



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA**

**MARISA BARALDI MINERVINO**

**CONCEITUALIZAÇÃO DE MORALIDADE RELIGIOSA**  
**NA SOCIEDADE AMERICANA CONTEMPORÂNEA EM *FUTURAMA*,**  
**NA PERSPECTIVA DA SEMÂNTICA COGNITIVA**

**FORTALEZA – CEARÁ**

**2014**

MARISA BARALDI MINERVINO

CONCEITUALIZAÇÃO DE MORALIDADE RELIGIOSA  
NA SOCIEDADE AMERICANA CONTEMPORÂNEA EM *FUTURAMA*,  
NA PERSPECTIVA DA SEMÂNTICA COGNITIVA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguística Aplicada. Área de Concentração: Linguagem e Interação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Lenz Costa Lima.

FORTALEZA – CEARÁ

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Estadual do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Minervino, Marisa Baraldi.

Conceitualização de Moralidade Religiosa na Sociedade Americana Contemporânea em *Futurama*, na Perspectiva da Semântica Cognitiva [recurso eletrônico] / Marisa Baraldi Minervino. – 2014.

1 CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 207 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2014.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dra. Paula Lenz Costa Lima.

1. Semântica Cognitiva. 2. Modelos Cognitivos Idealizados. 3. Sistema da Metáfora Moral. 4. Moralidade religiosa. 5. Conceitualização. I. Título.

MARISA BARALDI MINERVINO

CONCEITUALIZAÇÃO DE MORALIDADE RELIGIOSA  
NA SOCIEDADE AMERICANA CONTEMPORÂNEA EM *FUTURAMA*,  
NA PERSPECTIVA DA SEMÂNTICA COGNITIVA

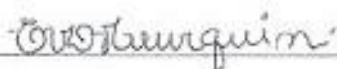
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguística Aplicada. Área de Concentração: Linguagem e Interação.

Aprovada em: 30/09/2014.

BANCA EXAMINADORA



Profª. Dra. Paula Lenz Costa Lima (Orientadora)  
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Profª. Dra. Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin  
Universidade Federal do Ceará – UFC



Prof. Dr. Pedro Henrique Lima Praxedes Filho  
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Para

Meus Filhos e Filhos Mariana, Pedro, Raoni  
(Davi, Manuela, Erlanes), Cilo, Deibyth,  
Gustavo, Karol, Mayara.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos Colegas da Turma de 2012 e aos Colegas Alexandra Seoane, Beto Costa, Carlos Manta, Jesse Mourão, Sarah Ribeiro, Thais Pereira, pelo aprendizado compartilhado.

Ao Professor Gilson Cordeiro, por me inserir na Linguística Cognitiva, que mudou minha maneira de perceber e agir no mundo.

Ao Professor Pedro Praxedes, pelo exemplo de humanidade e paixão pelo *ensinar*.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo essencialmente investigar a conceitualização de moralidade religiosa na sociedade americana contemporânea, referente ao período de 1999 a 2003, a partir da comédia de situação de ficção científica *Futurama*, na perspectiva da Semântica Cognitiva, mais especificamente por meio dos Modelos Cognitivos Idealizados de Lakoff (1987) e do Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999). A Semântica Cognitiva é o meio para obter essa conceitualização por causa das metáforas conceituais, que tornam possível entender, através de seus mapeamentos conceituais, porque os nossos conceitos morais são praticamente definidos por metáforas. Ressalte-se que, para a Semântica Cognitiva, os conceitos morais foram construídos pelo ser humano, a partir do aprendizado compartilhado e experienciado sócio-cognitivamente, através de processos histórico-culturais, que são a fonte para a conceitualização de moralidade religiosa. A pesquisa é qualitativa e busca descrever e interpretar as características da linguagem verbal, imagens e ações, visando à reconstrução dos Modelos Cognitivos Idealizados aplicados e organizados pelo Sistema da Metáfora Moral e as metáforas do Pai Severo e do Pai Cuidador. Por meio das estruturas resultantes foi investigado: (i) se na moralidade religiosa fica implícita uma transação financeira evidenciada por termos financeiros pertinentes a essa operação; (ii) se na moralidade religiosa fica implícita uma lógica de ganho, de perda, de débito nessa contabilidade moral; (iii) e se essa transação financeira se realiza nas metáforas do Pai Severo e do Pai Cuidador. A pesquisa, direcionada a partir da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, ressaltou três de seus oito esquemas morais básicos (Reciprocidade, Retribuição, Dar A Outra Face), nos quais foram verificadas transações financeiras implícitas e ocorreram nos dois modelos que inspiram moralidade, o do Pai Severo e o do Pai Cuidador. O Esquema de Reciprocidade se realizou também por meio de ações e manifestações verbais que estruturam contratos morais metafóricos.

**Palavras-chave:** Semântica Cognitiva. Modelos Cognitivos Idealizados. Sistema da Metáfora Moral. Moralidade religiosa. Conceitualização.

## ABSTRACT

This study essentially aims at investigating the conceptualization of religious morality in the American contemporary society (1999 to 2003), from the science fiction sitcom *Futurama*, based on Cognitive Semantics, specifically using the Idealized Cognitive Models (LAKOFF, 1987) and the Moral Metaphor System (LAKOFF; JOHNSON, 1999). Cognitive Semantics is the means to get to this conceptualization because of conceptual metaphors that enable us to understand, by means of conceptual mappings, why our moral concepts are practically defined by metaphors. In Cognitive Semantics, moral concepts were built by human beings from shared and experienced socio-cognitive learning through historic-cultural processes, which are the sources for conceptualization of religious morality. This research is qualitative and seeks to describe and interpret the characteristics of verbal language, images and actions towards the reconstruction of Idealized Cognitive Models that were applied and organized by the System of Moral Metaphor and the Strict Father and Nurturant Father Metaphors. Departing from the emerging structures, it was investigated: (i) if religious morality reveals an implicit financial transaction evidenced by financial terms that are constitutive of this operation; (ii) if religious morality reveals an implicit logic of gain, loss, debt in this moral accounting; (iii) if this financial transaction is realized in the Strict Father and the Nurturant Father Metaphors. Concerning the MORAL ACCOUNTING METAPHOR, three out of its eight basic moral schemas were highlighted (Reciprocity, Retribution, Turning The Other Cheek), in which implicit financial transactions were detected. Financial transactions were also detected in the Strict Father and the Nurturant Father Moralities. Moreover, the Reciprocity Schema occurred by means of actions and verbal manifestations that structured moral metaphorical contracts.

**Key-words:** Cognitive Semantics. Idealized Cognitive Models. Moral Metaphor System. Religious morality. Conceptualization.



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Mapeamento da METÁFORA DA FORÇA MORAL.....	64
Quadro 2 – AUTORIDADE MORAL É AUTORIDADE DOS PAIS .....	65
Quadro 3 – Mapeamento da noção básica de cuidar da família projetada na sociedade <b>Erro! Indicador não definido.</b>	
Quadro 4 – Mapeamento da METÁFORA DA FAMÍLIA HUMANA .....	71
Quadro 5 – Ilustração da Transcrição, Cena “Bender na Sarjeta”.....	79
Quadro 6 – Ficha de Pré-Análise - Ilustração do Episódio “O Inferno dos Robôs”, Cena “Bender na Sarjeta”.....	80
Quadro 7 – Ficha de Pré-Análise - Imagens do Episódio “O Inferno dos Robôs”, Cena “O Inferno dos Robôs” .....	81
Quadro 8 – Mapeamento da Metáfora da Família Terráquea.....	86
Quadro 9 – Bender não parece estar bem .....	87
Quadro 10 – Bender na sarjeta .....	89
Quadro 11 – METÁFORA DO CUIDAR MORAL.....	900
Quadro 12 – A intervenção de Bender .....	92
Quadro 13 – O sermão do Pastor e a queda de Bender .....	94
Quadro 14 – Bender se liga à religião para ficar limpo.....	95
Quadro 15 – O batismo de Bender .....	97
Quadro 16 – METÁFORA DA ORDEM MORAL .....	98
Quadro 17 – Bender chato .....	100
Quadro 18 – Bender chato santifica a nave e os amigos querem o velho Bender de volta ..	101
Quadro 19 – Bender peca de coração .....	103
Quadro 20 – Bender sente paz interior .....	103
Quadro 21 – Bender cai no pecado e vai pro Inferno.....	105
Quadro 22 – Bender relata que no Inferno tem coisas assustadoras e dolorosas .....	106
Quadro 23 – O primeiro de cinco níveis no Inferno.....	1088
Quadro 24 – Bender paga por trapacear, roubar com o fogo do Inferno.....	109
Quadro 25 – Bender culpa sua criação pelos seus pecados.....	110
Quadro 26 – Bender vai pagar por cada crime que cometeu.....	112
Quadro 27 – Bender convence Fry a fazer um “trato” com o Demônio no Inferno.....	115
Quadro 28 – Bender, figura sem caráter, é fácil de <i>tentar</i> .....	116

Quadro 29 – No intervalo da ópera, Leela negocia com o Robô Demônio os ouvidos mecânicos de uma celebridade.....	118
Quadro 30 – “Trato é trato, mesmo que seja com um negociante sujo” .....	119
Quadro 31 – Leela, sem ler as letrinhas miúdas do contrato assinado, fica sabendo que se comprometeu a casar com o Robô Demônio .....	121
Quadro 32 – Fry e o Demônio destrocam de mãos e o Demônio parte para o Inferno .....	122

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A cidade de Nova Nova York e o submundo dos seres dos esgotos .....	85
Figura 2 – Bender em momentos diferentes de seu vício em eletricidade .....	86
Figura 3 – Bender na Sarjeta .....	87
Figura 4 – Pastor aconselhando Bender (na sarjeta) a seguir o caminho do Livro Benigno 3.0.....	89
Figura 5 – Bender está PARA BAIXO, imoral, desacreditado pelos amigos .....	92
Figura 6 – Bender entre o Templo e o ponto de droga.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Figura 7 – Após o sermão do Pastor, uma outra queda de Bender.....	94
Figura 8 – Bender se liga à Religião .....	96
Figura 9 – Bender orando antes da refeição e orando ainda por longo período .....	100
Figura 10 – Bender “peca de coração” .....	104
Figura 11 – Bender cai no pecado e vai para o Inferno.....	106
Figura 12 – Imagem do Inferno, Nível 1 .....	1077
Figura 13 – Bender é frito no Nível 2 do Inferno.....	109
Figura 14 – As duas faces de Mamãe .....	110
Figura 15 – Bender chacoalhado no Inferno, Nível 5.....	111
Figura 16 – Bender e amigos salvos por uma força cheia de luz .....	113
Figura 17 – Contrato firmado entre o Robô Demônio e Fry .....	116
Figura 18 – Bender é tentado pelo Demônio.....	117
Figura 19 – Leela, o alvo do Demônio, por meio de Bender, fica surda e não pode ouvir a ópera.....	117
Figura 20 – Demônio mostra o contrato (cheio de letrinhas pequenas) assinado por Leela ..	121
Figura 21 – Fry renegocia a dívida de Leela, trocando as mãos do Demônio em seu poder pelas suas inábeis mãos de volta .....	122

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>O <i>HOMO RELIGIOSOS</i> EM CADA UM DE NÓS, SERES HUMANOS.....</b>	<b>19</b>
2.1	O SER MORAL NO TODO, SOCIEDADE.....	20
2.2	HIEROFANIAS, O TEMPO SAGRADO, O ESPAÇO SAGRADO, O MITO.....	21
2.3	RITO.....	25
<b>2.3.1</b>	<b>Rito: várias dimensões.....</b>	<b>27</b>
2.3.1.1	Classificação histórico-religiosa.....	27
2.3.1.2	Os ritos ligados ao ciclo da vida.....	28
2.3.1.3	Ritos de fundo sociocultural e religioso.....	29
2.3.1.4	Ritos de conotação mística.....	29
<b>2.3.2</b>	<b>O rito - função nas sociedades contemporâneas .....</b>	<b>29</b>
<b>2.3.3</b>	<b>Espaço, Tempo e Rito .....</b>	<b>30</b>
<b>2.3.4</b>	<b>Rito nas sociedades contemporâneas .....</b>	<b>32</b>
<b>2.3.5</b>	<b>Estilos de Vida das sociedades contemporâneas: ritos sem mitos.....</b>	<b>35</b>
<b>3</b>	<b>SEMÂNTICA COGNITIVA .....</b>	<b>37</b>
3.1	MODELOS COGNITIVOS IDEALIZADOS.....	37
<b>3.1.1</b>	<b>Modelos Cognitivos de Esquemas de Imagem .....</b>	<b>43</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Modelos Cognitivos Proposicionais.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1.3</b>	<b>Modelos Cognitivos Metonímicos .....</b>	<b>50</b>
<b>3.1.4</b>	<b>Modelos Cognitivos Metafóricos .....</b>	<b>53</b>
3.1.4.1	Metáforas Conceituais: Metáforas Primárias e Metáforas Complexas.....	54
3.2	SISTEMA DA METÁFORA MORAL.....	58
<b>3.2.1</b>	<b>Contabilidade Moral .....</b>	<b>59</b>
<b>3.2.2</b>	<b>Força Moral.....</b>	<b>63</b>
<b>3.2.3</b>	<b>Autoridade Moral .....</b>	<b>64</b>
<b>3.2.4</b>	<b>Ordem Moral .....</b>	<b>65</b>
<b>3.2.5</b>	<b>A Essência Moral.....</b>	<b>66</b>
<b>3.2.6</b>	<b>A Pureza Moral.....</b>	<b>67</b>
<b>3.2.7</b>	<b>Moralidade como Saúde.....</b>	<b>68</b>
<b>3.2.8</b>	<b>O Cuidar Moral .....</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>3.2.9</b>	<b>O Modelo de Família do Pai Severo.....</b>	<b>70</b>

<b>3.2.10 O Modelo de Família do Pai Cuidador</b> .....	70
<b>3.2.11 Ética Cristã</b> .....	72
<b>3.2.12 Ética Racionalista</b> .....	72
3.3 GRANZOTTO (2007): UM EXEMPLO DE ESTUDO VIA SEMÂNTICA COGNITIVA .....	73
<b>4 METODOLOGIA</b> .....	<b>76</b>
4.1 PESQUISA QUALITATIVA DESCRITIVO-EXPLICATIVA .....	76
4.2 DEFINIÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	76
<b>4.2.1 Organização do Corpus</b> .....	77
<b>4.2.2 Organização das Fichas e Pré-Análises</b> .....	79
<b>5 ANÁLISES, RESULTADOS E DISCUSSÃO</b> .....	<b>84</b>
5.1 EPISÓDIO “O INFERNO DOS ROBÔS” .....	84
5.2 EPISÓDIO “AS MÃOS DEMONÍACAS” .....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>12929</b>
APÊNDICES .....	132
APÊNDICE A – O INFERNO DOS ROBÔS - TRANSCRIÇÃO .....	133
APÊNDICE B – O INFERNO DOS ROBÔS - ANÁLISES .....	154
APÊNDICE C – O INFERNO DOS ROBÔS - IMAGENS.....	166
APÊNDICE D – AS MÃOS DEMONÍACAS - TRANSCRIÇÃO.....	177
APÊNDICE E – AS MÃOS DEMONÍACAS - ANÁLISES .....	199
APÊNDICE F – AS MÃOS DEMONÍACAS - IMAGENS .....	203

# 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui relatada objetiva essencialmente investigar a conceitualização de moralidade religiosa na sociedade americana contemporânea, referente ao período de 1999 a 2003, a partir da comédia de situação de ficção científica *Futurama*, na perspectiva da Semântica Cognitiva, mais especificamente por meio dos trabalhos de Lakoff (1987) sobre os Modelos Cognitivos Idealizados e de Lakoff e Johnson (1999) sobre o Sistema da Metáfora Moral.

*Futurama* é uma “sitcom”<sup>1</sup> animada, de ficção científica de autoria do americano Matt Groening, desenvolvida por outro americano, David Cohen<sup>2</sup>, para a *Fox Broadcasting Company*: uma “comédia de situação” em Herskovik (2010-2011), criadora e ilustradora de quadrinhos<sup>3</sup>, que tal qual *Os Simpsons*, (do mesmo Groening), critica e satiriza a sociedade contemporânea americana. Para Nesteriuk (2011), que lida com os processos criativos e de produção de animações brasileiras<sup>4</sup>, é uma “série de animação”. Fabrizio di Sarno (2011), que trabalha com trilhas sonoras de realizações fílmicas, compara *Futurama* à série *Os Jetsons* (*The Jetsons*), ou seja, uma sátira ao futuro idealizado (p. 93). Para Granados (2012), o programa oferece oportunidades para atividades matemáticas inovadoras<sup>5</sup>.

Produzida nos Estados Unidos, a série critica, ironiza, caricaturiza, satiriza a sociedade contemporânea americana. Para tanto, *Futurama* se vale de vários gêneros de produção artística para provocar o humor, como a paródia, principalmente do próprio gênero ficção científica (ex. Guerra nas Estrelas, *Matrix*) entre tantos outros, como o drama (ex. *Titanic*) e a caricatura (ex. de Al Gore). A série satiriza, a partir de seus personagens, diversas situações que envolvem vários aspectos (morais, religiosos, sociais, psicológicos, políticos, estéticos, sexuais etc.) da sociedade americana moderna.

*Futurama* surge no finalzinho dos anos 90, em decorrência do sucesso de *Os Simpsons*, e segue a tendência de apostar no formato de desenho animado para público mais

---

<sup>1</sup> “sitcom”: *situation comedy*, comédia de situação; seriado cômico.

<sup>2</sup> David X. Cohen: Licenciado em Física pela Universidade de Harvard. É Mestre em Ciência Computacional pela U.C. Berkeley. Produtor executivo e guionista de *Futurama* (GRANADOS, 2012).

<sup>3</sup> Chantal Herskovik é Mestre em Artes Visuais pela UFMG. Suas tiras e quadrinhos publicados no jornal Estado de Minas, série “Juventude”, renderam 3 volumes publicados em 1998, 1999 e 2001. É autora do “Blog do Cacau: ninguém merece!” e “Ai, amigas! Ninguém merece!” – 1º e 2º volumes.

<sup>4</sup> Sérgio Nesteriuk Gallo é Mestre e Doutor pelo PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC SP. Consultor de roteiro e dramaturgia do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão de Séries de Animação Brasileiras – ANIMATV.

<sup>5</sup> Na proposta de Granados (2012), o objetivo é relacionar os números naturais, as potências e as porcentagens com a vida cotidiana exibida através de episódios específicos de *Futurama*, por exemplo, valorizar a importância que tem o manejo das porcentagens em relação a situações do dia-a-dia.

adulto, para tratar de assuntos diversos (HERSKOVIK, 2010/2011). É uma constante na Mídia de maneira geral; sempre muito elogiada, contemplada e indicada a várias premiações: Sete *Annie Awards* (13 indicações); três (3) *Emmy Awards* (8 indicações); um (1) *Writers Guild of America Award* (Roteiro: 2 indicações); um (1) *Environmental Media Award* (Episódio: *The problem with Popplers*). Também é registrada no *Guinness World Records* como a “série atual mais aclamada de 2010”.

É uma série bastante referenciada nos estudos interdisciplinares de Comunicação (LUIZ, 2012) e nos estudos que tratam da abordagem diacrônica do gênero em questão, a exemplo de Nesteriuk (2011) e Herskovik (2010-2011). Para os dois últimos pesquisadores, a permanência de uma série nos meios de comunicação, como é o caso de *Futurama*, pode ajudar no acompanhamento de alguns dos aspectos de seu todo, como pretende este estudo, analisando mais particularmente o aspecto moral nos episódios com temática religiosa. Os roteiristas, para se aterem à época proposta nesse seriado futurista (século XXXI), valem-se de estratégias, que, no caso deste trabalho, contribuem para bem retratar o período proposto, ou seja, entre os anos de 1999 a 2003, período em que se inserem a 1ª e a 4ª temporadas. Trata-se de estratégias que surgem a partir dos avanços científicos e tecnológicos, permitindo, por exemplo, que se viaje no tempo (ao nosso presente), que figuras públicas, como *top models*, artistas diversos, cientistas etc. voltem à tona por meio de hologramas ou da preservação de suas vidas (na realidade, suas cabeças), para, interagirem perfeitamente bem com os personagens de *Futurama*. Nixon (sua cabeça) é uma dessas figuras, que se mantém vivo, esbravejante, maquinador, sendo até eleito, ou reeleito, presidente da Terra no ano 3000, e a partir de apenas 6% de todos os votos válidos. Este fato é particularmente relevante porque é o que pode de maneira geral caracterizar melhor os personagens de *Futurama*, ou seja, a indiferença diante de tudo que os cerca, principalmente diante dos rumos da política social e ambiental, porque basicamente acreditam que a ciência tem o poder de ‘salvar’ tudo, talvez até como acreditávamos nos nossos primórdios como seres humanos que Deus pudesse salvar.

Esse mundo de série de animação, realizações fílmicas, *comic books*, absorvido pelo âmbito da Comunicação, é um mundo de “representação”, assim, é importante sabermos o que estamos “representando” (NEUSTERIUK 2011). No caso, o *locus* central da série é montado a partir de um centro urbano futurista, incorporado de muitas inovações tecnológicas, que, porém, representa a sociedade americana contemporânea. Os personagens de *Futurama* “representam” o mesmo ser das sociedades ocidentais atuais: estressado, individualista, só que mais estereotipado, pois se trata de uma *sitcom*, e sabemos que exagerar o estereótipo faz parte do mundo do humor. O mundo ocidental referido (sociedade americana

moderna) tem muitos aspectos em comum com as sociedades ocidentais do globo de maneira geral, incluindo a nossa sociedade brasileira contemporânea. Esse é um aspecto importante para este estudo, pois o universo abrangido pelos estudos de Lakoff (1987) e Lakoff e Johnson (1999) se refere, de maneira geral, às sociedades ocidentais, embora estudos como o de Kövecses (2002) revelem certa ‘ocidentalidade’ ou universalidade em determinados modelos cognitivos idealizados avaliados em sociedades orientais, como será melhor destacado no Capítulo 3 deste estudo.

*Futurama*, então, tem seu *starter* no ano de 1999, em Nova York, quando **Philip J. Fry**, entregador de pizza, faz uma entrega para um laboratório criogênico e é congelado acidentalmente. Mil anos depois é descongelado e está no mesmo laboratório, mas na “Nova Nova York” (*New New York*), erguida sobre os escombros da “Velha Nova York” (*Old New York*). Logo Fry é empregado como “entregador”, só que dessa vez trabalha para a empresa Planeta Expresso (*Planet Express*), que possui uma nave que viaja entre as galáxias para entregar os mais variados itens. É a partir dessas entregas que surgem os ‘episódios espaciais’. O proprietário dessa nave é um parente distante de Fry, o **Professor Farnsworth**, membro conhecido da comunidade científica, de 160 anos, que reclama muito e inventa coisas obsoletas e malucas que, na hora H, salvam a todos. Os outros funcionários da Planeta Expresso são: **Turanga Leela**, alienígena (ciclope), organizada, impulsiva demais, que luta karatê como ninguém. A jovem torna-se a capitã da empresa, por quem Fry se apaixona. Órfã, crescida em um orfanato, descobre um dia que seus pais são seres do esgoto, comunidade de indivíduos discriminados, feios (mutantes), que vivem dos restos dos habitantes da sociedade de maneira geral. **Hermes Conrad** é um burocrata convicto (níveis 36, 37,38, dependendo do seu desempenho), contador e gerente da Planeta Expresso. É da Jamaica e tem mulher e filho (a bela Labarbara e Dwight), com quem também convive todos os dias. O **Dr. Zoidberg**, oriundo do Planeta Decapod 10, tem a fisionomia de uma lagosta e age como tal. Vive na nave de favor, pois, mesmo tendo título de doutor, especialista em humanos, é muito incompetente. É julgado por todos como asqueroso e chato, e é sempre desconsiderado. **Bender Bending Rodrigues** é um robô temperamental, cleptomaniaco, alcoólatra, fumante inveterado, malandro, que não gosta de trabalhar, mas gosta de levar vantagem em tudo. Foi construído no México pela maior causadora do aquecimento global, a Companhia da Mamãe (*MomCorp*, sendo *Mom* a ardilosa empresária e proprietária). **Amy Wong** é a estagiária de feições orientais que trabalha para o Professor Farnsworth. Seus pais gananciosos são os donos do Planeta Marte. **Nibbler** é o animal de estimação de Leela, secretamente inteligente, que defeca a “matéria escura”, combustível valioso que impulsiona a Planeta Expresso. O



**Zelador Scruffy** é figura displicente que executa várias tarefas gerais, contudo passa despercebido de todos. Ele também não conhece ninguém. No seu tempo livre absorve pornografia no porão da empresa.

*Futurama* é uma série bastante referenciada no âmbito da Comunicação, por causa dos seus processos de criação, produção, e personagens complexos que interagem entre si e com o todo que os cerca, como humanos o fazem. Num mundo de representação, esses personagens efetivamente representam o humano (no seu mundo circundante), não importando as feições dos personagens (ou espaços onde ocorre a ação) (NESTERIUK, 2011).

Nesta pesquisa, objetiva-se em particular contextualizar, na perspectiva da Semântica Cognitiva, a moralidade religiosa, focada a partir desse ser contemporâneo, ou seja, dessa sociedade contemporânea de *Futurama*, a partir de episódios específicos de tema religioso e que satirizam a sociedade representada, ou seja, a sociedade americana no período citado.

Em Semântica Cognitiva, pode-se ressaltar a pesquisa de Granzotto (2007), na qual a autora estuda a conceitualização da moralidade religiosa a partir dos dados de cinco comunidades de imigrantes italianos da religião católica, entre 1875 até a década de 1950, no Rio Grande do Sul. A moralidade religiosa é averiguada no discurso da família, no dia a dia, a partir do raiar do sol, iniciando-se tradicionalmente com essa família reunida à mesa, agradecendo o alimento produzido na lavoura, junto das criações, fruto do trabalho árduo e da crença de que somente vivendo os princípios da Igreja Católica, os fiéis poderiam alcançar o ‘paraíso’. Nessas comunidades o Padre, representante de Deus<sup>6</sup>, era uma figura de extrema necessidade, importância e respeito. O Padre benzia lavouras e criações, realizava missas, procissões, confissões etc. e constantemente lembrava esses fiéis desses e de outros deveres morais que deveriam ser cumpridos. Caso não o fizessem, como criam os fiéis piamente, pagariam suas dívidas morais ardendo no fogo do inferno ou, como lembra Granzotto, aqui mesmo na Terra, quando ocorressem catástrofes, tais como períodos de secas ou enchentes. Nos momentos catastróficos, a mesma figura do Padre<sup>7</sup> atribuía ao “infiel”, não constante com relação à igreja, a culpa pela fúria divina.

Na concepção de Granzotto (2007, p. 261), a Semântica Cognitiva se aplicou muito bem para decifrar o objeto de seu estudo dentro de uma análise cultural regional, ou seja, permitiu que ela constataste que nossa cognição está atrelada às manifestações verbais e

<sup>6</sup> PAI nessa estrutura é o modelo prototípico de DEUS (GRANZOTTO, FELTES, 2011, p. 97).

<sup>7</sup> “alguns pregadores” (2007, p. 256- 257)

interacionais no ato da comunicação entre humanos. E empiricamente pôde constatar como os conceitos resultantes de uma estrutura sociocultural são estabelecidos por uma cultura.

Seguindo basicamente o mesmo caminho do estudo de Granzotto, ou seja, avaliando os Modelos Cognitivos Idealizados (MCI) (LAKOFF, 1987) e o Sistema da Metáfora Moral (LAKOFF E JOHNSON, 1999), a presente pesquisa se volta, como foi dito, para a moralidade religiosa a partir do ano de 1999 até 2003, avaliando a sociedade contemporânea como satirizada em *Futurama*. É importante ressaltar que este estudo não buscou a conceitualização de moralidade religiosa sob um viés cômico. A comicidade só foi considerada quando esta interferia na conceitualização objetivada.

Na era da informação, do conhecimento, da tecnologia, o objeto deste estudo desponta para o sistema conceitual moral no âmbito do religioso, que registra o mesmo ser humano descrito em Granzotto (2007), porém cada vez mais individualista, que quer sempre mais praticidade diante de tudo que o cerca, quer interagir cada vez mais a partir da internet, e mais do que nunca é influenciado pela Mídia, querendo consumir tudo que lhe é oferecido, ritualisticamente, quase que cegamente, inclusive novas religiões que surgem no dia a dia, através de diferentes comunidades (*cf.* PATIAS, 2007).

Neste trabalho são seguidas as bases epistemológicas da Semântica Cognitiva assumidas por Lakoff (1987) e Lakoff e Johnson (1999), que fornecem visão experiencialista do raciocínio humano. A mente é corpórea e imaginativa, ancorada na categorização humana (LAKOFF, 1987, p. xvii).

Para obtenção dos dados, para identificar especificamente o sistema conceitual referente à moralidade religiosa na sociedade americana contemporânea em *Futurama*, é preciso explicar primeiro como se fundamenta a linguagem verbal, a do corpo, a do pensamento e as ações diante da perspectiva das pesquisas de Lakoff e Johnson, aplicá-las a este estudo no domínio do religioso, e depois descrever as características das estruturas resultantes.

A metodologia de cunho qualitativo visa à investigação a partir do Sistema da Metáfora Moral, que organiza tais estruturas resultantes para definir o objeto deste trabalho por meio de seu *corpus*, buscando:

- 1) Identificar o MCI de moralidade religiosa trabalhada em *Futurama*
  - 1.1) verificar se as Metáforas do Pai Severo e do Pai Cuidador integram este Modelo Cognitivo Idealizado.
- 2) Verificar se o Sistema da Metáfora Moral se realiza em *Futurama* e, em caso, positivo, como se realiza.

- 2.1) verificar se na moralidade religiosa fica implícita uma “transação financeira” quando nos referimos a ela por meio de termos financeiros como dever, debitar, retribuir;
- 2.2) Se fica também implícita nessa contabilidade moral uma lógica de ganho, perda, débito quando se pensa sobre moralidade;
- 2.3) Se uma “transação financeira” se realiza nas Metáforas do PAI SEVERO e do PAI CUIDADOR.

Após essa Introdução (o Capítulo 1), segue a segunda parte deste estudo (o Capítulo 2), O *homo religiosos* em cada um de nós, seres humanos, que se apresenta apenas para aclarar os dados sociológico-antropológicos que interseccionam com este estudo, mais especificamente a partir de Durkheim (2000), Eliade (2010) e Terrin (2004).

O Capítulo 3, Semântica Cognitiva: Modelos Cognitivos Idealizados e Sistema da Metáfora Moral, descreve a base teórica utilizada nesta pesquisa, respectivamente a partir das visões de George Lakoff (1987) e de George Lakoff e Mark Johnson (1999) e seus colaboradores. O Capítulo 4 descreve a Metodologia, detalhando como os dados foram organizados a partir do *corpus* constituído de dois episódios de *Futurama*, da 1ª e 4ª temporadas, com temática moralidade religiosa. No quinto Capítulo, Análises, Resultados e Discussão, verifica-se como se aplicam as duas pesquisas em Semântica Cognitiva a este estudo.

Espera-se com esta pesquisa contribuir com os estudos da Semântica Cognitiva, avaliando a moralidade religiosa (entre 1999 a 2003), pensada com base no que o humano experiencia sócio-cognitivamente, vivendo em um mundo conectado, a partir de *Futurama*, que satiriza a sociedade americana contemporânea.

## 2 O HOMO RELIGIOSOS EM CADA UM DE NÓS, SERES HUMANOS

*Homo religiosos*, em *O Sagrado e o Profano*, de Mircea Eliade (2010), diante do que revelam diferentes culturas e fatos históricos, refere-se tanto ao ser das sociedades primitivas<sup>8</sup> quanto ao ser das sociedades modernas (“vivendo num Cosmos dessacralizado”) porque, segundo o antropólogo, o comportamento de ambos exprime religiosidade (p. 22-23.).

Neste estudo em Semântica Cognitiva, no domínio do religioso, este capítulo tem apenas o intuito de complementar esta pesquisa perspectivada especificamente na Semântica Cognitiva experiencialista e corporificada de Lakoff (1987) e Lakoff/Johnson (1999) que, para entender a linguagem e o pensamento, aprofundam-se, dentre outros âmbitos, nos da Antropologia e Sociologia. Estudiosos como Eliade (2010), Durkheim (2000), Terrin (2004) em suas pesquisas revelam em comum que a experiência religiosa emerge a partir da vivência em sociedade.

Para ajudar a entender o comportamento religioso do humano neste trabalho é citada a perspectiva de Durkheim (2000), que dá a dimensão do humano em nível sociológico, ressaltando sua necessidade de pertença a um grupo, que se projeta para a sociedade como um todo, em vários níveis, sendo o religioso um desses níveis. Eliade (2010) explica o mundo impregnado de valores religiosos e o fenômeno religioso manifestado por *hierofanias*, e, a partir dessas hierofanias a recuperação de um tempo mítico, que radia para toda a sociedade oriunda do espaço sagrado (em contraposição ao espaço profano) (Cfr. ELIADE, 2010 e TERRIN (2004, p. 209). Terrin (2004) diagnostica o rito de maneira global e o conecta ao comportamento religioso do ser das nossas civilizações atuais de maneira mais contundente, podendo assim ajudar a interpretar sua identidade, diante da falta de tempo, falta de espaço, do *stress* resultante disso, e diante de um mundo onde ciência e religião não mais ditam verdades monolíticas, como acredita o autor; porém surgem verdades fragmentadas, efêmeras, risíveis, inclusive sobre moralidade.

---

<sup>8</sup> Sociedades primitivas, neste contexto, se refere tanto a caçadores nômades como a agricultores sedentários. Esclarece Eliade que é a História que determina uma diferença de experiência religiosa porque existem cultos e simbolismos da Terra-Mãe, da fecundidade humana e agrária, da sacralidade da mulher etc. que não se configuram em sistema religioso articulado senão com a chegada do fenômeno da agricultura. Existe também uma sociedade pré-agrícola que sobrevive da caça, da pesca que com certeza sentia de maneira diferente a sacralidade. Mas, tanto caçadores nômades, como agricultores sedentários *vivem num Cosmos sacralizado*, participam de uma sacralidade cósmica presentes no mundo animal e no mundo vegetal.

## 2.1 O SER MORAL NO TODO, SOCIEDADE

Durkheim (2000) tem a sociedade como um organismo vivo que dá origem às categorias e aos conceitos, e está acima das consciências individuais que, por si só, não teriam originado um todo mais significativo do que a própria sociedade (p. 225). A partir mais especificamente de clãs australianos totêmicos, a obra *As formas elementares da vida religiosa*, editada primeiramente em 1912, é um estudo ontológico do social como entidade, a sociedade, que segundo ele, é de onde parte uma divisão das coisas sagradas e profanas, embasamento de todas as religiões. Essa obra é importante para este trabalho, que, ancorado na cognição/categorização humanas, concorda em suas análises, tal qual defende o sociólogo, que todas as religiões (das arcaicas às contemporâneas), apesar dos aspectos diferentes entre elas, revelam muitos dados em comum.

Segundo Durkheim, foi o todo sociedade que construiu a existência de dois mundos “heterogêneos e incompatíveis entre si” (2000, p. 225). Um desses mundos está presente nas atividades do dia-a-dia (o mundo profano); e o outro, partindo do mesmo mundo real desse cotidiano, através da interação entre os indivíduos, os transporta para um mundo de forças que os leva ao êxtase (o mundo sagrado) por meio dos símbolos religiosos. A intensidade e o vigor resultantes desse processo são o estímulo gerado nas forças individuais que as tornam outros indivíduos. E absolutamente nada em toda história do pensamento humano antes de Durkheim exemplifica duas categorias de coisas tão distintas entre si. Tais categorias eram, antes do autor, idealizadas como mundos distintos, não havendo nada em comum entre elas. É a partir de Durkheim que a vida social e a vida moral vivem uma dualidade forjada na natureza humana (p. 233). Para Durkheim (2000):

[a religião] deixa de ser sabe lá que inexplicável alucinação para tomar pé na realidade. Podemos dizer, com efeito, que o fiel não se engana quando crê na existência de uma força moral da qual depende e da qual extrai o melhor de si: essa força existe, é a sociedade (p. 233).

Quando o indivíduo vive em harmonia moral com o todo, cada parte do todo (cada indivíduo) sente uma espécie de estímulo que o impulsiona a agir e faz também com que ele sinta que o seu deus se importa com ele e pode ajudá-lo. Em consequência disso, acaba por suscitar a perpetuação de um ser moral em cada um dos membros da sociedade. Tal perpetuação se manifesta de acordo com os diferentes grupos sociais, com os quais a sociedade mantém inter-relações em diferentes níveis, mas, de qualquer forma, essa força

moral atinge a todos os membros dessa sociedade sem que sequer possam defini-la ou se dar conta de onde vem.

De acordo com Durkheim, as forças religiosas apresentam ambiguidade quando surgem na história por serem físicas e humanas, materiais e morais ao mesmo tempo. Para ele, trata-se de forças morais erigidas e construídas a partir do ser moral que é a coletividade e essas forças são despertadas nos outros seres morais que são os indivíduos. Elas não refletem como as coisas físicas afetam nossos sentidos, e sim, como a consciência coletiva age sobre as consciências individuais.

Sobre essa força moral surgida a partir de forças físicas/humanas/morais/materiais, complementa Durkheim (2000):

Sua autoridade não é senão uma forma de influência moral que a sociedade moral exerce sobre seus membros. Mas, por outro lado, por serem concebidas sob formas materiais, elas não podem deixar de ser vistas como muito próximas das coisas materiais. Elas dominam, portanto, os dois mundos. Residem nos homens, mas, ao mesmo tempo, são os princípios vitais das coisas. Vivificam as consciências e as disciplinam, mas são elas também que fazem que as plantas cresçam e que os animais reproduzam. É graças a essa dupla natureza que a religião pôde ser como a matriz em que se elaboraram os principais germes da civilização humana posto que ela abarcava a realidade inteira, tanto o universo físico como o universo moral, as forças que movem o corpo e as que conduzem os espíritos foram concebidas sob formas religiosas (p. 231).

Assim, para Durkheim, tanto as práticas que asseguram o funcionamento da vida moral (direito, moral, belas artes) como as práticas que servem à vida material (ciências da natureza, técnicas industriais) são forças derivadas da religião.

## 2.2 HIEROFANIAS, O TEMPO SAGRADO, O ESPAÇO SAGRADO, O MITO

Para Eliade (2010), a distinção entre sagrado e profano é o que primeiro pode definir sagrado. Ou seja, o sagrado se *manifesta* como algo que difere completamente de profano. E para o *ato de manifestação do sagrado*, Eliade usa o termo *hierofania* – a manifestação do sagrado num objeto inanimado, como uma pedra ou uma árvore, uma montanha, uma escada (a escada de Jacó, por exemplo), que deixa de ser árvore, pedra, montanha ou escada e passa a representar outra coisa, no caso, uma hierofania elementar. A hierofania elementar é diferente da hierofania suprema, que é para o cristão a encarnação de Deus em Jesus Cristo. Ambas, no entanto, envolvem a manifestação de algo “de ordem diferente” que não faz parte do nosso mundo “natural, profano” (grifos do autor). Para o

pesquisador, todas as religiões revelam esse dado em comum: são formadas a partir de hierofanias, sejam elas “primitivas ou mais elaboradas” (ELIADE, 2010, p. 17).

Através de uma *hierofania*, uma determinada imagem expressa a comunicação com o céu e dessa forma é possível se efetuar a ruptura dos níveis inferiores e, ao mesmo tempo, uma “abertura” que estabelece uma comunicação com o mundo divino. Através desse elo de comunicação, torna-se possível a passagem de uma região cósmica para a outra, porque esse elo se torna o centro do universo e o mundo habitável orbita em volta desse eixo cósmico, que é de onde se estende o “mundo”, o “nosso mundo”. Mitos, ritos e crenças se originam desse “sistema de mundo” tradicional, com um sem número de imagens contidas em diversas religiões, que atravessam milênios e que se tornam ricos elementos de associação que podem explicar essa simbologia do centro do mundo e, conseqüentemente, o comportamento religioso diante do “espaço em que se vive”. (ELIADE, 2010, p. 38-39).

Para ratificar a não homogeneidade do espaço, experienciada pelo homem religioso, Eliade situa um indivíduo numa igreja, numa cidade moderna: essa igreja tem um significado diferente de qualquer espaço, mesmo na própria rua onde essa igreja se localiza. O espaço a partir de sua porta representa uma solução de continuidade, um limiar entre o ser profano e o ser religioso. E essa linha divisória tanto significa limite como lugar paradoxal que pode realizar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. É o limiar que *mostra* a solução de continuidade do espaço, residindo exatamente aí sua importância religiosa porque, além de símbolo, é uma *passagem*. No seu interior (dessa igreja, um lugar sagrado), o profano pode ser transcendido, possibilitando até a comunicação com os deuses, pois deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o ser humano simbolicamente subir ao Céu. (2010, p. 28-30; grifos do autor).

Em Eliade (2010), ao se vivenciar essas polaridades (sagrado *versus* profano), estar-se-ia vivenciando uma experiência espiritual como a morte e a ressurreição. Em Patias (2007), essa polaridade é citada a partir de Girard (1998), como “estrutura mínima” de todos os rituais, porque, para o antropólogo francês, o sagrado tradicional é o sacrificial, que tem através da morte real ou simbólica a sacralização da “vítima emissária” (2007, p. 2). O sagrado aí tem uma íntima relação com a violência, com o sacrifício (que significa “fazer sagrado”) (2007, p. 2). Quando uma sociedade está à mercê de violência generalizada lança mão do sagrado para regular as tensões. A violência do sacrifício produz o sagrado e sacraliza a violência, vista a partir daí como ato purificador e não mais como ato violento, porque elimina a violência impura, a violência profana. O ritual surge para “purificar a violência” (p. 3). Com a vítima, o “bode expiatório”, vem o rito religioso que encorpa as grandes

instituições humanas, religiosas e profanas. Assim, a sociedade começa a ser marcada pelo mito, o rito, o tabu, que Girard chama de *interdito*, que é o que as comunidades proíbem para evitar novas crises como centros organizadores da vida social. A violência é então considerada sagrada porque vem de um Deus. É dessa forma que em princípio é vista a violência em várias comunidades e Patias (2007) acrescenta que o sistema sacrificial das sociedades primitivas foi substituído pelo sistema judiciário nas nossas sociedades modernas porque está associado ao poder que gerencia a força que tem poder de lei, a força que é a própria violência, porém que é vista como purificadora.

A construção do espaço sagrado se dá por meio dos rituais<sup>9</sup>. Assim, nesse momento, é *revelado* um valor existencial para o ser religioso porque, sem uma orientação prévia, com seu conseqüente ponto fixo, nada se inicia, nada se pode *fazer* (ELIADE, 2010, p. 26). Essa revelação, esse momento religioso, implica um “momento cosmogônico”. O sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, *funda o mundo*, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica (p. 32-33, grifos do autor), porque “*para viver no Mundo é preciso fundá-lo*”; ele não pode advir do “caos, da homogeneidade e da relatividade do espaço profano”. O ponto fixo, “o centro, equivale à criação do mundo”. (p. 26).

Segundo Eliade (2010), no que tange à experiência do espaço sagrado, o homem religioso revela o que chama de “sede ontológica” de várias formas, sendo a mais comum essa de querer situar-se no Centro do Mundo (p. 60).

Para o ser religioso essa mesma “obsessão ontológica” existe com relação ao tempo também (p. 84). O tempo também é heterogêneo e o tempo sagrado é mais importante que o tempo profano. Ele é diferente porque pode ser repetido, revivido, recuperado conforme seu passado mítico; pode proporcionar a presença ativa dos deuses do mesmo modo quando estavam ativos sobre a Terra. Assim, a cada festa periódica, há o reencontro com o mesmo tempo sagrado, o da festa anterior, o da festa de séculos atrás; o mesmo tempo criado e santificado pelos deuses (p. 64).

O ser moderno, não religioso, para Eliade (2010), tem conhecimento de uma certa descontinuidade e heterogeneidade do tempo. No ato de ouvir sua música favorita, no reencontro com a pessoa amada ele experiencia um ritmo temporal diferente, que difere do ritmo temporal que marca o seu trabalho, por exemplo. (p. 65). O serviço religioso no interior

---

<sup>9</sup> É justamente nesse ponto que Granzotto/Feltes, 2011 (a partir de GRANZOTTO, 2007) justificam a hipótese de que rituais metonimicamente estruturam toda a categoria religião em “RITUAIS como submodelo metonímico da categoria RELIGIÃO: o papel estruturante do Sistema da Metáfora Moral”.



de uma igreja moderna marca uma rotura na duração temporal profana e neste momento se configura um tempo histórico diferente do que está sendo vivido nas ruas a redor desta igreja. Entre as duas qualidades de tempo há uma solução de continuidade, no entanto o homem religioso pode “passar” da duração temporal ordinária através da linguagem dos ritos.

O mito sempre narra uma “criação”, como algo foi criado, como começou a *ser*. É por isso que o mito, segundo Eliade (2010), é ontológico também. Ele fala das *realidades*, do que *realmente* aconteceu, “do que se manifestou plenamente” (p. 84-5, grifos do autor). As realidades às quais Eliade se refere são as realidades sagradas, porque o *sagrado* é o *real* por excelência. Os deuses ou Heróis civilizadores revelaram o trabalho agrícola como ritual, por isso, além de *real*, é *significativo* (grifos do autor). Porém, numa sociedade dessacralizada, o mesmo trabalho agrícola se constitui num ato profano, pois somente é visado o lucro, ou seja, torna-se destituído de um simbolismo religioso, torna-se “opaco”, não se efetua nenhuma “abertura” direcionada ao cosmos, ao mundo espiritual (p. 85, grifos do autor).

Assim, deixando de ser nômade, o ser primitivo tem que aprender a lidar com as catástrofes naturais, como pragas diversas, secas, epidemias. É nos momentos de desespero, medo, que ele se volta para o Ser supremo. Eliade exemplifica com os hebreus que sempre se afastavam de Jeová na época de fartura e se aproximavam de outras divindades que iam e vinham, mas, complementa o autor, para *salvar* o Cosmos ou toda a sociedade somente o Ser supremo<sup>10</sup> (ELIADE, 2010; p. 108).

Terrin (2004), num primeiro momento em *O rito – antropologia e fenomenologia da ritualidade*, analisa o rito do ponto de vista da Antropologia e da História Comparada das Religiões, procurando desvinculá-lo da racionalidade moderna, que embora o enxergue sem elo com a realidade, julgue-o monótono, entediante, “externo, falso”, está sempre criando novas formas rituais. Na mesma primeira parte, sua definição e classificação do rito nas dimensões etológica, biológica e ecológica (2004, p. 07-12). Por abranger tantas dimensões, o rito chega a assumir o conceito de cultura ou até de “ideologia, experiência, função, praxe, processo”, conforme buscamos sua essência. (p. 17).

Na segunda parte do livro, Terrin analisa o rito transmutado, presente em diversos setores das sociedades modernas, porém partindo dos seus elementos mais constitutivos. Para entendê-lo, sugere que se assumam os princípios da gestalt, que leva em consideração o todo, ou seja, tudo que nos cerca no mundo, incluindo nossos corpos, para que possamos não

---

<sup>10</sup> Eliade neste contexto se refere especificamente à crise histórica entre os hebreus.

somente identificar experiências como isolá-las. Estas, como que influenciadas pelo signo do rito, revelam sua relação com a música, a dança, o teatro e revelam o mundo contemporâneo.

Com o andar da história o mundo muda; a pessoa muda o seu comportamento e sua percepção diante do tempo e do espaço também. Nesses pontos tanto Durkheim (2000) como Eliade (2010) concordam, porém os ensaios de Terrin abrangem um todo que pode auxiliar a situar de maneira mais precisa o ser humano contemporâneo (de 1999 a 2003), no seu tempo e espaço, e assim, possibilitar uma interpretação de sua moralidade.

### 2.3 RITO

“Rito”, “ritual”, “ritualizar”, “ritualização”, “ritualismo” e “cerimônia” são termos usados nos textos de Sociologia/Antropologia, mas, para Terrin (2004) são muitas vezes aplicados inapropriadamente, ou fazendo confusões entre um e outro, inclusive misturando os respectivos âmbitos referenciais (p. 19-20). Dessa forma, seus significados e funções acabam por se revelar diferentes em cada um desses âmbitos.

O autor, pautado em Benveniste (1969), define rito, que vem do latim *ritus*, e sugere ordem estabelecida. Essa ideia de ordem é fundamentalmente importante, pois implica, semanticamente falando, que o rito se torna o “lugar” da ordem e da classificação, ou seja, o rito é o responsável por colocar a ordem, classificar, estabelecer prioridades, e designar o que é importante ou secundário. É ele que nos permite viver num mundo não caótico, quer dizer, organizado como se estivéssemos em nossa casa. É o rito que permite que o cosmo tenha a força de se opor ao caos.

Nesse sentido, o termo “rito” está associado a uma ação, realizada em determinado tempo e em determinado espaço. Ações estas praticadas dentro de uma religião ou cultura, diferentes das ações que são praticadas diariamente, diferentes do comportamento comum. Terrin exemplifica com o Batismo, rito que torna uma criança em cristão (no Cristianismo); com o Bar Mitzwah, rito que faz com que um menino se torne homem (no Judaísmo). Em tese, nos termos do autor, o rito é o “que se realiza e se vive em determinada religião ou cultura”.

Já o “ritual” está ligado a uma concepção formal e mediante caracterizações. Na verdade, o ritual se refere a uma ideia geral da qual o rito é uma instância específica. Para esclarecer bem essa distinção, segue o exemplo de Granzotto (2011, p. 105) quando descreve o *script* que organiza o ritual da missa, citada entre outros rituais (o da benção, o da água, o da oração):

- RITOS INICIAIS: Entrada, Saudação do altar, Ato penitencial, Glória *in excelsis*, oração colecta.
- (2) LITURGIA DA PALAVRA: Salmo responsorial. Aclamação antes da leitura do Evangelho, Homília, Profissão de fé, Oração universal.
- (3) LITURGIA EUCARÍSTICA: Preparação dos dons, Oração sobre os oblatos, Oração Eucarística, Rito da comunhão, Oração dominical, Rito da paz, Comunhão.
- (4) RITO DE CONCLUSÃO.

Para o conceito de cerimônia, Terrin (2004, p. 20) cita Gluckman (1962) que entende que é nela que se encontra a base verdadeira de qualquer rito. A cerimônia, para Gluckman, foi muito associada a modos de comportamento expressos através de relacionamentos sociais, então, reforça Terrin, a distinção entre cerimônia e rito só pôde ser possível através da história através dos séculos, pois na história mais antiga não se considerava uma cerimônia um rito.

Fica implícito que “ritualizar” é o processo através do qual se formam ou se criam ritos. Mas Terrin (2004) evidencia que, com o passar do tempo, as ações por razões específicas (por exemplo, por preguiça, necessidade de ordem) são ritualizadas por pessoas que ritualizam suas próprias ações, tornando-as repetitivas, formais, estilizadas, tal qual o comportamento existente nas grandes religiões. Essas pessoas, ao invés do “ritualizar”, praticam o “ritualismo” e passam uma ideia negativa ao processo, ou seja, o comportamento em questão fica vazio de simbologia implícita (2004, p. 20-2; grifos do autor). Ritualismo acontece também a uma pessoa de vida tediosa que realiza as mesmas tarefas, num horário que se repete todos os dias, por querer chegar a ter um modo de vida que o isente de assumir responsabilidade dos próprios atos.

O termo “ritualização” (mais aplicado pelos etólogos) implica os comportamentos de animais que numa cultura (ou até no mundo animal) vão se conectar, de maneira geral, com tudo que poderia ser considerado um ritual. E para chegar a isso, ou seja, do rito à ritualização fica implícito um processo que surge a partir de fenômenos considerados religiosos ou equivalentes aos religiosos, ou abrangendo “uma concepção tão ampla de rito que não é possível sequer sua interpretação parcial” (2004, p. 21-22). Assim, rito é considerado qualquer atividade repetida. Terrin, citando Fortes (1981), exemplifica: “assistir televisão” pode se tornar um rito.

### 2.3.1 Rito: várias dimensões

O rito pode ser avaliado de acordo com critérios específicos que dão origem a tipologias específicas. Em Terrin (2004), rito é abordado em diversas dimensões: a teológica, a fenomenológica, a antropológica, a linguística, a sociológica, a psicológica, a etnológica, a histórico-religiosa e a biológica. Segundo o autor, o fato de poder ser identificado em tantos domínios denota que seu conceito foi desvinculado de sua etimologia original. Este estudo vai considerar a seguir a classificação histórico-religiosa de Terrin; os ritos ligados ao ciclo da vida; os ritos com fundo sociocultural e religioso, e, por fim, os ritos com conotação mística.

#### 2.3.1.1 Classificação histórico-religiosa

Terrin, a partir do critério histórico-religioso, “embora apresentando aspectos fortemente antropológicos”, cria uma tipologia histórica que equivale em Durkheim aos chamados “ritos negativos” (2004, p. 37). Em Terrin, são os ritos apotropaicos, os ritos eliminatórios e os ritos de purificação, que, de maneira geral, são adotados para manter afastado um elemento ou ser perigoso. Para tanto, são usados tambores, sinos, fogos acesos, círculos mágicos, incensação. Mais especificamente:

Os ritos apotropaicos são associados à proteção e à força que a pessoa adquire. Os ritos eliminatórios são associados ao afastamento do mal e das forças negativas; os ritos de purificação são manifestados por meio do jejum, das mortificações etc. Também são manifestados por atos de liberdade e mudança, como cortar cabelos, tirar sapatos, e, principalmente, por meio de sacrifícios e por meio da água e do fogo (2004, p. 39). O fogo é o elemento ritual e purificador por excelência no mundo religioso iraniano; a água, por sua vez, é o elemento mais universalmente reconhecido e o mais comum encontrado nas religiões e nos rituais de modo geral. Vasos para o crente se lavar ainda são comuns nas entradas dos templos antigos.

As ofertas primiciais são ritos de oferta de alimento que, segundo Terrin, seriam, de maneira geral, os mais básicos e antigos atos rituais da religião, sinalizando que durante toda a história da humanidade sempre existiu essa crença no divino, essa “crença num deus bom e paterno” (TERRIN, 2004, p. 40).

Os ritos sacrificiais se referem a sacrifícios de animais e são outra especificação das ofertas; também uma das formas mais antigas de ritual, o ritual por excelência, e talvez,

de acordo com Terrin, ancorado em Burkert (1981, 1992) e Girard (1987), deu origem ao senso religioso como tal (2004, p.40).

Ritos de repetição do drama divino são considerados ritos com estruturação perfeita, ritos completos, articulados. É através deles que a história dos deuses e do mundo se repete e se amplifica. Um exemplo remete ao Egito, com a dramatização da história do deus Osíris, na qual o destino desse deus é vivido e compartilhado por todos os que participam do drama ritual, ou seja, eles compartilham do quase aniquilamento de Osíris e de sua nova vida, como é vivido e celebrado um mistério de morte e de ressurreição (TERRIN, 2004; p. 41-2).

Os ritos de transmissão da força sagrada são de fundamental importância, pois a força sagrada pode ser mantida em determinado local ou mesmo ser atribuída a determinadas pessoas. Como exemplos Terrin cita os ritos de consagração e de bênção, ritos que se expressam através do contato com forças energéticas como a água santa, o óleo, o sangue. Outros exemplos são a unção, a imposição das mãos (transmite força, energia), um rito não só comum antigamente, como nos dias de hoje, que pode dar o dom de deus, que pode curar os enfermos (2004, p. 42).

### 2.3.1.2 Ritos ligados ao ciclo da vida

Terrin também classifica os ritos de forma a caracterizá-los por estarem ligados ao ciclo da vida e por isso engloba a mais ampla gama de ritualidades (p. 43). Trata-se dos ritos de passagem, os cíclicos e os de crise.

Ritos de passagem são ritos de “*causação*” quando vinculados ao nascimento, à iniciação, ao casamento e à morte, ocasiões mais marcantes na vida de um humano. Eles “*causam*” mudança muito significativa para uma sociedade. Os ritos de iniciação estão muito presentes nas sociedades “*tradicionais*” e implicam isolamento, privações e sofrimentos e tornam jovens em adultos. Os ritos cíclicos estão relacionados a fenômenos naturais, como o início de uma nova estação, do ano novo, que envolvem basicamente “*contemplação*” e um retorno ao tempo original, encarado como tempo verdadeiro, que não muda e que não é precário. Esses ritos acabam por determinar o ritmo do tempo, a criação do calendário e estão presentes em todas as religiões (ex. o Batismo e o bar *Mitzwah*) (2004, p. 44-5). Os Ritos de crise surgem a partir de circunstâncias que levam o ser humano a incompetência e a impotência, como uma catástrofe natural tal qual um terremoto (2004).

### 2.3.1.3 Ritos de fundo sociocultural e religioso

Os ritos de fundo sociocultural e religioso são vistos como contestação da sociedade, que podem propor uma sociedade diferente, fugir das normas sociais. Terrin inclui nesta categoria os *ritos de inversão*, os de *rebelião* e os de *gracejo* (2004, p. 48; grifos do autor).

### 2.3.1.4 Ritos de conotação mística

Esses ritos não se enquadram precisamente no termo “ritual”. Na verdade, possuem mais uma inclinação “anti-ritualista”, que acaba por se enquadrar no esquema padrão de ritual. Exemplificando de maneira bem geral, pode-se citar, no budismo, a meditação *zen*, *ioga*, e as formas *samatha* e *vipâssana*, formas rituais e meditativas de grande projeção na história das religiões e inclusive nos dias de hoje.

No nível religioso, o “rito” (mais globalmente “ritual”) pode ser identificado a partir da comunidade como um “trabalho” e uma ação; e não um pensamento um sistema de ideias. Efetivamente mostra “ações”, “comportamentos rituais”, reforça Terrin (2004), que têm um significado específico dentro da tradição de cada religião, que mantêm um lugar firme e uma linguagem estável na história das religiões, que atravessam os tempos, que independem das teorias e das mudanças sociais. Temos várias dessas ações em diferentes religiões (p. 24, grifos do autor).

## 2.3.2 O rito: função nas sociedades contemporâneas

Numa visão mais simplificada da definição de rito neste contexto mais religioso, o rito: (i) é “uma remissão mística totalizante” (o momento de referência a crenças em “seres místicos”) (p. 30); (ii) é um “jogo” (ação expressivo-simbólica), uma ação, com objetos e gestos relacionados com o mundo que nos cerca (pessoas e situações), e no simbólico “a contrapartida do pragmático ou que pretende ser pragmático”.

Na experiência religiosa são, então, evidenciados dois elementos constitutivos do rito: necessidade e jogo – em relação ao grupo e à pessoa, à sociedade e ao momento religioso (p. 159). Terrin (2004), citando Geertz (1987), entende assim que no ritual dois mundos se fundem, o imaginado (o místico) e o vivido, sendo que o vivido, expresso através da manipulação de objetos, busca não somente se traduzir como se encaixar no mundo simbólico, ou seja, tenta levar o mundo vivido ao nível místico (2004, p. 30-32). Numa visão

geral, diante de tantas interpretações de rito, sua essência “depende do seu debruçar-se sobre o mundo, da vida e da sua capacidade de dar uma resposta às exigências fundamentais do viver humano”. Terrin, no entanto, acredita que é preciso critérios e situações para verificar essa essência, quer dizer, não acredita em uma essência padrão do rito (p. 161).

O pesquisador explica a função simbólica do rito através do termo metalinguagem. Por causa de sua repetitividade, “o rito deve ser pensado como uma ação que tem um significado *pré-pragmático* e *ultra-significante*” (p. 164; grifos do autor). Essa ação acaba por abarcar outras realidades carregadas de seu simbolismo e expressividade, resultando na versão de que o rito é anterior ao pensamento “é o *background* em que o pensamento se assenta” (p. 165).

Foi na década de 80 que surgiram as primeiras versões profanas de rito que podem ser vistos, por exemplo, em Terrin, do ponto de vista de sua abrangência, quer dizer, como qualquer atividade que seja realizada seguindo padrões, formalidades e por repetidas vezes (2004, p. 22). Hoje, é fato o deslizamento dos ritos religiosos para os ritos “seculares” e “profanos”, ou seja, ritos profanos como substitutivos dos ritos religiosos, ao ponto de estar até fora de controle, na opinião de Terrin (p. 23). O autor, pautado em Rivière (1998), refere-se aos ritos religiosos somente fazendo analogia com os ritos profanos e chega de maneira simplificada do rito religioso ao rito profano assim: (i) o rito profano existe ao se realizar efetivamente e satisfazer em sua intensidade emocional (ex. uma obra musical, uma competição futebolística); (ii) o rito se liberta do contexto religioso e é reconhecido como expressão da sociedade e da cultura; (iii) o “funcionamento” dos ritos deve ligar-se à sua utilidade social, ou seja, para fazer emergir o ser moral na sociedade de tempos em tempos.

### **2.3.3 Espaço, Tempo e Rito**

Terrin (2004) parte da premissa de que nós nos percebemos no mundo com uma visão do tipo gestalt, que leva em consideração a experiência do eu e outras experiências identificadas junto do todo, ou seja, de nossos corpos, do mundo que nos cerca. Perceber “é viver dentro de uma contextualidade, que, por sua vez, encarna-se e toma a forma de um lugar, de um ambiente, de um modo de habitar o mundo” (2004, p. 197).

Antigamente quem ia para as igrejas para a celebração eucarística presenciava outro cenário, outro ambiente, com áreas verdes, talvez uma escadaria que levasse às entradas dessas igrejas, com jardins ou canteiros cheios de flores – elementos que poderiam criar uma pausa e um afastamento significativos, diferentes do que se experiência no dia-a-dia. Esse

ambiente, segundo Terrin (2004), estabelece o cenário, isto é, tudo o que acontece no altar, por exemplo. Tais “passagens” para os fiéis se revelavam momentos importantes e significativos por estabelecerem melhor os limites sagrados e profanos (p. 214 -5; grifos do autor).

Assim, espaços significativos estão bastante ligados com ideia arquitetônica que, por sua vez, tem relação com símbolos religiosos. Terrin (2004) menciona Heidegger, para quem os espaços devem estabelecer uma relação com o que é expresso. Na liturgia, por exemplo, deveria estabelecer essa relação com: altar, sacrifício, glória do céu, dos anjos, dos santos (p. 216-7).

Terrin (2004) também chama atenção para experimentos no âmbito da comunicação, principalmente para os do autor americano E. Hall (1966), que observa a importância da orientação espacial extremamente arraigada ao humano. Ele a conecta à “necessidade de sobrevivência: a desorientação é percebida como algo anormal e patológico” (p. 221).

O *stress* da vida atual, a falta de espaços nas ruas, os nossos lares, mais parecidos com prisões, a poluição sonora, a visual, a do ar podem nos causar verdadeiros traumas. Terrin remete novamente à concepção espacial heideggeriana, que vê a religiosidade morta porque morre a poeticidade do viver. Conclui Terrin (2004), a partir do pensador:

[...] tudo se torna estéril, monótono, insuportável, inútil. É evidente que nessas condições, onde até a nossa ritualidade tem que se contentar com espaços reduzidos, o resultado lógico não poderia ser outro senão a neurose, a esquizofrenia, as doenças de desorientação psíquica e moral (p. 222-3).

Nesse contexto, o humano ocidental, de maneira geral, vai se perdendo no seu dia-a-dia na rede de interesses tecida por ele mesmo. Mas, o ser religioso, através de movimentos religiosos, vem buscando por espaços amplos, poéticos que contribuam para que efetivamente saia da angústia que lhe proporcionam os espaços pequenos das grandes metrópoles, que refletem desordem ambiental e podem levar à uma degradação espiritual ainda maior.

Tempo e rito são avaliados em Terrin (2004) sob diferentes perspectivas (Ciência, Filosofia e Antropologia), porém o autor concorda com pontos em comum entre elas: a total desvinculação com o tempo cotidiano e que deve ser realizado fora do tempo marcado pelo relógio. Para Terrin, se tem algo que não está de acordo com a estrutura do ritual é a pressa, ou seja, para a prática do ritual, a paciência é o componente que valida a concepção budista que entende que somente quem é calmo pode ser um verdadeiro religioso. (p. 248- 249).



### 2.3.4 Rito nas sociedades contemporâneas

Fica clara a concepção de rito de acordo com suas características advindas do mundo religioso. De acordo com Terrin (2004), é desse mundo religioso que outras concepções surgem e se instauram nas sociedades dessacralizadas que os interpretam a partir dos ritos seculares e profanos, fazendo com que assumam uma densidade cada vez maior, resultando inclusive na dificuldade de identificá-los (p. 22-4).

O pesquisador sugere que se assumam outros códigos – linguísticos, paralinguísticos e extralinguísticos – para avaliar o rito como *performance*, justamente como no teatro e no drama, e que se assumam conseqüentemente a visão gestáltica do rito, “onde gesto, palavra, movimento, ação se entrelaçam e se conjugam de maneira complementar e holística” (p. 319).

*Performance* é palavra recorrente em diversos domínios e com diversas expressões surgidas a partir desses domínios. Para Terrin (2004), as características da *performance* são atribuídas ao rito, ao teatro, aos *happenings*, às disputas, aos jogos e às muitas outras manifestações e representações da vida cotidiana; “um modo de comportamento característico de qualquer atividade, uma “ação realizada” em sua totalidade comunicativa e expressiva. Porém o antropólogo entende que as nossas sociedades vivem hoje de estilhaços de *performances* que refletem nossas realidades, regressando ao caos (*versus* o cosmos), à desordem (*versus* a ordem), à falta de uma verdadeira ritualidade (*versus* a visão ritual “organizadora”). Terrin, ancorado em Hymes (1981) e Sullivan (1886), conclui:

[...] na *performance* existe uma *qualidade do conhecimento* como algo que se auto constitui no nível simbólico e que, por isso, comporta alguma coisa criativa, realizada, e também transcendente em relação ao curso ordinário dos eventos. Somente a partir desse *focus* fica mais fácil perceber as diferenças que se instauram em relação a outros comportamentos, a outros eventos e àquilo que geralmente vivemos na vida cotidiana. Somente a partir dessa autoconsciência participada e filtrada através de eventos comunicativos é que se pode afirmar que a *performance* é o espelho mais autêntico de uma cultura assim como o rito-*performance* é o espelho mais autêntico de uma religião (TERRIN, 2004, p. 352-3).

Em Terrin (2004), a ênfase do rito recai na ação; a atividade ritual (que é uma linguagem) existe antes mesmo da própria linguagem (verbal). Para ele, o mundo é o conjunto dos fatos que nele acontecem, não o conjunto das ideias. Na verdade, é um aglomerado de estratificações com várias camadas: a da cultura, a da religião, a da tradição, a da ação e a do pensamento e, principalmente, a do mundo do dia-a-dia, o mundo social por excelência (p.

148). Em consequência disso, as novas *performances* refletem como “espelhos” essas diversas realidades, incluindo as mesmas realidades edificadas pelos sociólogos com suas teorias sobre nossa história, as realidades dos sonhos, as da arte, da ciência, da religião. Cada um desses mundos chega com suas realidades, seus critérios e não chegam como mundos periféricos, mas como mundos importantes e com a mesma natureza da nossa percepção global do real. São mediados por *performances* que se realizam a partir de experiências como *face a face*, dramas, danças, músicas, concertos, recitais, poesias, *happenings*, disputas esportivas, manifestações coletivas, cerimônias oficiais, ritos etc. e que acabam por refletir a precariedade e a evanescência do significado porque elas nascem e morrem, sem regras, afirmam e negam, rindo de si mesmas, e muito rapidamente se dispersam para então nascer de novo e morrer, levando nesse contínuo à autodestruição (p. 370-1).

Terrin (2004) entende que a cultura está em via de desconstrução total. Na verdade, segundo ele, “reflete uma crise do mundo representado e representável” (p. 372-3). Tal crise retrata a queda do pensamento objetivo, definitivo, estatutário, monopolista, justamente porque “a ciência perdeu qualquer credibilidade na medida em que violou o princípio fundamental sobre o qual se baseia o cultural”, e por isso se constata mais uma vez que quanto mais o humano quer controlar alguma verdade, mais esse controle lhe escapa das mãos.

Tempo, espaço e matéria num mundo moderno estratificado assumem outra dimensão. O tempo compacta o passado, o presente e o futuro. A matéria não é mais matéria, é energia; transforma-se numa força espiritual, uma realidade ao mesmo tempo imanente e transcendente, pois somente assim os objetos poderiam atuar na “conjunção entre corpo e *kósmos*, eu e o mundo” (TERRIN, 2004, p. 378).

Terrin também vê a pessoa de outra forma, descrente de que possa se tornar como Deus, despossuída de sua “vontade de potência”, que evidencia mais o mundo psicológico e que vive com mais intensidade o lúdico; transforma-se, reinventa-se (p. 378-9).

A verdade também tem um novo paradigma: capta a profundidade do mistério, não incorpora ideias de coisas que sejam definitivas; a verdade é frágil apesar de consistente, “caminhando mesmo para a subjetivação quase total do verdadeiro”, a ponto de caminhar, segundo Terrin, para o axioma que afirma que “vemos aquilo que cremos ver” (p. 379). E complementa Patias (2007): o ser é então como que um elemento em torno de uma esfera, que tem movimento próprio de acordo com uma nova verdade, a sua verdade, única, que só pertence a esse ser.

Segundo Terrin (2004), existem *performances* que surgem nas sociedades contemporâneas espelhadas a partir dos ritos e podem definir o pós-moderno. São elas:

(i) Pastiche. Terrin (2004) a vê muito presente em nossas vidas advindas de fontes diversas (filmes, seriados diversos, telenovelas), resultando num trabalho artístico sem comprometimento com responsabilidade normativa. Filmes como *Chinatown*, por exemplo, remetem ao passado desvinculado do seu misticismo; na sua realidade, o presente se mistura a realidades históricas e seculares, sem critérios ou regras, achatando o presente e o passado, com resultados que beiram ao ridículo e ao grotesco (p. 380).

ii) Ironia. Segundo Terrin, fornece vários elementos do pós-moderno. “É um modo autoconsciente de fazer sentir o fracasso de qualquer conceitualização elaborada”. Como se uma pessoa se apresentasse desconsiderando vários eventos e teorias, rindo de tudo que a cerca, porque tudo que nos cerca é passageiro, é “risível”, atitude que, de acordo com Terrin (2004), acarreta efeitos desconcertantes sobre a própria linguagem porque evidencia a desconsideração para com os sinais e as palavras (“dessemiotização”) (p. 381-2). Exemplos a partir de Patias (2007) são os programas de humor (“pegadinhas”) e os telejornais que expõem pessoas ao ridículo (p. 8).

iii) Esquizofrenia – traz à tona um dos temas mais pertinentes do pós-moderno que é a “perda da identidade” (“e o desfazimento do eu”), que não sinaliza mais o desespero e o nada, “mas, sobretudo a não definitividade de qualquer conhecimento, de qualquer representação, de qualquer valor, de todas as afirmações” (p. 380-381). Dessa forma, reflete em trabalhos diversos essa característica das sociedades modernas de se mover em várias direções, sem saber por que exatamente, ou sequer decidir por uma dessas direções, ou ainda, mudar a trajetória de uma direção já empreendida. Um exemplo é a Biblioteca de Babel, de José Luís Borges, que remete ao relato bíblico da Torre de Babel, que, no caso dos contos de Borges, é substituída pela biblioteca, onde as informações do mundo são armazenadas, porém ela é ineficiente para conectar seus signos aos mundos que os cercam<sup>11</sup>. Patias (2007) lembra ser comum neste caso que os produtores de programas como telenovelas, por exemplo, consultem o público para decidir um final para estas<sup>12</sup>, ou seja, que rumo a vida do personagem vai tomar.

---

<sup>11</sup> Virgil, Johnny. *A Biblioteca de Babel: uma metáfora para a sociedade da informação*. DataGramZero - Revista de Ciência da Informação - v. 8 n. 4 agosto de 2007.

<sup>12</sup> Em *Futurama* na Temporada 2, episódio 8, “O maior não é o melhor”, os indivíduos da sociedade decidem o final do dramalhão que percorre os cinemas da cidade, vivido pelo robô-ator Calculon.

### 2.3.5 Estilos de Vida das sociedades contemporâneas: ritos sem mitos

A *performance* entra dentro da vida, do mundo do dia-a-dia. Terrin (2004) concorda com a capacidade de Goffman (1971) de captar a ritualidade do cotidiano, identificada como profana, sem mitos, no entanto com ritualidade e *performance* capazes de organizar o mundo. Terrin sugere distinguir ritos como atividades de estrutura particular – “estilos de vida” – “como cadeias de micro-ritualidade que espelham melhor várias performances”, ajustando os nossos dias num encadeamento bastante linear e já socialmente programado. Segundo o antropólogo, a passagem do rito antropológico para o sociológico, no caso, não lhe parece casual, e sim, uma necessidade, pois é uma *performance* que vai mudando, carregando consigo a mudança do significado também. Sua transformação ocorre diante de duas perspectivas essenciais: (i) interação social (essencial para a identificação do rito e para situá-lo); (ii) não necessidade da reflexão no momento de sua execução, pois se revela e se estabelece de maneira espontânea num subuniverso amplamente documentado no nível sociocultural (p. 403).

Para Terrin,

O estilo sendo apresentação específica indica e manifesta não apenas a pertença de um indivíduo a um grupo ou a uma comunidade mas também uma “forma de vida” a que se sentem obrigados os que pertencem a um determinado grupo. O estilo é parte de um sistema muito amplo de sinais, símbolos e signos que indicam um determinado comportamento e orientação social. É expressão, instrumento e resultado de uma orientação social. Neste contexto se incluem, então, os particulares modos de vestir, de se comportar, as agregações sociais, as linguagens particulares, as mesmas áreas para habitar, as obras artísticas, musicais ou outras, que constituem um forte momento agregador. Tudo funciona como ponto de referência e de identificação de um determinado modo de viver, de um “estilo de vida” (2004: p. 404).

Assim, a vida como um todo consegue a ordem e a organização do mundo através dos comportamentos “tipificados”, como que percebidos e interpretados sob óticas diferentes, porém a partir da auto-observação e da observação que parte dos outros. Nesse modo “tipificado” da nossa sociedade, cada um tem, no meio do todo, a própria identidade (TERRIN, 2004, p. 405). O “ter estilo” significa essencialmente ter a capacidade de oferecer uma interpretação unitária e colocar em cena uma cadeia de performances satisfatórias para a própria imagem sociocultural.

Para Terrin (2004), duas formas de *performance* despontam de maneira contundente como exemplos de “ritualidades sem mitos” dentro das sociedades contemporâneas: os desfiles de moda (e a moda em geral) e os jogos esportivos.

A moda e a idolatria ao corpo estabelecem, em Terrin (2004), novas dinâmicas da *performance*. Ancorado em Baudrillard, concorda que o mundo de hoje é totalmente influenciado no seu princípio de identidade pela moda. O que ela cultua é o efêmero, o passageiro, o que por si só já determina a ausência do mito, ou melhor, a negação deste. Isto porque quer em princípio se tornar “norma” de algo; em seguida, evoca a “mudança”; não existe uma busca por uma verdade nesse jogo. Por exemplo, um determinado padrão de cor de estampa de tecido não deve ultrapassar um ano de uso porque esse é o critério adotado: trocar o velho pelo novo. Assim, a moda nasce e morre a toda hora, e, mesmo na ausência de um referente quer “significar”, abusa dos sinais e cria um desvio proposital, enfim, burla a regras. “O mito religioso é o próprio ontológico, o originário, o arquétipo indestrutível”. A moda, adotando o efêmero como parâmetro fundamental, joga com a mudança pela mudança, com a aceitação do impensável porque é esse é o modo de ser hoje em dia (p. 406-7).

Nesse sentido, vivemos em uma sociedade sem referentes. As mesmas *performances* da moda se valem de luzes cores, brilhos, sinais que se combinam, mas que não dizem nada, ou seja, os sinais que deveriam significar algo, não remetem a nada, a moda simplesmente fala de si mesma. “Não é nem mesmo um “significante”, apenas uma pista estética” (TERRIN, 2004, p. 408).

Em Terrin (2004), os jogos esportivos são substitutos de ritos tradicionais. Chega a se referir a eles como “religião esportiva”. Mas existe uma diferença entre esporte e ritos religiosos: os jogos e os esportes são ritos sem mitos, ou são ritos com mitos “ajustados” e de “curta memória” (p. 411).

Esclarecidos alguns elementos importantes no âmbito religioso, apresenta-se, no próximo capítulo, a base teórica que orienta esta pesquisa.

### 3 SEMÂNTICA COGNITIVA

Duas pesquisas fundamentam esta investigação no âmbito do religioso: a dos Modelos Cognitivos Idealizados (LAKOFF, 1987) e a do Sistema da Metáfora Moral (LAKOFF e JOHNSON, 1999). Através delas foram avaliados os modelos cognitivos que estruturam a moralidade religiosa presente em dois episódios específicos com temática religiosa em *Futurama*, entre os anos de 1999 a 2003.

Além das duas pesquisas referidas, somaram-se as de outros colaboradores em Linguística Cognitiva, que na verdade foram se desenvolvendo, a partir da metade da década de 70. Afora pesquisas no âmbito da Linguística Cognitiva/Semântica Cognitiva, outros estudos de âmbitos afins, como a Psicologia, Neurociência e a Antropologia, também contribuíram com o que pode ser considerado um “empreendimento”, para decifrar a linguagem verbal/corporal e o pensamento humanos. A Ciência Cognitiva, que dá origem à Linguística Cognitiva/Semântica Cognitiva, segundo Lakoff e Johnson (1999), é a ciência da mente e do cérebro, que, desde seu surgimento, vem possibilitando que o humano tenha uma compreensão melhor de seu corpo (carne, sangue, nervos, sinapse, hormônio, célula) que interage todos os dias com tudo que apresenta o mundo que o cerca (p. 568).

Nos Modelos Cognitivos Idealizados avaliados em Granzotto, 2007 (p. 261), nas antigas colônias italianas, revela-se que o conceito de religião é gerado a partir de modelos cognitivos-culturais estruturados com base na família e na experiência moral do homem. A investigação sobre os Modelos Cognitivos Idealizados que estruturam a moralidade religiosa em *Futurama*, que representa a sociedade americana contemporânea, registra a moralidade religiosa a partir das características de nosso tempo, com o advento da tecnologia, da internet, que veiculam através da Mídia, desejos de consumo, realidades efêmeras. No entanto, trata-se do mesmo ser humano, pois como lembra Eliade (2010), existe (e resiste) dentro de cada um de nós um *homo religiosos*, dado o que experienciamos através da nossa história, através da religião, que marcou nossa forma de ver o mundo e de nos expressarmos.

#### 3.1 MODELOS COGNITIVOS IDEALIZADOS

Gibbs (2006) recorda que a Linguística Cognitiva se desenvolveu à luz de dois compromissos: o de “generalização”, que enfatiza a busca por princípios gerais para descrever teoricamente os fenômenos linguísticos como, por exemplo, na Sintaxe, quando buscamos generalizações sobre a distribuição dos morfemas gramaticais, categorias e construção de

frases; na Semântica, quando buscamos generalizações sobre inferências, polissemia, campos semânticos, estrutura conceitual; na Pragmática, quando buscamos generalizações nas funções comunicativas como atos de fala, dêixis, uso da linguagem em implicaturas.

O segundo compromisso, como notam Evans, Bergen e Zinken (2007), o “compromisso cognitivo”, compele à Linguística Cognitiva fornecer uma caracterização dos princípios gerais para a linguagem de acordo com o que é conhecido sobre a mente e o cérebro a partir de outras disciplinas, revelando assim a abordagem interdisciplinar dessa ciência (p. 3). Gibbs (2006) acrescenta que entre as disciplinas relacionadas nas quais a Linguística Cognitiva deve buscar as descobertas empíricas estão a Antropologia, a Psicolinguística, a Psicologia Cognitiva, a Psicologia do Desenvolvimento, a Neurociência etc. (p. 3). Ou seja, como relata Silva (2004), é naturalmente no contexto do paradigma cognitivo dessas disciplinas afins “que a linguística cognitiva justifica o seu atributo ao assumir que a interação com o mundo é mediada por estruturas informativas na mente tais como a linguagem, ela é cognitiva no mesmo sentido em que o são as outras ciências cognitivas” (p. 2).

Destoando, então, da teoria clássica do mundo ocidental que diz que existe uma faculdade da razão que é separada e independente das nossas capacidades corpóreas, Lakoff e Johnson (1999) postulam que a Ciência Cognitiva determina que o que é real para o humano vai depender basicamente dos nossos corpos, mais especificamente do nosso aparato sensorio-motor (que nos permite perceber, mover e manipular coisas) e de estruturas detalhadas dos nossos cérebros (moldadas pela experiência e evolução) (p. 16-17). Os autores se propõem, com a “Ciência da Mente”, refletir sobre questões em aberto nas abordagens atuais, isto é, na Filosofia Analítica Anglo-Americana e na Filosofia Pós-Modernista. Afirmam que a Filosofia nunca mais será a mesma de novo por causa das três maiores descobertas da Ciência Cognitiva: a) a mente é inerentemente corpórea; b) o pensamento é basicamente inconsciente; c) os nossos conceitos abstratos são, na sua grande maioria, metafóricos (1999, p. 3).

Para Silva (2004), a ideia basilar da Linguística Cognitiva é de que a linguagem não é um compartimento separado da cognição, mas parte integrante desta: “se fundamenta em processos cognitivos, sócio-interacionais e culturais e precisa ser estudada no seu uso e no contexto da conceitualização, da categorização, do processamento mental, da interação e da experiência social e cultural” (p. 1). O autor, citando Geeraerts (1995), destaca três princípios fundamentais da Linguística Cognitiva: “o da primazia da semântica na análise linguística e os da natureza enciclopédica e perspectivista do significado linguístico”. A primazia dada a partir desta ciência à semântica mostra seu foco cognitivo, que entende a categorização como

função básica da linguagem, revelando a significação como um fenômeno linguístico primário.

Os dois outros princípios revelam a natureza do fenômeno semântico, ou seja, se fazemos uso da linguagem para categorizar o mundo, então, o significado linguístico não pode ser dissociado do conhecimento do mundo e, por isso mesmo, não se pode postular a existência de um nível estrutural ou sistêmico de significação distinto do nível em que o conhecimento do mundo está associado às formas linguísticas. Assume-se, portanto, uma visão diferente da ‘observada no modelo ainda vigente de Chomsky.

Conclui Silva:

E se a função categorizadora da linguagem impõe estruturas e formas ao conhecimento do mundo, então este não é objetivamente refletido na linguagem: em vez de espelhá-lo, a linguagem é um meio de interpretar e construir, de organizar conhecimentos que refletem as necessidades, os interesses e as experiências dos indivíduos e das culturas. Nestes princípios assenta a própria posição filosófica e epistemológica do movimento cognitivo, que Lakoff e Johnson [...] caracterizam como sendo o experiencialismo ou, em versão mais recente, realismo corporizado (2004, p. 2).

Para Silva (2004), citando Langacker (1988, 2000), a metodologia da Linguística Cognitiva se autodefine como modelo baseado no uso, dando bastante ênfase para o método da observação do uso real das expressões linguísticas com base em corpora. Silva (2004, p. 2) acrescenta:

[...] experiencialismo e análise de uso implicam uma orientação fundamentalmente hermenêutica, no sentido atribuído por Dilthey às ciências humanas (GEERAERTS, 1997) e a resposta ao crucial problema da interpretação consistirá, não em encontrar uma espécie de alfabeto do pensamento humano, mas em fundamentar empiricamente as interpretações das expressões linguísticas na experiência individual, coletiva e histórica nelas fixada, no comportamento interacional e social e na fisiologia do aparato conceitual humano.

Em Lakoff (1987), o que dá ao ser humano a capacidade de lidar com o raciocínio abstrato é a sua capacidade de conceitualizar. O autor revela que somos capazes de usar como *input* estruturas pré-conceituais experienciadas no dia-a-dia e de aplicá-las para gerar conceitos de acordo com essas estruturas pré-conceituais. Essa capacidade de conceitualizar destaca especificamente as seguintes habilidades (p. 280-281):



(i) usamos esquemas de imagens como mecanismos estruturantes para compor conceitos complexos e categorias gerais, o que nos permite, por exemplo, lidar com taxonomias de níveis diferentes;

(ii) formamos estruturas simbólicas (as estruturas de nível básico e os conceitos de esquemas de imagem) correlacionadas com estruturas pré-conceituais advindas das experiências comuns de várias áreas de influência comuns do dia-a-dia;

(iii) fazemos projeções metafóricas do domínio mais físico para o mais abstrato (os mapeamentos – o que nos permite, por exemplo, lidar com diferentes domínios abstratos como os da quantidade e propósito);

(iv) compomos Modelos Cognitivos Idealizados.

Para Gibbs (1997), tanto a Linguística Cognitiva como a Psicologia Cognitiva evidenciam que muitos de nossos modelos cognitivos (ex. modelos cognitivos idealizados) para conceituar abstratamente são inerentemente estruturados por meio de metáforas, metonímias e outros tropos (*related cognitive material*) (p. 146). Psicólogos e psicolinguistas cognitivos assumem que os mapeamentos metafóricos convencionais estão internamente representados nas mentes dos indivíduos que usam a língua. O autor com isso sugere que a metáfora e sua relação com o pensamento devem ser entendidas como redes cognitivas que vão além das mentes dos indivíduos e se propagam no mundo cultural.

Gibbs (1997), a partir de estudo pautado em Csordas (1994) e Strathern (1996), constata que “a experiência corpórea em si é culturalmente constituída”<sup>13</sup> (GIBBS, 1997, p. 154). O autor, mencionando Quinn (1991), acrescenta que grande parte das experiências corpóreas humanas estão arraigadas a conjunturas socioculturais, a exemplo da noção de RECIPIENTE, baseada na nossa experiência corpórea, quando usamos nossos corpos como um recipiente onde colocamos e tiramos coisas. No entanto, esse esquema de imagem de um recipiente não existe “somente como uma ação sensório-motora, mas como um evento cheio de antecipação, às vezes de surpresa, às vezes de medo, às vezes de alegria e cada um deles moldado pela presença de outros objetos e pessoas com as quais interagimos”<sup>14</sup>. Os Esquemas de Imagem, conclui Gibbs, não são, portanto, simplesmente dados pelo corpo, mas construídos nas interações governadas culturalmente. Ex. “Eu estou *nessa* (de fazer essa viagem para Las Vegas; de *entrar* neste *bolo* da loteria)”. Enfatiza Gibbs:

<sup>13</sup> “[...] embodied experience itself is culturally constituted”.

<sup>14</sup> “[...] containment is not just a sensori-motor act, but an event, full of anticipation, sometimes surprise, sometimes fear, sometimes joy, each of which are shaped by the presence of other objects and people that we interact with”.

A inseparabilidade de mente, corpo, mundo e dos modelos culturais e cognitivos sinalizam para a importante ideia de que a metáfora é mais uma propriedade emergente das interações corpo-mundo do que algo que surge simplesmente das cabeças das pessoas. [...] A metáfora é um tipo de ferramenta que vem das interações corpo-mundo que podemos “re-experienciar” de maneira corporificada, e não é simplesmente acessada a partir da memória de longo prazo, de diferentes maneiras, em diferentes situações reais no mundo<sup>15</sup> (GIBBS, 1997, p. 156).

A noção de Modelos Cognitivos nasce na Linguística Cognitiva, alimentada gradativamente por quatro fontes citadas por Lakoff (1987, p. 68) que são:

- (i) a Teoria da Metáfora e da Metonímia de Lakoff e Johnson, por meio de *Metaphors we live by* (Metáforas Conceituais *versus* Expressões Metafóricas);
- (ii) a Semântica de Frame de Fillmore;
- (iii) a Gramática Cognitiva de Langacker;
- (iv) a Teoria de Fauconnier sobre Espaços Mentais.

Lakoff (1987) destaca Fillmore (1982), que com sua concepção de *frame* define claramente o que é um Modelo Cognitivo Idealizado através do exemplo *terça-feira*, que só pode ser entendido junto da concepção de movimentos rotatórios da Terra, com um padrão que marca o início e o fim de um dia com duração de 24 horas, repetindo-se num ciclo por sete dias, para então ter início de novo (a uma nova semana). Ou seja, a semana é um todo, que contém sete partes, que são dias; *terça-feira* é o terceiro dia. Entretanto, o ser humano ‘construiu’ um modelo de *terça-feira*, porque ele não advém da natureza. Como lembra Lakoff (1987), apesar de esse modelo cognitivo idealizado existir em várias culturas, ele não é uma unanimidade, como é o caso da cultura balinesa que possui dois calendários distintos, sendo que um deles (*permutational calendar*) é mais importante que o outro (p. 69). Ou seja, os modelos cognitivos são culturais.

Em Lakoff (1987), a partir de Fauconnier (1985), um espaço mental é o meio para a conceitualização e o pensamento. As propriedades básicas dos Espaços Mentais são as seguintes (p. 281-282):

- (i) podem conter entidades mentais;
- (ii) podem ser estruturados por modelos cognitivos;
- (iii) podem ser relacionados a outros espaços por conectores;
- (iv) podem relacionar entidades em espaços diversos por meio de conectores;

---

<sup>15</sup> “The inseparability of mind, body and world, and of cognitive and cultural models, points to the important idea that metaphor is an emergent property of body-world interactions, rather than arising purely from the heads of individual people. [...] Metaphor is a kind of tool that arises from body-world interactions which we can “re-experience” in an embodied way, and is not simply accessed from long-term memory, in different ways in different real world situations”.

(v) podem ser acrescentados de outras entidades ou modelos cognitivos idealizados no curso do processo cognitivo, ou seja, são expansíveis;

(vi) podem ser introduzidos por modelos cognitivos idealizados (ex. o Modelo Cognitivo Idealizado da narrativa de uma história introduz o espaço mental de história).

De maneira resumida, Lakoff (1987, p. 282) entende que:

Os Espaços Mentais são como mundos possíveis no sentido em que podem ser considerados como representações de nossos entendimentos de situações ficcionais e hipotéticas [...]. Não possuem *status* ontológico fora da mente, assim não possuem nenhum papel numa semântica objetivista. Um espaço mental, diferente de uma situação ou de um mundo possível, não é um tipo de coisa que o mundo real, ou qualquer aspecto deste, poderia ser uma instância. Não é, portanto, um tipo de coisa que poderia funcionar dentro de uma teoria de significado baseada na relação entre os símbolos e as coisas do mundo<sup>16</sup>.

Para Guedes (1999), citando Fauconnier ([1985], 1994), “a linguagem não carrega o significado, ela o guia”. O exemplo a seguir, a partir de Fauconnier, ilustra que nem tudo se encontra na forma linguística. O autor parte de uma situação em que uma babá diz à criança de quem toma conta: “*Se eu fosse seu pai, eu te bateria*” na qual há, no mínimo, três interpretações possíveis, dependendo das informações extralinguísticas ativadas (1999, p. 33):

(i) O PAI É SEVERO (a babá diz que não baterá na criança, mas o pai, na mesma situação, bateria);

(ii) O PAI É PERMISSIVO (há uma crítica ao pai. A babá acha que o pai deveria bater na criança, mas não irá fazê-lo por ser permissivo);

(iii) ALUSÃO AO PAPEL DE PAI (é preciso ter autoridade do pai para poder tomar a atitude de bater na criança).

Os Modelos Cognitivos são idealizados porque como um todo não podem literalmente espelhar um determinado modelo tal qual ele é modelado. Eles se ajustam conforme o que vivenciamos, de acordo com nossos valores e crenças, o que nos permite através deles não somente decifrar o mundo, mas também criar teorias sobre ele, o que, logicamente pode gerar conflito entre uma e outra teoria ou com o conhecimento que cada um de nós tem (LAKOFF, 1987, p. 134). Essa ideia que atrela os modelos culturais à mente, à cultura, à corporificação se fundamenta na nossa cognição humana e em nossa capacidade de categorizar a partir do que é experienciado socioculturalmente, o que leva Lakoff a assumir a

<sup>16</sup> Mental spaces “are like possible worlds in that they can be taken as representing our understanding of hypothetical and fictional situations [...]. They have no ontological status outside of the mind, and hence have no role in an objectivist semantics. A mental space, unlike a situation or a possible world, is not the kind of thing that the real world, or some aspect of it, could be an instance of. It is therefore not the kind of thing that could function within a theory of meaning based on the relationship between symbols and things in the world. [...]”.

visão de Modelos Cognitivos Idealizados como “um todo estruturado complexo, uma gestalt”<sup>17</sup> (p. 68).

Para Nesteriuk (2011), do âmbito da Comunicação, o desenvolvimento do universo de uma série de animação, como é o caso de *Futurama* (o viés para se chegar à moralidade na sociedade contemporânea americana neste estudo), funciona muito bem se concorda com a atuação dos princípios da gestalt para compreender esse universo, uma vez que este pode ser apreendido “não apenas como o local onde as ações acontecem, mas como um conjunto integrado, no qual as realidades criadas existem e se relacionam” (p. 181). É por isso que a gestalt em Nesteriuk, 2011 (a partir de Wetheimer, da Escola da Psicologia da Percepção) se expressa através da máxima “o todo é sempre maior que a soma de suas partes” (2011, p. 181).

Nesse sentido, a realidade não é captada de forma fragmentada, porque não se estará buscando conhecer cada um de seus aspectos separadamente, pois não são simplesmente elementos constitutivos do universo, e sim o resultado de complexas relações, fundamentais para que o todo faça sentido. Quer dizer, um todo maior registrará um relacionamento de menor ou maior intensidade entre seus elementos constitutivos que partirem desse todo maior. Isto equivale dizer que “as relações são tão ou mais importantes que as coisas em si” (2011, p. 181-2), ideia que permeia hoje o “conhecimento humano, as ciências e as artes”.

Existem cinco tipos os modelos cognitivos apresentados por Lakoff (1987): esquemas de imagens, proposicionais, metonímicos, metafóricos e simbólicos, que se valem de quatro princípios estruturantes, a saber: estruturas proposicionais (como nos *frames* de Fillmore), estruturas imagético-esquemáticas (como na Gramática Cognitiva de Langacker, 1986), mapeamentos metafóricos e mapeamentos metonímicos (como em Lakoff e Johnson, 1980) (1987, p. 68).

### **3.1.1 Modelos Cognitivos de Esquemas de Imagem**

Os modelos cognitivos de esquema de imagem de maneira geral apresentam as seguintes características: (i) têm natureza corporal-cinestésica; (ii) impõem uma estrutura à experiência do espaço; (iii) são projetados para domínios conceituais abstratos através de

---

<sup>17</sup> “Each MCI is a complex structured whole, a gestalt”

metáfora e metonímia; (iv) estruturam modelos cognitivos complexos (FELTES, 2007, p. 130).

A “lógica básica” dos esquemas de imagens é uma consequência de suas configurações como gestalt – “como partes estruturadas que são mais do que meras coleções de partes”<sup>18</sup> (LAKOFF, 1987, p. 272). E esta forma de entender os esquemas de imagens é irredutivelmente cognitiva; esboça uma visão diferente da lógica formal, onde não existem as configurações gestálticas. O que Lakoff entende por “lógica básica” de um esquema de imagem poderia ser representado na lógica formal pelos postulados de significado. Tais postulados seriam sequências de símbolos sem significado, mas seriam “significados determinados” (“given meaning”) por modelos teoricamente ajustados nos quais esses significados se encaixam.

De acordo com Lakoff, os esquemas de imagens oferecem a partir de uma única imagem de nível básico a construção de um modelo cognitivo, valendo-se de esquemas que se originam de nossa experiência corpórea. Os mais considerados pelo pesquisador são: RECIPIENTE, PARTE-TODO, CENTRO-PERIFERIA, LIGAÇÃO, ORIGEM-PERCURSO-META.

(i) O Esquema RECIPIENTE: O esquema RECIPIENTE envolve os elementos estruturantes: INTERIOR, FRONTEIRA, EXTERIOR. Sua estrutura interna se adapta a uma “lógica básica”; no caso desse esquema, fica bem claro que algo ou está dentro do recipiente, ou então, está fora. Ilustra Lakoff: “se o recipiente *A* está no recipiente *B* e *X* está em *A*, então *X* está em *B*. O esquema de imagem RECIPIENTE mostra um *limite* definindo claramente o que é *interior* e o que é *exterior*” (1987, p. 272; grifos do autor). É baseada nesse esquema a nossa interpretação de que nossos corpos são receptáculos, onde coisas são colocadas e retiradas. Sentimos, por exemplo, angústia *dentro* de nós; aperto *no* coração; *engolimos* muitos desaforos.

Mas não são somente os nossos corpos que interpretamos como recipiente. Tal esquema de imagem está presente de diversas maneiras no nosso dia-a-dia. Notamos que, de modo geral, na visão dos internautas, a Internet é um recipiente, no qual podem *entrar* ou *sair*. Na sociedade de *Futurama* no ano 3000, os membros da Nave Planeta Expresso *entram* na Internet, que, de maneira geral, é cada vez mais interativa para jogos<sup>19</sup>. “Estamos *na*

<sup>18</sup> “[the “basic logic” of image schemas is due to their configurations as gestalts], as structured wholes which are more than mere collections of parts”.

<sup>19</sup> Temporada 2, episódio 9: “De onde eu vim?”

Internet”, diz Fry para os amigos; o Dr. Zoidberg ao *entrar* para jogar anuncia: “O Doutor *entrou*” e logo em seguida, quando perde: “O Doutor *saiu*”.

As expressões citadas nos dois últimos parágrafos, muito comuns no nosso dia-a-dia, mostram que e o esquema RECIPIENTE tornou possível os seus significados; ou seja, nas expressões ficou implícita a representação mental de um recipiente, com INTERIOR, FRONTEIRA, EXTERIOR como seus elementos estruturantes, organizando suas partes que acabaram por dar sentido ao todo.

(ii) O esquema PARTE-TODO: Para Lakoff, nossa experiência corpórea nos evidencia como um todo com partes sobre as quais temos controle. Experimentamos e temos ciência de nossos corpos como TODOS e PARTES e evoluímos de modo que nossa percepção de nível básico consegue distinguir a estrutura fundamental da PARTE-TODO que necessitamos para que efetivamente possamos lidar com o mundo que nos cerca (1987; p. 273). Este esquema é estruturado via um TODO, as PARTES e uma CONFIGURAÇÃO. Sua lógica básica mostra que se trata de um esquema assimétrico. Esclarece Lakoff: “Se *A* é parte de *B*, então *B* não é parte de *A*. *A* não é reflexível, ou seja, *A* não é parte de *A*”. Porém, na perspectiva da gestalt, o TODO não existe sem as PARTES – se estas, por exemplo, forem destruídas, então o TODO deixa de existir. Entretanto, somente na CONFIGURAÇÃO as PARTES podem existir, e somente aí o TODO existe. E, se o TODO for colocado num ponto *P*, então as PARTES são colocadas no ponto *P*. Finalmente, sobre a lógica básica desse esquema, Lakoff (1987) destaca não necessariamente uma propriedade, porém é bem típica: as PARTES apresentam contiguidade umas das outras.

São exemplos de Lakoff (1987): organizações sociais que são interpretadas como todos com partes, a exemplo da família; casamento que é interpretado como a criação de uma família (um todo) com o esposo/a esposa (partes); o divórcio, que é tido como uma separação das partes.

(iii) O esquema LIGAÇÃO: Interpretamos que estamos ligados a coisas desde que conectados ao cordão umbilical. Essa experiência corpórea cria laços e nos liga aos nossos pais e estabelece vínculos, elos, que nos ligam a outras coisas também. Segundo Lakoff (1987), nossos relacionamentos sociais e interpessoais são entendidos em termos de conexão, por isso, através das metáforas mostramos que *estabelecemos conexões e rompemos laços sociais*<sup>20</sup>. Os elementos estruturantes desse esquema são duas entidades (*A+B*) + um LINK conectando-os. A lógica básica, de acordo com Lakoff, é de que: se *B* está conectado a

---

<sup>20</sup> “[...] *we made connections and break social ties*”. (p. 274).

*A*, então *A* não só vai ser restringido por *B* como dependente de *B*, ou seja, simetricamente, se *A* está ligado a *B*, então *B* está ligado a *A* (grifos do autor).

Lakoff exemplifica com os conceitos de escravidão, compreendido junto da ideia de prisão, e de liberdade, compreendido como ausência de qualquer coisa que amarre/prenda alguém (1987, p. 274).

(iv) O esquema CENTRO-PERIFERIA: Nesse esquema, vemos que a nossa experiência com nossos corpos nos mostra que nos percebemos com partes centrais (vitais), como o tronco e os órgãos internos, que são mais importantes do que as partes periféricas, como os dedos e o cabelo. Nós nos preocupamos seriamente se num acidente há dano em algum órgão central mais do que em partes periféricas. Essas partes periféricas são vistas como dependentes das partes centrais, porém não imprescindíveis, quer dizer, podemos perder nossos dedos ou cabelos, e ainda assim continuamos sendo a mesma pessoa. Porém o contrário, no entanto, não se aplica, pois uma pessoa pode ter a saúde de seu cabelo afetada pela má circulação, no entanto o cabelo não pode afetar o sistema circulatório (1987; p. 274-5).

São elementos estruturantes do esquema CENTRO-PERIFERIA: uma ENTIDADE, um CENTRO e uma PERIFERIA. A lógica básica desse esquema é, então, que a periferia depende do centro, mas o inverso não se aplica. Segundo Lakoff, as teorias que descrevemos têm seus princípios periféricos. “O que é importante é entendido como sendo central”<sup>21</sup>.

(v) O esquema ORIGEM-PERCURSO-META: Em Lakoff, nossa trajetória como humanos mostra que sempre vivenciamos atividades pontilhadas por um ponto de partida, um ponto de chegada e uma sequência de pontos intermediários, conectando de forma contínua o ponto de chegada ao de partida. Ou seja, tem como elementos estruturantes um ponto de partida (ORIGEM), um ponto de chegada (DESTINO), vários pontos ligando o ponto de partida ao de chegada (PERCURSO) e uma META (em direção ao destino).

A lógica básica desse esquema diz que se partimos de um ponto de origem em direção a um destino, temos que continuamente passar por vários pontos intermediários para atingir esse destino; e, obviamente, quanto mais longa a trajetória, mais tempo se passa desde o início.

---

<sup>21</sup> “What is important is understood as being central” (p. 275)

Os PROPÓSITOS que buscamos atingir em nossas vidas são entendidos por Lakoff em termos de destino, e atingir um propósito envolve trilhar por um caminho que segue do ponto de partida ao ponto de chegada.

Eventos complexos também são compreendidos em termos desse esquema ORIGEM-PERCURSO-META. Granzotto (2007), por exemplo, entende a categoria RELIGIÃO (para antigas colônias de imigrantes italianos) conectada ao esquema ORIGEM-PERCURSO-META, sendo RELIGIÃO apreendida como ponto de partida, a fé dos imigrantes apreendida como o constante e contínuo comprometimento praticado por meio dos rituais e o encontro com Deus apreendido como a meta que o fiel objetiva alcançar (p. 66-67).

### 3.1.2 Modelos Cognitivos Proposicionais

Os modelos cognitivos proposicionais envolvem entidades “mentais”, e não coisas reais, portanto envolvem a nossa experiência enquanto humanos. Não se valem de mecanismos imaginativos tais como a metáfora, a metonímia ou imagens mentais. Cada modelo cognitivo proposicional possui uma *ontologia*, que é o conjunto de elementos usados no Modelo Cognitivo Idealizado, e uma *estrutura*, que consiste das propriedades dos elementos e das relações obtidas entre eles. Os elementos em sua ontologia podem ser de nível básico (ações, estados, propriedades, entidades) ou podem ser conceitos ancorados por outros tipos de modelos cognitivos (p. 285).

Por possuírem entidades, com propriedades próprias e relações que se mantêm entre si, os modelos proposicionais são vistos de maneira objetivista. Para Lakoff, justamente por causa do objetivismo que delineou nossa cultura nos tornamos naturalmente tendenciosos a interpretar o mundo de maneira objetiva, através de modelos cognitivos objetivistas. “São modelos *cognitivos*”, enfatiza Lakoff, “não fatias da realidade. As “entidades” são entidades mentais, não coisas reais<sup>22</sup>” (p. 285).

Em Lakoff há cinco tipos de Modelos Cognitivos Proposicionais:

(i) Proposição Simples. Uma proposição simples por si só, segundo Lakoff, já é um exemplo de um modelo cognitivo idealizado. Composta de uma base ontológica, que são os argumentos, e um predicado que sustenta os argumentos. Estrutura-se por um esquema parte-todo no qual o todo é a própria proposição, somada de seu predicado, que é uma parte,

---

<sup>22</sup> “[...] they are *cognitive* models, not slices of reality. The “entities” are mental entities, not real things”.



mais seus argumentos. O autor lembra que as relações semânticas estruturam-se via esquemas de ligação e que algumas dessas relações têm entre os argumentos ou um agente ou um paciente, um experienciador, um instrumento ou lugar. Assim:

Esquema parte-todo:  
 Todo = a proposição  
 Uma Parte = o predicado  
 As Outras Partes = os argumentos [+ Um Agente + Um Paciente + Um Experienciador + Um Instrumento + Um Lugar]. (p. 285).

(ii) Cenário ou *Script*. O cenário é estruturado por um esquema de imagem ORIGEM-PERCURSO-META, no domínio do tempo, sendo ontologicamente constituído por um estado original (a origem), um estado final (o destino) e uma sequência de eventos (loais na trajetória), na qual a trajetória avança na linha do tempo. Ontologicamente também é constituído de pessoas, coisas, propriedades, proposições e relações, inclusive relações específicas (de causa, de identidade etc.). Essas relações são estruturadas pelos esquemas de ligação, sendo cada um deles categorizado de acordo com o tipo de relação que ele representa (p. 286). Os propósitos das pessoas no cenário podem ser representados metaforicamente através de uma estrutura proposicional, justamente o esquema ORIGEM-PERCURSO-META.

Gibbs (1994), citando a pesquisa de Schank e Abelson (1977), concorda que *script* é um tipo de conhecimento que consiste de cenários descrevendo situações estruturadas no dia-a-dia. Podemos supor aqui que a religião ‘relata’ uma série de ações e eventos através dos rituais e as pessoas sabem interagir com eles porque os vêm experienciando desde longa data. Se falarmos, por exemplo, que uma pessoa está participando de um batismo, inferimos que essa pessoa está em um “espaço sagrado” (ELIADE, 2010) como uma igreja, junto de pessoas especiais, que são convidadas a participar de um evento, que marca uma ocasião especial, importante, cheia de simbologia, diferente dos eventos e dos lugares do dia-a-dia. Gibbs lembra que “as pessoas inferem metonimicamente sequências inteiras de ações simplesmente por terem ouvido ou lido alguma subparte saliente em uma história”<sup>23</sup> (p. 430). Granzotto (2007), que trabalha na vertente católica com o conceito de RITUAIS, relaciona o *script* a uma rotina específica, “logo se trata de uma cadeia de eventos de inferência pré-organizada em termos sociais e culturais” (p. 69).

(iii) Estrutura Feixe de Traços. O feixe de traços se caracteriza por ser uma “coleção de propriedades” e suas propriedades são os elementos na sua ontologia. O esquema

---

<sup>23</sup> “[...] people metonymically infer entire sequences of action as having only heard or read some salient subpart of a story”.

RECIPIENTE estrutura o feixe, sendo que as propriedades são inseridas neste recipiente (p. 286). Um exemplo são as categorias clássicas nas quais cada membro da categoria tem cada uma das propriedades contida no feixe de traços característico para a categoria. O feixe de traços definindo as categorias de nível baixo incluem todas as características dos feixes definindo as categorias de nível alto.

(iv) Taxonomia. Lakoff lembra que tanto as categorias clássicas como as taxonomias clássicas não advêm da mãe natureza. Foi a mente humana que as criou, prestando-se às suas necessidades.

Cada taxonomia clássica é um Modelo Cognitivo Idealizado – uma estrutura hierárquica de categorias clássicas. Os elementos na ontologia do modelo taxonômico são todas as categorias. Cada categoria é representada estruturalmente por um esquema RECIPIENTE. A hierarquia é representada estruturalmente pelos esquemas PARTE-TODO e DE CIMA PARA BAIXO. Cada categoria de ordem mais alta é um todo com as categorias mais baixas vindo em partes. Cada categoria de nível mais alto contém todas as categorias mais baixas (1987, p. 287).

Os Modelos Cognitivos Idealizados Taxinômicos são, como um todo, todo o nosso conhecimento de mundo compartilhado, organizado de acordo com os nossos desígnios, tornando sua estrutura um verdadeiro relato de toda a nossa experiência. Na sociedade do ano 3000 de *Futurama*, humanos são estruturados como são os humanoides que conhecemos hoje, ou seja, do Reino: Animalia; Filo: Chordata; Classe: Mammalia; Ordem: Primata; Família: Hominidae; Gênero: Homo; Espécie: *Homo Sapiens* (Nome Popular: Homem).

(v) Categoria Radial. Estruturalmente uma categoria radial é representada assim como um RECIPIENTE, sendo suas subcategorias outros recipientes dentro deste ‘primeiro’ recipiente. Mas estruturalmente é caracterizada pelo esquema CENTRO-PERIFERIA. A subcategoria é que é o centro; as outras subcategorias estão conectadas ao centro por meio de vários tipos de links. As categorias que não são centrais podem vir a ser “subcentros”, o que significa que estes subcentros podem derivar outras estruturas CENTRO-PERIFERIA impostas nelas (p. 287).

### 3.1.3 Modelos Cognitivos Metonímicos

A metonímia é um fenômeno identificado nas línguas naturais. É uma das características básicas da cognição. O humano, por meio de processos metonímicos, faz inferências, o que ativa o conhecimento. Como destaca Lakoff (1987), mencionando Rosch (1978), a metonímia é incrivelmente produtiva de efeitos prototípicos porque é muito comum que as pessoas tomem um aspecto bem compreendido ou facilmente perceptível de alguém ou alguma coisa e usem essa ‘imagem’ para falar sobre algo como um todo ou através de algum outro aspecto ou parte dele (1987, p. 79). Ou seja, na teoria dos Modelos Cognitivos há casos em que a parte (a subcategoria, membro ou submodelo) representa toda a categoria.

Existem muitos tipos de modelos metonímicos para pessoas e também muitos modelos metonímicos para categorias, e cada modelo é um tipo de fonte para efeitos prototