborear” as panquecas enquanto isso.

Naquela mesma noite, Bart – dormindo numa cama improvisada ao lado da sua – ouve sons vindo da sala e se depara com Nelson acendendo uma vela para seu pai enquanto olha para as estrelas, tentando se comunicar com ele. Bart, entristecido, decide que precisa fazer

alguma coisa – ao mesmo tempo em que Lisa chafurda nos restos de um bolo após devorá-lo, o que ela faz até de manhã. Nelson toma conhecimento do *bullying* que a garota sofre e a defende na escola, ganhando a gratidão de Lisa. Quando eles retornam para casa, se deparam com o pai de Nelson conversando com Homer e Marge – e o garoto, emocionado, corre para os braços dele.

Neste momento a história do Sr. Muntz é explicada: ele de fato foi ao Kwik-E-Mart para comprar cigarros (para Nelson, não para ele) e, enquanto pagava, comeu um doce de amendoim – o que lhe causou forte reação alérgica, provocando inchaço em seu rosto. Desesperado, ele correu para fora da loja e foi apanhado por uma trupe de circo para ser exibido como aberração, ficando assim até ser descoberto por Bart na plateia. O menino revela que levou o Sr. Muntz para casa a fim de que ele buscasse Nelson e seus hematomas pudessem sarar. Nisso, a mãe de Nelson também reaparece e diz que conseguiu emprego como atriz após dormir com três diretores. Nisso, os Muntz vão embora e os Simpsons se reúnem novamente, com Marge dizendo em conclusão: “às vezes é preciso adotar o agressor de seu filho a fim de tornar sua família temporariamente unida”.

6.2.2 Análise

Além da questão familiar inerente ao enredo, o episódio traz à baila um choque de realidade que pode ocorrer entre indivíduos socioeconomicamente distintos, particularmente nas interações entre Marge e Nelson. Marge – que representa a mãe típica da classe média, que pode dedicar tempo e cuidados aos seus filhos – de repente é confrontada com uma criança que não recebe de sua mãe a mesma atenção que Marge dedica aos seus, o que é para ela uma fonte de estranhamento. Sendo Nelson um garoto da idade de Bart e seu colega de turma, Marge poderia erroneamente admitir que, sendo indivíduo semelhante ao seu filho,

Nelson também teria em casa uma mãe que se esforçasse em lhe agradar e lhe proporcionar oportunidades que poderiam ser aparentemente banais, a exemplo da de comer cachorro-quente. Marge, inclusive, se mostra surpresa quando descobre que Nelson nunca havia experimentado cachorro-quente, o que indica que para ela isso era algo acessível e normal, que ela provavelmente proporcionara aos seus próprios filhos dezenas de vezes anteriormente; enquanto que para Nelson era algo novo – o que, muito possivelmente, se dava devido ao seu baixo poder aquisitivo. Essa interpretação pode ser feita ao se constatar a explicação de Nelson nesta parte: apesar de nunca ter comido cachorro-quente, ele havia visto uma imagem do lanche num catálogo, sendo saboreado por pessoas com suéteres num piquenique. É possível inferir que essas pessoas, trajadas da mesma forma, poderiam ser da mesma família ou pertencer ao mesmo grupo – um grupo ao qual, evidentemente, Nelson não tem condições de pertencer. Nem mesmo a família do garoto pode ser considerada um reduto de unidade, haja vista que seu pai há muito se ausentou e sua mãe pouco parece se preocupar com ele, deixando Nelson ao deus-dará e sem lhe fornecer a noção de pertencimento a uma instância familiar ou social coesa.

É interessante constatar, também, que é só a partir dessa revelação do cachorro-quente que Marge parece se dar conta das agruras vivenciadas por Nelson (muito embora a primeira cena entre eles tenha envolvido a tentativa de Nelson de se alimentar de girinos de uma fonte), o que caracteriza um ponto de virada na relação dela com o garoto. Até então ele era encarado por Marge como um substituto de Bart e Lisa, ao qual ela poderia temporariamente dedicar seu cuidado maternal; mas ela até então não havia feito menção a trazer Nelson para dentro de sua casa. É só após Nelson contar detalhes de sua vida que Marge lhe oferece a possibilidade de ganhar dinheiro extra com as tarefas domésticas no lar dos Simpsons, as quais – é importante destacar – seus filhos não querem realizar. O curioso é que, embora trazer o menino para dentro de casa seja, num primeiro momento, um possível indicativo de

aproximação emocional entre Marge e Nelson, isso não se concretiza: ela passa a tratar o menino de forma mais racional e pragmática, pagando-o pelas tarefas realizadas e oferecendo para levá-lo ao dentista. Em suma: Nelson lhe “quebra um galho” e se permite ser o recipiente do cuidado maternal de Marge (o que é negado a ela por Bart e Lisa), enquanto esta oferece para ele tratamentos significativos para sua baixa posição social, porém mais associados à beneficência do que ao carinho genuíno. Esta atitude, inclusive, é análoga ao acolhimento das três crianças Simpson pelos Flanders em *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995): acudir os pobres e necessitados é bem visto pelo outros. É uma tentativa de Marge de “margarizar” a família Simpson – especialmente se constatarmos que a relação entre ela e Nelson, até então, favorece mais o ego da mãe Simpson do que o do menino: embora Nelson manifeste alguma gratidão pelo que Marge lhe proporciona, é Marge a mais emocionalmente beneficiada dentre os dois.

Neste episódio também é possível ter um vislumbre da imagem que Marge tem de si como mãe para Bart, Lisa e Maggie. Quando se observa mais a fundo as interações entre ela e seus dois filhos mais velhos, pode-se perceber que ela só se esforça mais genuinamente para agradá-los após aborrecê-los (ainda que estes aborrecimentos não tenham sido, *a priori*, intencionais). Essa insistência dá a entender que, no fundo, Marge parece ter questões de autoestima como mãe, pois ela definitivamente para de tentar se reconectar com eles após Nelson convencê-la de que ela é uma boa mãe. Curiosamente, Marge não tenta sequer investir em Maggie: ela não parece considerar a filha menor mais do que um mero acessório ou, quando muito, um indivíduo desinteressante. Marge não se abre para as manifestações carinhosas da pequena, mas se mostra disposta a receber o afeto de Nelson, a criança estranha ao lar, que não lhe demonstra mais do que um respeito distante – o que pode ser associado ao dito popular “santo de casa não faz milagre”. Isso pode também ser entendido como referência à “margarinização” da família por Marge: ao investir no olhar do outro – ou de

quem possa ver a sua bondade, até mais do que a criança que ela se propõe a acolher –, ela passa uma imagem de beneficência para a família Simpson que não lhe é típica.

Mesmo assim, embora ela tenha teoricamente transferido seu cuidado maternal para Nelson, a relação de Marge com o garoto não é particularmente carinhosa, conforme já desenvolvido anteriormente. Com base nisso, pode-se hipotetizar que Marge é para ele uma “mãe” cuidadosa, porém não afetuosa. Porém, há algo a mais nesse cuidado transferido: o fato de ela voltar sua atenção para Nelson pode ser visto como sintoma de uma melancolia sentida pela mãe Simpson, que tem início quando ela constata que Bart e Lisa estão crescendo e já não precisam tanto dela como antes. Ela vive o que pode ser chamado de “solidão das mães”, em que, diante do crescimento e iminente emancipação dos filhos e do distanciamento do marido (por quaisquer questões), a mulher busca outra oportunidade de investimento libidinal (ex.: um curso, uma ação benéfica, um novo animal de estimação, uma nova religião etc.).

Essa melancolia pode ser associada a uma fala dela no episódio *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995): “não acredito que troquei a minha família pelo lazer. Isso é tão eu!”. Evidentemente, ela não é assim – e o presente episódio serve como possível confirmação disso: Marge, ao contrário, ficou tão envolvida com a vida de sua família que não investiu em si própria, e sente culpa quando o faz. Nelson, por sua vez, surge como essa oportunidade de novo investimento libidinal, a qual ela agarra (porque é algo bem visto e servirá para preencher seu vazio existencial) e ele idem, pois Marge tem um poder aquisitivo e uma disposição emocional que a sua própria mãe não tem. Assim, por trás da intenção “margarina” de Marge, esconde-se um não-dito, ou um derretimento que não surge na família margarina.

Isso sugere que, embora Marge seja bem intencionada, ela enxerga os filhos – e Nelson, por sua vez – como falso para preencher uma falta. Isto é, são meios para um fim, que é a obtenção de afeto e gratidão pelo que ela pode proporcionar. Não é sobre Bart, Lisa ou Nelson em si, e sim sobre a sensação de ser querida que seus filhos lhe proporcionavam e passaram a

lhe negar, o que levou Marge a suprir de cuidados uma criança de fora de seu lar. Entretanto, Bart e Lisa ainda são filhos de Marge e, portanto, “gente de casa”, possuindo certas liberdades com relação à mãe – algo que nunca é estendido a Nelson. Essa condição de “criança estranha” ou de pertencente a uma classe inferior não é dissociada do garoto em momento algum, pois o principal investimento de Marge em Nelson é a possibilidade de ganhar dinheiro em sua casa, como se o garoto fosse um pequeno serviçal. Esse comportamento remete aos pensamentos de Ariès (1986) e de Kehl (2013), quando constatam, respectivamente, que a família moderna é um reduto de pessoas estranhas ao resto do mundo e “felizes com sua solidão” (Ariès, 1986, p. 270), e que, simultaneamente, buscam se resguardar das classes mais baixas e dos possíveis maus hábitos adquiridos com elas (Kehl, 2013). Há de se destacar, entretanto, que essa felicidade é aparente: a melancolia de Marge atesta o contrário.

A fala de Bart de que os cadeados foram inventados por Deus para “manter pessoas como o Nelson fora de sua casa” serve ao pensamento da família moderna: além de sua pobreza material, Nelson seria considerado uma representação de violência (pois ele bate em Bart) e de falta de modos (pois ele cumprimenta Bart e Maggie no café da manhã com um “bom dia, fracassados” – ou “*good morning, losers*”, na versão original), que não devem ser trazidos para dentro de um lar respeitável. Por essa perspectiva, a família Simpson age a serviço da manutenção dos hábitos de autopreservação da família burguesa.

A relação entre Marge e Nelson, portanto, não é muito diferente da caridade eventual (e por vezes distante) que as classes com maior poder aquisitivo desempenham, que se sustenta quase estritamente em bens materiais. É possível afirmar que Nelson intimamente anseia por ascensão social (possivelmente, por sentir vergonha da classe a que pertence), o que é exemplificado pela cena em que, após o seu primeiro dia com Marge, ele diz a ela para deixá-lo numa determinada casa – cuja aparência é superior à sua –, mas, quando a mãe Simpson

vai embora, ele pula o muro e vai para a sua casa verdadeira, de aspecto muito mais descuidado e empobrecido. Ainda assim, Nelson, mais do que de dinheiro, necessitava de uma família afetuosa e presente, o que não lhe é proporcionado pela sua mãe insensível ou seu pai ausente (ao menos até o fim do episódio); mas tampouco lhe é proporcionado por Marge, que almeja mais ser querida do que querer bem.

Assim, ao contrário do que a mãe Simpson afirma, não se pode dizer que ela o adotou de fato, principalmente se relembrarmos que, conforme Ceccarelli (2007), a noção de filiação deve partir da criança. Nelson, como já dito, reage à Marge com não mais do que polidez; e ainda evoca a presença de seu pai desaparecido, conforme a cena dele acendendo a vela em frente à janela nos revela. Muito embora ele tenha gratidão pelo que Marge lhe proporciona, ele dá conta de sua falta do pai e busca, por meio de suas orações, a marca que supõe lhe faltar. Esta marca é a marca Muntz, que dá a Nelson uma referência de família, da mesma maneira que a marca Simpson é evidenciada em Bart, Lisa e Maggie no episódio *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995), analisado no subcapítulo anterior. Assim, é possível levantar o questionamento: o que há no pai de Nelson para que, mesmo abandonando o filho, ele não seja reciprocamente abandonado? A resposta é: a noção de pertencimento a uma instância familiar, que não é proporcionada a Nelson pela mãe.

Embora Marge tenha suas questões expostas neste episódio, ela também escancara um importante não-dito na família Simpson no momento em que ela bate a porta na cara da Sra. Muntz e diz a ela para que “não tenha relações sexuais no caminho para casa”. A alusão à sexualidade da mãe de Nelson, partindo da mãe Simpson, choca os Simpsons porque todos eles veem este tema sendo desvelado por quem o vela. Marge é o cerne da sexualidade e da fertilidade no lar dos Simpsons – especialmente quando levamos em consideração que ela é mãe de três crianças de idades próximas, o que implica numa constância sexual entre ela e o marido Homer (eles consumam o ato em vários momentos ao longo da série, de forma tácita

ou oculta, dada a classificação indicativa de *Os Simpsons*). Não obstante, não se pode afirmar, até o momento, se essa constância sexual é sinônimo de saúde. A resposta de Marge à mãe de Nelson parece significar justamente o contrário: a Sra. Muntz, por meio de sua ocupação e da maneira com que se porta, poderia ser a representação de uma sexualidade desinibida que Marge não expressa, e inveja. Freud já afirmava, em carta a Fliess, que “a neurose é o negativo da perversão”. Marge poderia, por essa vertente, ser a representação de uma neurótica (que vive um conflito interno, o qual ela recalca). Essa questão também permite sustentar a hipótese de mãe da família margarina derretida, pois é outro não-dito que não se escancara na margarina.

Entretanto, esta alusão à sexualidade era implícita ou imperceptível para as crianças, até o momento em que Marge escancara o tema quando revida a Sra. Muntz, e o faz justamente na hora do jantar, em que toda a família está reunida e, tradicionalmente, não se faz alusão a tabus ou temas indigestos. Este não-dito – agora dito – desestrutura a família Simpson ao ponto em que Lisa, que até então se recusava a comer, devora a cenoura que tinha nas mãos em poucas mordidas. Fica explícito, portanto, que Marge não é apenas a figura doce e assexuada que sua família pensava que ela fosse, e sim alguém que, por causa da sua sexualidade inibida, é também capaz de agredir uma sua semelhante com ofensas e provocações. Isso é um indício relevador de que algo não está bem na família Simpson – e na própria família norte-americana. A família que se desestrutura por causa do não-dito é um impositivo da cultura daquele país – a alteridade à qual os Simpson se submetem –, e tem seu tema explorado em muitos outros produtos de entretenimento para além de *Os Simpsons*.

Um dos que trazem este tema com mais evidência é a série *Desperate Housewives* (2004-2012), que acompanha os cotidianos de Bree, Gabrielle, Lynette e Susan, quatro vizinhas ricas e donas de casa, narrados pela perspectiva de uma quinta vizinha (Mary Alice), que cometeu suicídio ainda no primeiro episódio. As vidas dessas mulheres, aparentemente

perfeitas e sem preocupações, são destrinchadas por Mary Alice: infidelidades, problemas frequentes com os filhos, mentiras e o mistério que envolve o suicídio da quinta vizinha são temas recorrentemente tratados pela série. *Os Simpsons*, à sua maneira, também sinalizam que essa condição da família norte-americana é produtora de mal-estar e desamparo – e sintomas como a obsessão de autoimagem de Lisa, a glotonaria e alcoolismo de Homer, a busca de objetos para obtenção de afeto/prazer por Marge, as crises comportamentais de Bart (entre elas a chantagem pela festa) e o silêncio de Maggie⁵⁹ podem ser oriundos dessa condição.

Freud (1930/1996) já afirmava que o sofrimento humano pode advir de três vias: do nosso próprio organismo, das forças da natureza e das relações com as outras pessoas – e, destas, esta última é a mais frequente, e a mais dolorida. A civilização surgiu como uma maneira de o homem controlar essas vias de sofrimento, seja por meio de inovações tecnológicas ou da elaboração de leis que regulamentem as relações humanas; mas estas últimas trazem em si o preço da renúncia ao instinto. Uma destas renúncias diz respeito ao amor sexual – ou genital, conforme Freud (1930/1996) –, que é socialmente regulamentado por regras morais como a monogamia, e por mecanismos legais como o casamento civil. Este tipo de amor sensual leva à formação de novas famílias, por meio do relacionamento amoroso entre um casal; e pode ser convertido também em amor pelos filhos e por amigos – mas Freud (1930/1996) tem o cuidado de chamar estas últimas manifestações de “afeto” ou de “amor inibido em sua finalidade”. Ademais, a vida externa ao lar faz com que as manifestações de amor genital sejam consideravelmente reduzidas, o que também é obra da civilização. Porém, resume Freud (1930/1996, p. 64): “Se a perda [da satisfação deste instinto] não for economicamente compensada, pode-se ficar certo de que sérios distúrbios decorrerão disso”. Ou seja: ainda que a construção da família remeta à expressão da sexualidade, até mesmo essa manifestação é reprimida por regras e eventos sociais, ou por mecanismos psíquicos, como a da interdição ao

⁵⁹ A menos que o silêncio dela seja uma manifestação de possível pertencimento ao espectro do autismo.

incesto. A família tem, portanto, uma relação paradoxal com a civilização; e as manifestações sintomáticas de seus membros originam-se deste paradoxo.

Quanto às configurações familiares delineadas nesta dissertação, percebe-se a dominância (e, talvez, a celebração) do modelo da família tradicional neste episódio. O acolhimento de Nelson por Marge permite o vislumbre da transformação dos Simpsons em uma eventual família tentacular (caso ele viesse a ser legalmente adotado), pois Nelson conviveria com pessoas que, conforme Kehl (2013), não faziam parte do núcleo original de sua vida. Mesmo quando Nelson ainda está com a mãe essa possibilidade se faz ver, haja vista que o envolvimento da Sra. Muntz com o barman Moe faz deste um candidato a padrasto do garoto. Não obstante, ambas as possíveis famílias tentaculares são anuladas no final do episódio com o retorno do pai de Nelson: a família Simpson se reúne novamente em sua dinâmica tradicional – agora fortalecida, conforme a declaração final de Marge –, e os Muntz idem, inclusive olhando para Moe com perplexidade quando este diz que agora eles são uma família feliz. Ou seja, conclui-se que para ambas as famílias, no fundo, é indesejável o ingresso de pessoas de fora dos seus respectivos núcleos, prezando pelos laços sanguíneos e pela filiação que cada criança já desenvolveu em relação aos seus pais biológicos. Isso, entretanto, não tem efeitos ruins na conclusão do episódio: as rupturas temporárias em ambas as famílias – emocional nos Simpsons, física nos Muntz – serviram para que os afetos se fortalecessem e ambas as famílias pudessem ter um contato inédito.

Em termos imagéticos, este episódio também sustenta a hipótese de família margarina derretida dos Simpsons, pois os não-ditos inerentes ao enredo foram escancarados no que se refere à figura feminina do lar (Marge). Sua qualidade de mãe assexuada foi desconstruída e a sua plenitude como mãe de família idem, levando à constatação de que a “solidão das mães” não se preenche, necessariamente, com as pessoas de dentro da própria casa. Não obstante, a família Simpson se tornou mais unida e, paradoxalmente, a família do agressor do filho da

família Simpson também. Isso nos permite sustentar a questão de que uma das facetas da família margarina é aquela em que os não-ditos são ignorados em favor de uma constante reafirmação da perfeição e do final feliz, como uma alusão ao ditado “não se mexe em time que está ganhando”. Se há coesão e se todos estão (aparentemente) felizes, não há porque, em tese, buscar a origem das questões inerentes à relação familiar.

Neste episódio de *Os Simpsons*, é constatada ainda outra nuance do derretimento da família margarina no fato de que, mesmo no fim da história, nem todos os Simpsons estão em paz. Isso é, curiosamente, trazido pela obsessão desenvolvida por Lisa em relação ao seu próprio peso, que foi um acontecimento secundário no episódio: Homer pede à filha que diga algo conclusivo, mas Lisa reafirma que a luta em relação à sua autoimagem está longe do fim. O quiproquó entre pai e filha termina por exasperar Homer, o que destoa da perfeição relacional que se espera da família margarina, da conclusão necessariamente feliz que encerra seus enredos, e da ausência de abordagem de seus não-ditos. Esta situação também permite dar um caráter cômico ao encerramento do episódio e, com isso, contribuir para o derretimento da margarina familiar.

6.3 *Father Knows Worst* (2009)

Episódio nº: 438

Temporada: 20ª (da qual é o 18º episódio)

Data de lançamento: 26 de abril de 2009 (EUA)

Link para acesso⁶⁰: <<https://www.animalog.online/video/94601>>

6.3.1 Resumo do enredo

⁶⁰ Recuperado em 21 de agosto de 2019.

Homer está passeando no calçadão Squidport com Bart e Lisa e dá uma mostra da sua impulsividade paterna: ele joga ambas as crianças (e depois a si próprio) para que um malabarista desesperadamente os equilibre. Não obstante, os três se divertem e riem, o que leva Homer a declarar que ama os sábados.

Simultaneamente, Marge diz a mesma coisa na casa dos Simpsons, em alusão à diversão que ela teria com a nova caldeira da casa. Enquanto ela limpa o cômodo onde a antiga caldeira costumava ficar, ela descobre uma sauna secreta e decide manter segredo sobre isso, temendo, durante um devaneio, que Homer vá compartilhá-la com seus amigos. Assim, ela passa o dia no ambiente, relaxando.

De volta ao calçadão, Homer está comendo uma sequência de espetinhos e acidentalmente acaba comendo uma tocha, o que o leva a queimar a própria língua. Dias depois, após tirar o curativo, Homer e a família descobrem que ele adquiriu um “superpaladar” – o que o torna intolerante à maioria dos alimentos. Ele só se adapta à merenda escolar insípida de Bart e Lisa e, portanto, passa a fazer as refeições na Escola Primária de Springfield. Lá, ele percebe que Bart é o palhaço da turma e Lisa é socialmente excluída, e, ao conversar com a mãe do garoto Noah – que se define como uma “mãe helicóptero”, isto é, que se envolve excessivamente na vida e no desempenho escolar do filho para que ele seja bem sucedido –, Homer decide adotar tal postura para com os próprios filhos, temendo que Bart e Lisa cresçam como fracassados. Tal decisão se torna uma ação quando ele vê que Marge – agora relaxada graças à sua sauna secreta – dá pouca importância às suas observações preocupadas, levando Homer a crer que deve tomar as rédeas da criação dos filhos.

No dia seguinte, Homer vai à Escola Primária de Springfield e constata que há vários pais helicóptero ali presentes. Ao ver Bart fazendo palhaçadas durante a aula, ele decide interferir na escolha da maquete que o garoto deve entregar para um concurso, que deveria representar

algum monumento mundialmente conhecido. A princípio Homer sinaliza para que Bart escolha o Monumento de Washington, mas uma série de acontecimentos leva o pai a optar posteriormente pela Abadia de Westminster – considerada a de mais difícil execução. Ao mesmo tempo, ele compra para Lisa um livro chamado “Garotas com Panelinhas”, que teoricamente a ensinaria a ser popular por meio de respostas passivo-agressivas e da falsidade para com suas companheiras de classe. Aparentemente, esta última manobra funciona: Homer e Lisa dão uma festa de “decore seu próprio celular” no quintal de sua casa e várias meninas comparecem, manifestando atos vazios de amizade para com Lisa (ex.: adicioná-la no Facebook). Crendo que a filha está se tornando popular, Homer se dá por satisfeito e comenta em voz alta que é um bom pai para “ambos os filhos” – o que faz Maggie, ao seu lado, encará-lo de cara feia. Homer, num tom infantil, pergunta à garotinha a quem ela pertence.

Ao mesmo tempo, Bart está empolgado com a ideia de construir a maquete da Abadia de Westminster, mas Homer pergunta ao menino se este não quer que o pai faça o projeto por ele. Bart a princípio recusa, indagando: “este não deveria ser o meu projeto?”, ao que Homer argumenta que todos os outros pais estão fazendo as maquetes para os filhos. Ele gentilmente tira Bart da sua cadeira e se senta, dizendo-o para se afastar. Bart até mesmo se oferece para observar e aprender, mas Homer recusa. No meio do processo, Homer tenta lutar contra o sono, mas adormece em cima da maquete enquanto murmura “preciso terminar, ou Bart vai trabalhar para Noah e sua mãe gostosa”. Ele, então, sonha que está dentro da Abadia de Westminster esculpindo a face do Rei Henrique VII em sua tumba, mas se desespera ao ver que, na realidade, está moldando o rosto de Henrique VI. Nisso, os fantasmas de Geoffrey Chaucer, Ana de Cleves e Oscar Wilde – todos sepultados na Abadia – aparecem para Homer e começam a dar conselhos relacionados à sua recente maneira de criar Bart. Exasperado, o pai Simpson se mexe durante o sono e arruína a maquete do filho. Ao acordar, ele constata

isso e tenta consertá-la, sem muito sucesso. Ainda assim, Homer a leva para a escola, acompanhado por Bart.

No momento de avaliação das maquetes, a Abadia de Westminster de Bart vence o concurso por ser a única que aparentava ter sido feita por uma criança (provando que Homer estava certo e as demais haviam sido feitas por pais helicóptero). Porém, enquanto Homer enfaticamente comemora, Bart se manifesta e admite que não foi ele quem fez a maquete. O menino faz um apelo aos pais ali presentes, pedindo que estes deixem as crianças fazerem as coisas sozinhas, inclusive citando uma das frases de Oscar Wilde ditas no sonho de seu pai: “experiência é o nome que damos aos nossos erros”. Assim, Homer decide deixar o filho ser mais independente, e se consola com o aparente êxito em ao menos ter tornado Lisa uma garota popular – mas justo nesse momento ele recebe uma mensagem de texto da filha, que diz: “eu odeio isto”. Ele olha por uma porta de vidro e a vê na companhia de outras meninas, visivelmente infeliz. Lisa, então, deixa a rodinha e vai até o pai, pedindo desculpas por não conseguir se adaptar ao comportamento passivo-agressivo e superficial das meninas populares. Homer diz a ela que daquele dia em diante ele só vai checar como os filhos estão, ao que Lisa responde que existe um meio-termo entre o envolvimento excessivo e a ausência. A isso, Homer responde: “Lisa, uma lâmpada só pode estar acesa ou apagada”.

Ao retornar para casa, Homer, tristonho, é recebido por Marge, que diz conhecer um lugar onde ele pode relaxar. Assim, ambos vão para a sauna secreta.

6.3.2 Análise

Dentre os episódios selecionados para o *corpus* desta pesquisa, este é o único que não traz uma alteração na estrutura familiar dos Simpsons, e sim na sua dinâmica interna. Marge, que geralmente é a mãe preocupada, torna-se temporariamente “autoenvolvida” em suas próprias

fantasias na sauna secreta, o que obriga Homer a lidar com Bart e Lisa por conta própria. É possível notar, já de início, que Homer só decide operar mudanças na vida dos filhos com base na opinião alheia (no caso, da mãe do garoto Noah) de que estes cresceriam como fracassados, simplesmente por não se encaixarem nos padrões de comportamento que, supostamente, eram esperados deles. Embora Lisa não seja socialmente aceita na escola, ela possui um intelecto superior ao das crianças de sua idade e uma sensibilidade que lhe permite ver as coisas por uma perspectiva distinta, que potencialmente lhe abrirão caminhos independente de ser ou não popular entre os colegas do ensino fundamental. Bart, por sua vez, mesmo com desempenho acadêmico questionável, é um garoto cheio de amigos e popular na escola, o que lhe traz a possibilidade de uma futura rede útil de contatos. Ou seja: ambas as crianças se complementam nas características que Homer, em sua condição de pai helicóptero, procurou desenvolver nelas – mas o fez de forma invertida, tentando fazer Bart ser estudoso e Lisa ser popular. Ou seja, desde o início Homer não precisava ter sido um pai helicóptero: bastava simplesmente que ele conhecesse bem os filhos para descobrir o valor que cada um tem. Daí o nome do episódio ser “*father knows worst*” (“o pai sabe nada”, em tradução livre), num contraste com a frase “*father knows best*” (“o pai sabe tudo”) – que inclusive dá o nome da *sitcom* norte-americana *Papai Sabe Tudo* (*Father Knows Best*, 1954-1960), cujo pai, Jim Anderson – um verdadeiro sabichão –, serve como suporte emocional e porto seguro para sua família.

É interessante nos determos um pouco mais nas características de *Papai Sabe Tudo*. A série, a princípio, foi transmitida pela estação de rádio norte-americana NBC entre 1949 e 1954; e as características de seus personagens eram distintas das suas versões televisivas. Jim Anderson, o pai, costumava ter um senso de humor sarcástico, a ponto de em certa ocasião soltar a frase “*what a bunch of stupid children I have*” (“que bando de filhos estúpidos eu tenho”) (MeTV, 2017, s. p.). Os filhos Betty e Bud eram respectivamente representados como

uma garota deslumbrada e um garoto estúpido, que tendia a compreender tudo em sentido literal; e a filha menor, Kathy, frequentemente reclamava de ser esquecida pela família. Apenas a mãe Margaret manteve suas características originais na transição do rádio para a TV, sendo a personagem que representava a voz da razão no lar dos Andersons.

Na versão televisiva, o personagem Jim Anderson teve sua personalidade suavizada: ao invés de ridicularizar as crianças, ele passou a ser representado como um pai carinhoso e conselheiro, que sempre tinha a solução para os dilemas dos filhos. Paralelamente, ele era também bem sucedido profissionalmente e tinha uma boa relação com a esposa. Os filhos tornaram-se jovens respeitosos, bem comportados e bem sucedidos academicamente (ao menos os dois mais velhos, que são retratados indo para a faculdade no decorrer da série). Conforme dito na página oficial de *Papai Sabe Tudo*, “ela [a série] dialogava com o ideal ensolarado de como poderíamos viver nossas vidas. Cada episódio tinha uma mensagem, algo a dizer que emocionava a audiência televisiva⁶¹” (tradução livre). É importante destacar que *Papai Sabe Tudo* foi produzida em meados dos anos 50, em que as famílias midiáticas da televisão eram felizes e perfeitas, sem caricaturas ou disfuncionalidades. Eram famílias margarina.

Com base nessa breve análise, pode-se afirmar que a família amarela de Springfield (que, coincidentemente, é o mesmo nome da cidade da família de *Papai Sabe Tudo*) contrasta com os Andersons principalmente no que diz respeito à idealização que os acompanha. Os Andersons eram uma verdadeira família margarina, desejável e passível de imitação – mas que, à sua maneira, também sofreu críticas por essas características.

Em contrapartida, os Simpsons em tese representam a família que não se deveria desejar ter, conforme a declaração de George W. Bush de que as famílias norte-americanas deveriam

⁶¹ A frase original na íntegra é: “*It spoke to the sunny ideal of how we could live our own lives. Every episode had a message, something to say that would touch the television audience*”. Recuperada em 03 de setembro de 2019 a partir de <<http://fatherknowsbest.us/history/>>

se espelhar mais nos Waltons do que nos Simpsons (Corso & Corso, 2011), mencionada na introdução deste trabalho. O episódio *Father Knows Worst* (2009) serve para reforçar esta ideia, e ilustra a frase de Corso e Corso sobre a família Simpson ser “encabeçada por pais tão atrapalhados que já não servem de bússola para nada, mas o aspecto mais relevante é que, independente dos contratemplos e conflitos, permanecerão lá, estáveis, para receber os filhos mesmo nos momentos de fracasso” (Corso & Corso, 2011, p. 106). Mesmo quando Lisa fracassa em sua empreitada para ser uma menina popular, Homer não a ama menos por isso: na realidade, ele é confrontado com seu próprio fracasso em tentar moldar a filha em alguém que ela não é, e decide deixá-la a uma espécie de deus-dará.

Este momento em que Homer anuncia a intenção de deixar os filhos entregues a si mesmos tem possíveis dois indicativos. O primeiro deles é a emancipação prematura de Bart e Lisa, ao menos em partes: as crianças, de respectivamente dez e oito anos de idade, ainda seriam teoricamente incapazes de tomar grandes decisões para suas próprias vidas, mas no decorrer da série elas frequentemente agem como se tivessem muito mais idade. Bart comporta-se de maneira similar a um adolescente, inclusive lidando com questões desta fase da vida: ele tem relacionamentos – românticos, não sexuais – com outras meninas⁶², ocasionalmente dirige com carteira de motorista⁶³ e, em dado momento, é legalmente emancipado⁶⁴ (embora volte para a casa dos pais no final do enredo). Essas características nos indicam que Bart já foi castrado por Homer no que toca à função paterna e, portanto, já tem consigo as insígnias de homem (Betts, Weinmann & Palombini, 2014), mas falta-lhe a maturidade emocional para assumir responsabilidades a longo prazo – o que é ilustrado pelo fato de que suas incursões pelo mundo como “gente grande” nunca são duradouras.

⁶² Ao longo da série, Bart já manifestou interesse amoroso em relação a 21 meninas.

⁶³ Em *Bart on the Road* (1996), o garoto dirige com uma carteira de motorista falsa. Em *Little Big Girl* (2007), ele é recompensado pelo prefeito Quimby com uma carteira legítima após accidentalmente salvar Springfield de um incêndio descontrolado.

⁶⁴ *Barting Over* (2003).

Lisa, por sua vez, age mais como uma mulher adulta do que como uma menina, pois vivencia experiências românticas tal qual o irmão⁶⁵, tem convicções morais solidificadas (algumas divergentes das de sua família, como a do vegetarianismo⁶⁶ e a do budismo⁶⁷), e, conforme já desenvolvido na página 55, tem um vestuário similar, porém não idêntico, ao da mãe. Ela não replica as roupas de Marge e tampouco difere radicalmente delas, mas encontra um meio-termo entre a ausência de separação e a ruptura total (Halberstadt-Freud, 2006). Lisa é, portanto, emocionalmente uma adulta.

O segundo indicativo diz respeito à questão do pai midiático imbecilizado, que já não é mais considerado referência de sabedoria ou porto seguro pelos seus (Corso & Corso, 2011). O imbecil se configura a partir de um contexto, que o considera incapaz ou ultrapassado em suas convicções. No tocante a este episódio, Homer tenta porque tenta acertar, e quase acerta; mas erra ao mirar num padrão externo ao invés de em um adequado para Bart e Lisa. Assim, ele se exime da responsabilidade sobre os destinos dos filhos porque pensa que eles sabem o que é melhor para eles. Essa condição se agrava ao se constatar a intelectualidade de Lisa em relação aos seus semelhantes: ao longo da série, é constantemente indicado que ela é uma criança prodígio, um gênio. Essa figura, manifestada na personagem Lisa, é também um sinal da descrença nas gerações anteriores em favor de um investimento intensificado nos descendentes: “Vemo-nos refletidos nas promessas de sucesso ou fracasso dos nossos filhos, enquanto antes era ao contrário, era dos antepassados que vinha nosso valor. Em função disso [...], nunca tivemos tanto medo de errar” (Corso & Corso, 2011, p. 121). Portanto, os pequenos gênios da ficção, para os autores, representam as potencialidades ilimitadas das novas gerações. Os pais helicóptero neste episódio são um ilustrativo dessa frase, e Homer não é exceção: o murmúrio dele de que precisa terminar a maquete “ou Bart vai trabalhar para

⁶⁵ Ao longo da série, Lisa já manifestou interesse amoroso em relação a 16 meninos.

⁶⁶ *Lisa the Vegetarian* (1995).

⁶⁷ *She of Little Faith* (2001).

Noah e sua mãe gostosa” indica que o sucesso do filho – a começar pela vitória no concurso de maquetes – representa o próprio valor como pai e como ser humano.

Para alcançar este sucesso, Homer tenta transformar Bart e Lisa em versões melhores deles mesmos, de uma maneira similar à que um telespectador de *Papai Sabe Tudo* (ou observador de qualquer outra família margarina) tentaria transformar a própria família imperfeita numa réplica da idealização que ele consome diariamente na indústria cultural. O arquétipo dessa idealização é um cidadão norte-americano adaptado (geralmente pertencente ao estereótipo “branco, heterossexual, cristão e rico”) que é exemplo de virtude, tem uma vida bem sucedida em todos os aspectos (por meio da meritocracia) e contribui para a comunidade em que está inserido. No cerne do episódio, a alteridade que Homer consulta como base para “endireitar” os filhos é a mãe do garoto Noah, que a princípio parece ter tudo sob controle no que diz respeito à educação de seu filho, pois, conforme ela mesma, ele tem notas altas e consegue recitar as capitais dos EUA em ordem alfabética sem errar. Infere-se que Noah é moldado por sua mãe como um projeto deste cidadão adaptado, ainda que pouco se saiba sobre os demais aspectos de sua vida para além do desempenho acadêmico que sua mãe afirma que ele tem.

Entretanto, é Homer quem escancara um não-dito nesta relação: após o menino recitar as capitais, o pai Simpson comenta para a mãe: “uau, ele morre de medo de você!”. Fica indicado, assim, que Noah está sob constante repressão – que pode ser considerada como tal com base em Freud (1930/1996) – por sua mãe. A expressão fleumática e o silêncio de Noah durante toda a conversa (à exceção de quando sua mãe o convoca) indicam que ele não dá vazão aos seus pensamentos ou emoções, dentre as quais um possível rancor contra a personalidade controladora de sua mãe. Ou seja, Noah pouco se manifesta como sujeito e sublima seus instintos, subordinando-se ao que a sua mãe – ou a civilização – esperam dele como um cidadão genérico.

É possível, não obstante, que o investimento excessivo da mãe de Noah no próprio filho seja fruto de uma miséria em sua própria vida conjugal (se é que ela tem uma). Assim, ela tenta mantê-lo como uma espécie de falo imaginário. No caso de Homer, sua interferência nas vidas de Bart e Lisa só se dá na falta de Marge, que está ocupada consigo própria em sua sauna secreta. O ambiente da sauna, aliás, carrega sua própria simbologia: é nela que Homer e Marge têm um contato mais íntimo com fins de relaxamento (que, ainda assim, só ocorre ao final do episódio), e nela Bart, Lisa e Maggie não entram. Este último fato é um indicativo de castração, a partir da qual os filhos não se metem na vida do casal. A sauna é, portanto, um símbolo da sexualidade da casa, velada por Marge – *status* que já foi descrito na análise de *Sleeping with the Enemy* (2004). Aliás, é possível remeter também à análise do episódio *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995), pois Homer e Marge têm momentos de intimidade numa sauna quando passam a tarde no spa.

Além de representação da sexualidade da casa, a sauna traz outra cena interessante: os devaneios iniciais de Marge quando ela a descobre. Ela tenciona compartilhá-la com Homer, mas teme que ele vá convidar seus amigos – particularmente o barman Moe, que aparece pelado na cena enquanto os outros estão cobertos por toalhas. É por causa deste devaneio que Marge decide manter a sauna para si no começo, desencadeando a falta que Homer sente dela e o seu posterior investimento em Bart e Lisa. Assim, mais do que uma representação de sexualidade, a sauna é, neste episódio, um ambiente para que Marge possivelmente tenha devaneios eróticos consigo mesma – o que remete a uma possível sexualidade insatisfita, aludindo ao episódio *Sleeping with the Enemy* (2004) e o revide de Marge à mãe de Nelson. No final do episódio, entretanto, ela convida Homer para a sauna, indicando que aquele ambiente cabe a apenas os dois. Essa atitude pode ser interpretada como uma celebração da monogamia e da família tradicional, conforme Cantor (2004), que é perpetuada por meio da saúde e sintonia sexual entre o casal.

Outra possível alusão a uma sexualidade insatisfatória é o fato de Homer mencionar o nome do garoto Noah para Marge enquanto ela ainda está no torpor pós-sauna, e ela, de forma espontânea, comentar que gosta deste nome. Esse tipo de afirmação costuma surgir entre pais que estão em momento de escolher o nome de um futuro filho – mas Marge, evidentemente, não está grávida. Não obstante, se a sauna de fato é uma forma de representar a sexualidade dela, essa fala de Marge também serve como sustentação da questão de que ela não investe o amor sexual em Homer como gostaria. Prova disso é que ela pouco presta atenção ao que Homer fala (que se refere a dois filhos que ela já tem), e atenta-se estritamente ao nome do menino desconhecido que ele menciona. Com base na ausência de investimento dela na bebê Maggie e no foco dela no menino Nelson – ambos fatos constatáveis em *Sleeping with the Enemy* (2004) –, não é possível afirmar se um novo filho de fato supriria o vazio existencial de Marge. O mais provável é que não, mas, ainda assim, um novo bebê seria um sinal de que ela de fato deu vazão ao amor sexual que ela, a princípio, parece guardar para si na sauna.

Essa alusão à sexualidade insatisfatória – dessa vez na forma da projeção de um futuro filho – é outro indicativo da família margarina derretida. Infere-se, assim, que ter vários filhos não é necessariamente sinal de sintonia sexual (na realidade, eles podem ser até mais “pregos” que selam um “caixão”, conforme o título do terceiro capítulo deste trabalho), e dessa insatisfação vem uma ânsia por “margarinizar” a família. Neste contexto, os filhos “seguram” o casamento e a vida familiar, pois os pais optam por investir neles (às vezes de forma excessiva, como no caso da mãe de Noah) ao invés de tomar tempo para eles mesmos.

No entanto, os filhos crescem, se emancipam e saem do lar. A emancipação é, principalmente, a capacidade de responder pelos próprios atos e, até mesmo, manifestar posicionamentos distintos dos progenitores em alguns momentos. Podemos ver isso tanto em Bart quanto em Lisa, quando Homer tenta convertê-los em algo que não são – mas no caso de Bart isso é, de certa forma, mais evidente. Após querer tomar para si a responsabilidade de

construir a maquete da Abadia de Westminster e ter isso negado pelo pai, Bart toma a atitude de pronunciar-se durante a premiação do concurso, admitindo que não foi ele que fez aquela maquete. Nisso, o garoto pede aos pais ali presentes que deixem seus filhos passarem por experiências de tentativa e erro. Isto é, Bart passou por um processo que o fez crescer e reivindica esse amadurecimento frente a Homer.

Esse ato faz lembrar uma passagem de Freud (1930/1996, p. 66): “Separar-se da família torna-se uma tarefa com que todo jovem se defronta, e a sociedade frequentemente o auxilia na solução disso através dos ritos de puberdade e iniciação”. A sociedade – no caso, a escola – propôs a ele e às demais crianças de sua classe o rito de passagem, ilustrado pela construção da maquete. Devemos lembrar que Bart está no 4º ano, o último da primeira parte do Ensino Fundamental⁶⁸; após o qual ele será considerado um pré-adolescente e, portanto, em vias de seguir para outro nível de crescimento. Seu pai – e também os de seus colegas –, entretanto, parecem relutantes em deixar seus filhos crescerem, pois se responsabilizam pelas maquetes que deveriam ter sido feitas pelas crianças. Não é necessariamente sobre vencer o concurso, e sim sobre manter os filhos mais tempo sob seu controle. É isso que os fantasmas conflitantes de Geoffrey Chaucer, Ana de Cleves e Oscar Wilde representam no devaneio de Homer: o conflito interno vivenciado pelos pais entre deixar os filhos alcançarem a própria independência e mantê-los seguros no ninho, sob seus cuidados. A consequência da guerra interna de Homer foi a destruição da maquete, que, fazendo parecer que ela tinha sido feita por uma criança, sem querer deu a Bart o suposto aval da independência, que o teria feito passar com sucesso pelo rito de passagem do concurso.

Corso e Corso (2011) afirmam que, no contexto atual, não se pode mais afirmar que “um dia” os filhos serão absorvidos pelo mundo: “Hoje poderíamos dizer que eles já nascem em

⁶⁸ No sistema educacional dos EUA, o período entre o 1º e o 4º ano é chamado “*elementary school*”, o que é análogo ao nosso Ensino Fundamental I. Do 5º ao 9º ano, o período é conhecido como “*middle school*” (para nós, o Ensino Fundamental II), que antecede o ensino médio (“*high school*”).

um mundo no qual os pais podem até reinar nos primórdios, mas em breve tornar-se-ão alienígenas" (Corso & Corso, 2011, p. 78). Entretanto, os autores afirmam que a família ainda resiste como instituição porque ela é quem servirá de amparo quando a vida real se tornar dura demais e receber os filhos com fracassos ou portas fechadas. Bart e Lisa representam, nesse ponto, a dualidade da família: ela é um reduto ao qual não se quer manter-se preso pelo resto da vida, sob pena de não se desenvolver a própria individualidade; mas ao mesmo tempo é reconfortante saber que ela estará ali quando ninguém mais estiver. Bart reivindica sua independência, Lisa é acolhida pelo pai quando a vida (ingrata) de menina popular a deprime.

Para finalizar esta análise, é interessante relembrarmos também outra frase de Freud (1930/1996, p. 88): "Assim como um planeta gira em torno de um corpo central enquanto roda em torno do seu próprio eixo, o indivíduo humano participa do curso do desenvolvimento da humanidade, ao mesmo tempo em que persegue o seu próprio caminho na vida". A família margarina derretida, com seus não-ditos escancarados e suas questões, persegue seu próprio caminho independente do sobrenome. Ela foge do padrão genérico da família margarina e fornece aos seus descendentes um ambiente de conforto e constância quando o mundo os recebe com incertezas, qualquer que seja a sua ordem simbólica regente. Não obstante, a saúde dos filhos (em quaisquer sentidos) deve passar pela saúde do casal. A análise deste episódio nos permite pensar que, se os pais não estão bem, os filhos também não estão – e o fato de os pais não estarem bem pode implicar num envolvimento excessivo na vida dos filhos, que traz consequências desastrosas. Algumas dessas são abordadas neste episódio: o retraimento do menino Noah, o desejo não concedido de crescimento de Bart (o qual ele reivindica "à força") e a insatisfação pessoal de Lisa quando Homer a tenta transformar em algo que ela não é. Esta saúde relacional entre os pais, ou quaisquer que sejam os responsáveis por uma criança, é fundamental para que ela encontre sua própria órbita. Se Homer e Marge estão bem, Bart e Lisa também estão – cada um no caminho que escolheu

para si, sem a preocupação de mostrar algo que eles não são para os outros. É dos pais que vem o ambiente favorável, mas os filhos é que, neste caso, concretizaram a essência “margarina derretida” do significante Simpson.

7 “E com a Maggie são três”⁶⁹: conclusões

7.1 Dos três episódios analisados de *Os Simpsons*: margarina ou margarina derretida?

Quando se analisa um produto audiovisual de entretenimento considerando conceitos da teoria psicanalítica, é possível que se apreenda um ou mais não-ditos, que podem se relacionar a quaisquer instâncias ou problemáticas socioculturais, intra ou interpessoais. *Os Simpsons* não é exceção a essa regra; e os três episódios selecionados para o *corpus* desta pesquisa nos permitem elucidar alguns desses não-ditos, particularmente no que diz respeito à família como instituição social e à família margarina derretida como denunciadora de hipocrisias e engessamentos na família margarina idealizada.

A análise do episódio *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995) traz a noção do que são os significantes Simpson e Flanders, as ordens simbólicas que as regem e as noções de pertencimento a elas (ou a qualquer significante que represente uma família), enfatizando especialmente que a ideia de lar está mais focada nos filhos do que nos pais. Pertencer a uma família é, obrigatoriamente, não pertencer a outra – e essa premissa é regida pelo afeto, e não por parâmetros pré-definidos de superioridade moral, cultural, financeira etc.

É possível apreender também o caráter propagandístico da família margarina, que é representado pelas tintas que Bart afirma ter visto no porão da casa dos Flanders; porém, mais do que isso, podemos notar que uma das facetas da família margarina é concentrar sua existência no que a alteridade idealiza e pode ver. Parte dessa “virtude” pode ser apreendida tanto pela Comunicação quanto pela Psicologia: o fato de Ned Flanders não deixar seus filhos assistirem à TV remete ao debate sobre a violência exibida neste veículo, considerada uma

⁶⁹ Nome traduzido do episódio *And Maggie Makes Three* (1995).

forma de violência da qual os pais deveriam proteger seus filhos. Quanto à Psicologia, esta abrange a questão do batismo no tocante a fazer parte da ordem simbólica dos Flanders: o sacramento é considerado a primeira inserção na ordem do cristianismo, visto como modelo moral e religioso dominante. Uma família cristã não necessariamente é uma família margarina (e vice-versa), mas seus valores não raro estão atrelados a esta família em vista de seu tradicionalismo. Isso reforça o caráter margarina dos Flanders.

Ademais, é possível também interpretar que a maternagem e a paternagem não substituem as funções materna e paterna. Embora os Flanders pudessem dar à Maggie um cuidado que ela não tinha em sua própria casa, era um cuidado genérico e não substituía a atenção típica de Marge ou mesmo a indiferença de Homer. O caso de Homer é especialmente fascinante: mesmo ele admitindo ser um pai relapso e ser apontado como tal por Bart e Lisa, ele ainda assim é uma referência de pai para eles e para Maggie – e se enxerga como tal, haja vista a fúria que ele sentiu quando viu o adesivo “Eu amo seus filhos” no carro de Ned. É possível que Maggie viesse a sofrer caso fosse mantida na casa dos Flanders, ainda que teoricamente eles formassem uma família mais zelosa: ela já estava inserida em outra ordem simbólica. A reação dela ao ver Marge foi a concretização dessa inserção. Ser referência de mãe ou de pai não passa pela idealização da família margarina, e sim pelos significados que tais pais transmitem aos seus filhos nos cuidados de todo dia. Tais significados podem advir de formas tipicamente “derretidas”, porque podem ser considerados atípicos ao resto do mundo, mas ainda assim fornecem a certeza de pertencimento a uma ordem simbólica. A intervenção do Estado não deve interferir nestes significados, a menos que haja evidência concreta de ser prejudicial às crianças – julgamento no qual, evidentemente, os agentes do *Child Welfare* erraram.

Em *Sleeping with the Enemy* (2004), é possível notar que embora a família margarina derretida tenha em si um caráter de autenticidade desejável, ela ainda assim tem suas questões

– e elas se ligam à idealização da família margarina. A “solidão das mães” vivenciada por Marge tem raiz na expectativa de que as mulheres casadas devem viver em função de sua família e se contentarem com apenas isso. Marge nos mostra que não é bem assim: uma família pode ser perfeitamente funcional e até mesmo feliz como conjunto, mas seus membros podem apresentar melancolias próprias. A de Marge é explorada neste episódio, pois pouco se dá ênfase à relação entre ela e Homer no enredo, e Bart e Lisa estão crescendo – logo, dispensando mais a presença de Marge em favor de interesses próprios (o desejo de emagrecer de Lisa) ou de andar com os amigos (evidenciado pela fala de Bart: “se eu quiser alguém carente e ridículo, eu chamo o Milhouse”). Maggie, por sua vez, fornece perspectivas pouco animadoras à Marge: de que adianta investir numa criança que crescerá e se afastará tanto quanto os irmãos mais velhos? É mais interessante concentrar a atenção numa criança de fora, que apreciará de fato o que Marge faz, ao mesmo tempo em que aproveita o que ela lhe pode oferecer, no que diz respeito ao conforto e poder aquisitivo. Em teoria, Nelson e Marge “ganham na loteria”, porque Marge, ao sentir-se apreciada por Nelson, tem seu ego beneficiado; e Nelson, por sua vez, é a criança pobre que tem uma reviravolta na vida ao ser “adotada” por uma família “rica”.

Essa adoção, não obstante, não se concretiza do ponto de vista psíquico: Nelson, inserido em outra ordem simbólica, não vê Marge como mãe; e esta, por sua vez, trata o garoto como servicial, e não como filho. Essa “adoção”, não obstante, é bem vista pela alteridade, pois remete à beneficência. É uma “margarinização” da família, colocando-a como caridosa e sensível às necessidades de indivíduos menos afortunados.

A questão da sexualidade da casa – velada principalmente pela mãe – é também elucidada neste episódio. Porém, o que se apreende é que a vida sexual de Homer e Marge, embora constante, não é necessariamente boa para os dois. Prova disso é que Marge dispensa a Sra. Muntz com despeito e alude propositalmente à expressão de sexualidade dela, o que se refere

à colocação de Freud de que “a neurose é o negativo da perversão”. Por esse ponto de vista, Marge pode ser uma neurótica, que recalca a miséria de sua vida sexual. Essa neurose, evidentemente, não aparece na família margarina. Por essas características, este episódio permite um diálogo maior com a Psicologia, porque o enredo aprofunda-se nos conflitos internos de Marge, que são muito mais da ordem da Psicanálise. Não obstante, o fato de *Os Simpsons* ser por si só um produto de entretenimento audiovisual, a interlocução ainda existe.

Já em *Father Knows Worst* (2009), enfatiza-se a dinâmica interna da família e a falibilidade dos pais – particularmente do pai – em saber o que é melhor para os filhos. É importante destacar que embora a ênfase do episódio seja na figura paterna (no caso, Homer), a mãe não está livre de tal escrutínio, como pode ser percebido na mãe do garoto Noah. Denuncia-se a suposta sabedoria paterna em prol da criança, que tem suas verdadeiras habilidades ignoradas em favor da idealização que um ou ambos os pais depositam nela e no seu futuro. Esses valores, conforme Corso e Corso (2011), estão ligados ao valor dos pais como seres humanos, não mais apenas como pais.

No enredo deste episódio, é possível fazer a interlocução entre a Comunicação e a Psicologia em aspectos distintos. A Comunicação abarca o desejo de Homer de adequar Bart e Lisa em personalidades e atitudes que eles não têm: a figura do jovem popular, estudioso (mas sem tendências “geek” ou “nerd”⁷⁰) e cheio de amigos é um arquétipo da cultura norte-americana. O menino, não raro, cresce para se tornar um atleta e recebe uma bolsa de estudos numa universidade por causa dessa aptidão; já a menina, com um grupo de amigas, aprende com elas a se enquadrar num padrão feminino considerado socialmente desejável (em que pese o vestuário e o comportamento) e, com frequência, arranja um namorado da turma dos atletas populares. Esse arquétipo é herança do *American way of life*, que foi amplamente

⁷⁰ Os conceitos de *geek* e *nerd* são aproximados, porém possuem divergências. O indivíduo *geek* concentra seus interesses em um campo específico (tecnologia, HQs, música, etc.), mas sem necessariamente apresentar prejuízos em que pese a socialização. Ser *nerd*, por sua vez, está mais ligado à ordem comportamental: este, geralmente, é um indivíduo altamente inteligente, porém socialmente inepto.

difundido às massas por meio dos meios de comunicação durante o período entre as grandes guerras mundiais. Este estilo de vida preconizava o consumo, a prosperidade e a liberdade – mas, principalmente, a meritocracia. Dessa forma, o norte-americano devia conquistar tudo, tanto do ponto de vista social quanto financeiro. O arquétipo do jovem popular e estudioso remete a essa filosofia, mas Bart e Lisa, individualmente, não se enquadram nele, daí a falha de Homer em sua empreitada.

É importante destacar que esse arquétipo do jovem popular ainda aparece em vários produtos recentes da indústria cultural norte-americana. A figura do menino atleta, popular e bonitão é vista em filmes como *Meninas Malvadas* (*Mean Girls*, 2004), na trilogia *High School Musical* (2006, 2007 e 2008) e na *sitcom* *The Middle* (2009-2018); e a figura da menina popular e patricinha, além de ser vista nos referidos filmes, é também abordada na série *Gossip Girl* (2007-2012), que aprofunda na amizade entre as meninas Serena e Blair, ambas ricas e populares. A persistência deste modelo, não raro atrelado a um estilo meritocrático de vida, pode ser entendida como fonte de sintomas para a juventude norte-americana e, também, para a família. Os pais que investem excessivamente em tornar seus filhos “representantes” deste arquétipo não raro indicam uma miséria em sua própria vida pessoal. São pais que refletem a afirmação de Corso e Corso (2011) do abandono da reverência aos antepassados em favor de uma fé maior nas próximas gerações.

Em que pese o diálogo com a Psicanálise em *Father Knows Worst* (2009), temos novamente a alusão à sexualidade de Marge, a qual podemos inferir como potencialmente reprimida, conforme os devaneios dela e a cena da menção ao nome do menino Noah fazem pensar. Tem-se novamente a presença da sauna como representação de sexualidade, que já aparecia em *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (1995). Essa alusão à sexualidade insatisfeita é relacionada à família margarina derretida, pois ela implica num não-dito que vai contra a vida perfeita preconizada pela família margarina. Destacamos, ainda, que o fato de

ter vários filhos não é um indicativo de saúde ou sintonia sexual: Homer e Marge têm três, em idades próximas, e ainda assim pudemos tecer considerações sobre uma possível insatisfação sexual de Marge. A reprodução não indica que tudo vai bem: pelo contrário, os filhos de um casal sexual e emocionalmente problemático podem futuramente ser as “boias” que salvam a família do naufrágio. Exemplo disso está no filme *Doze é Demais (Cheaper by the Dozen, 2003)*: são os doze filhos do casal Baker que mantêm a união familiar, mesmo quando os pais Tom e Kate se ausentam e têm crises entre si por causa dos respectivos novos trabalhos. Essa crise, não obstante, é antiga no enredo: Kate, que passara mais de 20 anos cuidando dos filhos, sentia ainda assim uma incompletude crescente; e Tom persistia num trabalho que não o satisfazia até que aceitou o novo emprego numa cidade maior.

Assim, nossa hipótese é de que a família margarina traz consigo essa preocupação de formar cidadãos que sejam bem vistos pela comunidade e se insiram num padrão desejável pela alteridade, mas à custa de seus próprios desejos. Já a família margarina derretida não tem isso como meta: basta dar aos filhos um norte na vida, porém ao longo do caminho deixando evidenciar os percalços e não-ditos que, no final, vão contribuir para um modelo mais autêntico de família. Não obstante, por estar inserida em sociedade, ela ainda traz consigo algo de “margarina”, que é a subordinação a uma cultura maior e que, querendo ou não, ainda tem influência no imaginário. Livrar-se completamente do olhar do Outro tampouco é objetivo da família margarina derretida: ela reflete sua própria cultura (margarina), mas do jeito dela (derretida). Assim, uma família “manteiga” pura é muito remota para ser levada em consideração⁷¹. Por essa vertente, consideramos que os Simpsons são o perfeito exemplo de família margarina derretida.

⁷¹ Um provável exemplo de família “manteiga” é a família Cash, protagonista do filme *Captão Fantástico (Captain Fantastic, 2016)*. Porém, os Cash viveram por anos numa floresta, isolados de qualquer comunidade; e o enredo do filme trata de uma “margarinização” da família quando esta começa a conviver em sociedade.

8 “Faça isso por ela”⁷²: considerações finais

8.1 Da família recomposta às crianças-prodígio: as famílias midiáticas dos anos 90 e 2000

Em que pese a estrutura familiar, os três episódios analisados de *Os Simpsons* permitem traçar um paralelo com a construção midiática da família dos anos 90 em diante, que foi o momento da ascensão de *Os Simpsons*. A família da década de 90 é singularmente contrastante com aquela das produções dos anos 70 e 80, que buscava fugir da configuração tradicional em favor de representar famílias com casais homossexuais, monoparentais, com pais ausentes etc. (Cantor, 2004). É possível notar, ao invés disso, uma ânsia ao retorno da família tradicional enquanto norma – família esta que, não raro, foi marcada por uma ruptura anterior (geralmente divórcio ou viuvez).

Exemplos disso estão nos filmes *Milagre na Rua 34* (*Miracle on 34th Street*, 1994)⁷³, em que uma menina de seis anos, a princípio descrente da existência de Papai Noel, confidencia a um senhor (que é o verdadeiro Papai Noel) que ela quer de Natal “uma casa, um novo pai e um irmãozinho” para ver sua mãe solteira feliz; *As Namoradas do Papai* (*It Takes Two*, 1995), em que uma garota de nove anos, filha de um viúvo milionário, conhece uma órfã idêntica a ela⁷⁴ e, junto com esta, busca impedir o casamento do pai com uma mulher que pretende lhe dar o golpe do baú, tentando, ao invés disso, uni-lo com a assistente social responsável pela órfã; e *Operação Cupido* (*The Parent Trap*, 1998), cuja premissa é similar à

⁷² Referência à frase “*do it for her*”, que aparece na cena final do episódio *And Maggie Makes Three* (1995). Nesta, Homer mostra que cobriu com várias fotos de Maggie a frase “*Don’t forget, you’re here forever*” (“não se esqueça, você está aqui para sempre”) da placa colocada pelo Sr. Burns em sua sala, de modo a formar a frase “*do it for her*” (“faça isso por ela”). Isso revela que Homer tem em Maggie a sua inspiração para persistir no trabalho que desempenha todos os dias.

⁷³ Apesar de este filme ser um *remake* do filme homônimo de 1947, na versão antiga o desejo da garotinha protagonista se restringe a uma nova casa, e o novo casamento de sua mãe acaba sendo apenas um detalhe extra da história. Na versão de 1994, a menina é enfática nos seus três desejos: a casa nova, o padrasto e o irmãozinho.

⁷⁴ Embora as meninas sejam interpretadas pelas gêmeas Mary-Kate e Ashley Olsen, neste filme as suas personagens não são irmãs.

de *As Namoradas do Papai* (1995), mas ao invés disso seu enredo mostra gêmeas idênticas separadas no nascimento pelos pais divorciados, que se reencontram aos 11 anos e tentam unir o casal novamente (também impedindo que o pai se case com outra mulher). Em *sitcoms*, essa recomposição familiar é notada em *The Nanny* (1993-1999), em que a nova babá da conservadora família Sheffield torna-se uma espécie de figura materna para os três filhos do viúvo Sr. Sheffield e eventualmente se casa com ele.

Não obstante, a década de 90 é ambivalente no que diz respeito à família. Ao mesmo tempo em que vimos emergir essa ânsia pelo retorno à organização tradicional (ou tentacular, porém remetendo à tradicional), ainda há séries e filmes que resistiram em sua retratação de dinâmicas familiares distintas. Exemplos são o filme *Matilda* (1996), em que a protagonista, filha de um casal que a despreza, é eventualmente adotada pela sua professora solteira; a série *O Quinteto* (*Party of Five*, 1994-2000), em que cinco irmãos passam a viver sozinhos após a morte dos pais num acidente de carro, tendo o irmão mais velho como guardião legal; e *Friends* (1994-2004), em que, ainda na primeira temporada, a ex-mulher de Ross Geller – que se descobre homossexual e passa a viver com outra mulher – anuncia estar grávida do ex-marido e pretende criar a criança junto com a nova parceira, fazendo Ross assumir um papel de coparentalidade⁷⁵ em relação ao bebê. Assim, embora o progressismo emergente nas décadas de 70 e 80 seja singularmente atenuado, nota-se nos anos 90 a nostalgia e a idealização da família tradicional, que culminam no retorno a esta a qualquer custo, ainda que com padrastos e madrastas no lugar de pais e mães. É a ascensão da família recomposta, que, conforme as delineações de Kehl (2013), é tentacular.

⁷⁵ A coparentalidade é um termo geralmente referente à criação de um filho por pais separados ou divorciados, significando, em essência, a situação em que dois adultos – não necessariamente unidos por casamento ou outro tipo de contrato ou laço social – compartilham as responsabilidades com uma criança. Entretanto, há autores que defendem que a coparentalidade pode ser compartilhada por uma mãe ou avó, por exemplo; e também pode se referir a casais casados que vivem sob o mesmo teto, mas que compartilham igualmente as responsabilidades com a criança (Frizzo et al, 2005).

Já a partir dos anos 2000 percebe-se não tanto uma mudança na estrutura familiar, mas sim na dinâmica interna. Nesta década, as famílias tentaculares e tradicionais parecem ter espaços mais igualitários nos produtos audiovisuais de entretenimento, mas evidencia-se a presença dos filhos que sabem mais que os pais – os quais, não raro, são figuras imbecilizadas ou adeptas de anacronismos. Esses filhos são frequentemente os protagonistas do enredo, embarcando em aventuras próprias e, muitas vezes, sem qualquer ajuda ou influência dos pais. O próprio filme *Jimmy Neutron: O Menino Gênio* (*Jimmy Neutron: Boy Genius*, 2001) mostra as crianças da fictícia Retroville – lideradas pelo menino Jimmy – saindo em uma aventura pelo espaço sideral para resgatar seus pais, que foram raptados e tiveram suas mentes controladas por alienígenas. Na mesma linha, *As Meninas Superpoderosas* (*The Powerpuff Girls*, 1998-2005) mostra três meninas que foram accidentalmente criadas como super-heróinas por um cientista, e que são frequentemente convocadas para salvar sua fictícia Townsville de malfeiteiros. Embora o professor Utonium faça as vezes de figura paternal para elas, em vários momentos ele é dispensável, pois as meninas parecem cuidar de si próprias razoavelmente bem. Não é raro, ainda, que os pais estejam totalmente ausentes do enredo: no desenho infantil *Charlie e Lola* (*Charlie and Lola*, 2005-2008), embora os irmãos façam menção ao “papai e à mamãe”, eles nunca são vistos e pouco influenciam nas situações vivenciadas pelas crianças.

Com base nessa análise, a nossa hipótese é de que, enquanto nos anos 90 a família prezou por ser cada vez mais margarina derretida – ainda que com uma ânsia ao retorno da estrutura tradicional –, na década de 2000 a estrutura já não preza mais pela dominância da tradicional, porque os pais parecem se tornar cada vez mais dispensáveis. As crianças – que, conforme a citação de Corso e Corso (2011), agora nascem num mundo que as absorve cada vez mais cedo – têm acesso a múltiplas fontes de saber fora de casa, e cada vez mais são convocadas a serem autoras da própria história. Nesse ponto, a “emancipação” prematura de Bart e Lisa por

Homer em *Father Knows Worst* (2009) não parece mais tão absurda, apesar da pouca idade deles: é um sinal dos tempos. A família, ao invés de se manter como guardiã do saber e de como enfrentar o mundo, consolida-se, inversamente, como ponto de conforto e constância quando o mundo decepciona e quando os filhos fracassam.

8.2 Considerações sobre as Barbies da infância

Em que pesem as considerações pessoais da pesquisadora após a conclusão desta pesquisa, acreditamos que, tendo em vista a popularidade da televisão como meio de comunicação de massa e sua presença nos lares brasileiros, as diferentes maneiras de se representar a família na ficção ao longo das décadas podem ser consideradas como fator influenciador na forma como as crianças conduzem suas próprias brincadeiras. Levando em consideração a colocação de Ferreira (2014) de que a infância é um conjunto de convergências – dentre as quais a própria exposição às mídias –, a autora da presente pesquisa foi capaz de compreender sua própria infância com um novo olhar.

Nascida no meio da década de 90, a pesquisadora considera que, nas suas brincadeiras com bonecas, havia influências tanto da referida década quanto dos anos 2000, durante a qual viveu a maior parte de sua infância: o protagonismo sempre se centrava na boneca (geralmente uma Barbie) que fazia o papel da criança (a filha) – o que pode ser interpretado como uma referência à criança genial dos anos 2000 –, ao mesmo tempo em que tal criança originava-se de uma família tentacular ou monoparental, que pode ser referente às famílias midiáticas dos anos 90. Mesmo contando em certos momentos com bonecos masculinos (como o Ken), não era raro, durante as brincadeiras, que eles assumissem o papel de padrastos ou não vivessem junto com a boneca-mãe. Considerando que a pesquisadora cresceu num lar com pais casados e relativa estabilidade familiar, entendemos que essa inovação nos arranjos

familiares de suas brincadeiras se deve, possivelmente, às famílias que ela própria assistia durante a sua infância – que, não raro, eram fontes de reflexão devido às suas próprias complexidades.

8.3 E para finalizar...

Para finalizar este trabalho, consideramos que a interlocução entre a Comunicação e a Psicologia (particularmente a Psicanálise) é salutar, mas acreditamos que mais pontes precisam ser feitas entre as duas áreas. Conceitos da Psicanálise e conjunturas psíquicas que remetem a ela podem ser apreendidos por produtos de entretenimento da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa (que são domínio da Comunicação), porém concluímos que falta maior democratização destes conceitos para a população. A Psicanálise não deve ser tratada como particularidade da clínica ou dos centros de acolhimento psicossocial (embora seja parte indiscutivelmente integrante destes ambientes), e sim como também algo cotidiano e próximo da vida das pessoas – da mesma forma que a Comunicação não se refere apenas àquela institucionalizada e veiculada por noticiários ou anúncios de publicidade. Deve-se popularizar, ainda, a ideia de que a Psicanálise não se relaciona apenas com a doença, e os sintomas não devem ser tratados de forma necessariamente negativa, e sim como expressões do sujeito em que pese as condições de seu meio e a sua constituição psíquica.

Uma possível ponte entre ambas as áreas pode estar nas representações sociais de Moscovici (1978). Mais do que cristalizar no imaginário os personagens de culturas e contextos socioculturais distintos, elas também servem como espelho de nossa própria sociedade. Partindo do pressuposto de que a representação social serve mais a “estar por dentro” do que ao verdadeiro conhecimento, entendemos que as famílias midiáticas e ficcionais dos anos 90 e 2000 seguem essa linha por mostrarem que houve uma mudança de

lugar da família enquanto instância social, mas não elucidam a razão disso ou fornecem esclarecimentos mais aprofundados para além do próprio enredo. É possível notar a constância de famílias recompostas (e tentaculares) nos anos 90 e das crianças geniais e autossuficientes nos anos 2000, mas, embora essa propagação seja da ordem da Comunicação (particularmente da comunicação de massa), as hipóteses sobre ela são da ordem da Psicanálise. Essas famílias representam algo que está em evidência em nossa sociedade – que a Comunicação serve para elucidar e propagar –, mas cabe à Psicanálise, com sua visão voltada para o sujeito e suas manifestações, trazer hipóteses para este algo. Uma leva às massas, outra explica a partir do sujeito. São áreas que, a princípio, parecem opostas, mas são complementares.

Neste ponto, acreditamos que a democratização da Psicanálise permite a apreensão de seus conceitos de forma muito mais facilitada e ilustrativa quando abordados por meio da Comunicação, o que poderia se traduzir numa percepção mais aprofundada e diferenciada dos enredos e personagens que conhecemos e acompanhamos diariamente em séries e filmes. O imaginário dos personagens da ficção é intrinsecamente relacionado ao inconsciente de nossa própria sociedade – e, portanto, um espelho de nossa própria cultura. Neste ponto, podemos afirmar que a Comunicação e a Psicanálise são, quiçá, onipresentes no cotidiano de cada ser humano; e adquirir essa visão permite um olhar mais empático sobre o ser humano e suas manifestações em relação a si, ao outro e ao Outro.

9 Citações e referências

- Agência Estado. (07 de abril de 2002). Episódio dos “Simpsons” no Brasil divide opiniões. *politica.estadao.com.br*. Recuperado em 14 de setembro de 2018 a partir de <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,episodio-dos-simpsons-no-brasil-divide-opinioes,20020407p52514>>
- Arias, A. A. de M. (2012). Canções de gesta e imagens da realeza: três exemplos. *Imagens da Educação*, 2(3), 25-44. DOI: <https://doi.org/10.4025/imagenseduc.v2i3.18783>
- Ariès, P. (1986). *História social da criança e da família*. Tradução da 2ª edição por Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Bauer, M. W. & Aarts, B. (2008). A construção do *corpus*: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: Martin W. Bauer & George Gaskell. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 39-63.
- Benoit, H. (1999). *Satellite television: techniques of analogue and digital televisions*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Betts, M. K.; Weinmann, A. O. & Palombini, A. L. (2014). O pai em Psicanálise: interrogações acerca das instâncias real, simbólica e imaginária da função paterna. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, 26(1), 215-233. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652014000100014>
- Bogomoletz, D. L. (1995). Freud, Winnicott e o humor judaico. In: *Arquivos Brasileiros de Psicologia*. Rio de Janeiro: Imago, 47(1), 65-91.
- Borges, T. P. (2009). Função materna, educação e ato educativo. *Revista Inter Ação*, 34(2), 453-464. DOI: <https://doi.org/10.5216/ia.v34i2.8505>
- Bradley, L. (2018, April 25). Simpsons Star Hank Azaria Wants to Finally Solve the Problem with Apu. [Article]. *vanityfair.com*. Recovered in June 25, 2019 via <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/04/the-simpsons-apu-response-hank-azaria-colbert-late-show>>
- Bremmer, J. (2000). Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. In: J. Bremmer & H. Roodenburg (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Tradução por Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 27-50.
- Bronson, E. (2004). A importância de Maggie: sons do silêncio, leste e oeste. In: Aeon J. Skoble, Mark T. Conard & William Irwin. *Os Simpsons e a Filosofia: O D'oh! de Homer*. São Paulo: Madras, 43-51.
- Cantor, P. A. (2004). *Os Simpsons*: política atomística e a família nuclear. In: Aeon J. Skoble, Mark T. Conard & William Irwin. *Os Simpsons e a Filosofia: O D'oh! de Homer*. Tradução por Marcos Malvezzi Real. São Paulo: Madras, 153-168.

- Ceccarelli, P. R. (2007). Novas configurações familiares: mitos e verdades. *Jornal de Psicanálise*: São Paulo, 40(72), 89-102. Recuperado em 13 de março de 2019 a partir de <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v40n72/v40n72a07.pdf>>
- Corso, D. L. & Corso, M. (2011). *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso.
- DeFleur, M. L. & Ball-Rokeach, S. (1993). *Teorias da comunicação de massa*. Tradução por Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar.
- Destrée, P. (2010). A comédia na *Poética* de Aristóteles. *Organon*, Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, (49), 69-94. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.28993>
- Durkheim, E. (1983). *As Regras do Método Sociológico*. Tradução por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural.
- Erion, G. J. & Zeccardi, J. A. (2004). A motivação moral de Marge. In: Aeon J. Skoble, Mark T. Conard & William Irwin. *Os Simpsons e a Filosofia: O D'oh! de Homer*. São Paulo: Madras, 53-63.
- Ferreira, R. P. T. (2014). *A influência da televisão nas brincadeiras infantis: uma reflexão sobre a cultura da violência*. (Tese de doutorado). Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació. Tese recuperada em 11 de novembro de 2019 a partir de <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_284125/rptf1de1.pdf>
- Findlen, P. (1990). Jokes of nature and jokes of knowledge: the playfulness of scientific discourse in early modern Europe. *Renaissance Quarterly*, 43, 292-331. DOI: <https://doi.org/10.2307/2862366>
- Forato, T. (16 de outubro de 2014). O desgaste de “Os Simpsons” na Band e sua história na TV. *natelinha.uol.com.br*. Recuperado em 14 de setembro de 2018 a partir de <<https://m.natelinha.uol.com.br/colunas/2014/10/16/o-desgaste-de-os-simpsons-na-band-e-sua-historia-na-tv-81157.php>>
- Freud, S. (1977). Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente. *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. VIII. (Original publicado em 1905).
- _____. (1996). O Mal-Estar na Civilização. In: *O Futuro de uma Ilusão, o Mal Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI, 38-92. (Original publicado em 1930).
- _____. (1996). Totem e Tabu. In: Sigmund Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIII, 7-115. (Original publicado em 1913-1914).
- _____. (1996). O Humor. In: *O Futuro de uma Ilusão, o Mal Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI, 98-103. (Original publicado em 1927).

Frizzo, G. B.; Kreutz, C. M.; Schmidt, C.; Piccinini, C. A. & Bosa, C. (2005). O conceito de coparentalidade e suas implicações para a pesquisa e para a clínica. *Revista Brasileira de Crescimento e Desenvolvimento Humano*, 15(3), 84-94. DOI: <https://doi.org/10.7322/jhgd.19774>

Gómez, G. O. (2006). Os meios de comunicação de massa na era da internet. *Comunicação & Educação*: São Paulo, USP, 10(3), 373-378. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v11i3p373-378>

Graf, F. (2000). Cícero, Plauto e o Riso Romano. In: J. Bremmer & H. Roodenburg (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Tradução por Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 51-64.

Halberstadt-Freud, H. (2006). Electra *versus* Édipo. *Psychê*: São Paulo, 10(17), 31-54. Recuperado em 10 de outubro de 2019 a partir de [<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psyche/v10n17/v10n17a03.pdf>](http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psyche/v10n17/v10n17a03.pdf)

Halwani, R. (2004). Homer e Aristóteles. In: Aeon J. Skoble, Mark T. Conard & William Irwin. *Os Simpsons e a Filosofia: O D'oh! de Homer*. São Paulo: Madras, 19-32.

Herrmann, F. (2001). *Introdução à Teoria dos Campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Iribarry, I. N. (2003). O que é pesquisa psicanalítica? *Ágora*: Rio de Janeiro, 6(1), 115-138. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982003000100007>

Kehl, M. R. (01 de dezembro de 2013). Maria Rita Kehl: em defesa da família tentacular. *fronteiras.com*. [Artigo]. Recuperado em 12 de março de 2019 a partir de [<https://www.fronteiras.com/artigos/maria-rita-kehl-em-defesa-da-familia-tentacular>](https://www.fronteiras.com/artigos/maria-rita-kehl-em-defesa-da-familia-tentacular)

King, D. (2018, February 26). Why Lisa Simpson Matters. [Article]. *vanityfair.com*. Recovered in April 6, 2018 via [<https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/02/why-lisa-simpson-matters>](https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/02/why-lisa-simpson-matters)

Kupermann, D. (2010). Humor, desidealização e sublimação na Psicanálise. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, 22(1), 193-207. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652010000100012>

Laplanche, J. & Pontalis, J. (2001). *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução por Pedro Tamen. 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes.

Le Goff, J. (2000). O riso na Idade Média. In: J. Bremmer & H. Roodenburg (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Tradução por Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 65-82.

Lopes, B. (2016, 04 de fevereiro). *Sitcoms – as séries de comédia*. [Blog]. Recuperado em 06 de abril de 2018 a partir de <https://englishlive.ef.com/pt-br/blog/sitcoms-as-series-de-comedia/>

Lyotard, J. F. (2009). *A condição pós-moderna*. Tradução por Ricardo Corrêa Barbosa (12ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.

Machado, J. L. de A. (2004, 16 de julho). Os Simpsons e a Filosofia: Aristóteles, Nietszche e Kant visitam Springfield. *Planeta Literatura*. Recuperado em 06 de junho de 2018 a partir de <<http://www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=267>>

Marcondes Filho, C. (1988). *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna.

Martino, L. M. S. (2009). *Teoria da Comunicação: ideias, conceitos e métodos*. Petrópolis: Vozes.

MeTV. (2017, September 22). 15 things you never knew about ‘Father Knows Best’. [Article] *metv.com*. Recovered in September 3, 2019 via <<https://metv.com/lists/15-things-you-never-knew-about-father-knows-best>>

Minois, G. (2003). *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP.

Morales, S. (14 de janeiro de 2016). Com 26 anos em exibição “The Simpsons” é uma das maiores séries de todos os tempos. *acritica.net*. Recuperado em 13 de setembro de 2018 a partir de <<http://www.acritica.net/editorias/entretenimento/com-26-anos-em-exibicao-the-simpsons-e-uma-das-maiores-series-de/160293/>>

Moscovici, S. (1978). *A representação social da psicanálise*. Tradução por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.

Mullen, M. (2004). *The Simpsons* and Hanna-Barbera’s Animation Legacy. In: John Alberti. *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Detroit: Wayne State University Press, 63-84.

Paterno, V. I. (2006). *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Elsevier.

Propp, V. I. (1992). *Comicidade e riso*. Tradução por Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática.

Serelle, M. (2016). A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo: USP, 43(45), 187-199. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.109226>

Silva, M. M. & Altoé, S. (2018). O pai: uma questão sempre atual para a Psicanálise. *Ágora*: Rio de Janeiro, 21(3), 333-342. DOI: <https://doi.org/10.1590/s1516-14982018003005>

Skoble, A. J. (2004). Lisa e o antiintelectualismo americano. In: Aeon J. Skoble, Mark T. Conard & William Irwin. *Os Simpsons e a Filosofia: O D’oh! de Homer*. São Paulo: Madras, 33-41.

Souza, J. G. E. & Campos, E. B. V. (2014). A contratransferência e a importância das capacidades do analista na prática psicanalítica contemporânea. *Impulso*, Piracicaba (SP), 24(60), 123-132. DOI: <https://doi.org/10.19177/memorare.v4e2-II2017121-137>

Stebner, B. (2012, April 11). Revealed after 23 seasons: The REAL Springfield as Matt Groening names town that inspired The Simpsons' home. [Article]. *dailymail.co.uk*. Recovered in April 6, 2018 via <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2127965/The-Simpsons-Real-location-Springfield-revealed-creator-Matt-Groening.html>>

Teixeira, H. A. C. (2015). A teoagapia do *Risus Paschalis*: a risada e o perdão na liturgia. *Tear Online*, São Leopoldo, RS: Faculdades EST, 4(2), 95-105. Recuperado em 15 de junho de 2018 a partir de <<http://periodicos.est.edu.br/index.php/tear/article/view/2627>>

Tonin, J. & Azubel, L. (2017). Nas representações, imagens e imaginários. *Revista Memorare*, Tubarão (SC): Unisul, 4(2), 122-137. DOI: <https://doi.org/10.19177/memorare.v4e2-II2017121-137>

VEJA Abril. (10 de setembro de 2014). ‘Os Simpsons’ será exibido pela 1ª vez na China. *veja.abril.com.br*. Recuperado em 13 de setembro de 2018 a partir de <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/os-simpsons-sera-exibido-pela-1a-vez-na-china/>>

Victor, D. (2018, May 1). ‘Simpsons’ Creator Says of Apu Criticism, ‘People Love to Pretend They’re Offended’. [Article]. *nytimes.com*. Recovered in June 25, 2019 via <<https://www.nytimes.com/2018/05/01/arts/television/matt-groening-simpsons-apu.html>>

Williams, R. (2003). *Television: technology and cultural form*. 2. ed. New York: Schocken Books. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203450277>

Winnicott, D. W. (1983). Distorção do ego em termos de verdadeiro e falso “self”. In: *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Tradução por Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 128-139.

Wolton, D. (2010). *Informar não é comunicar*. Tradução por Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulinas.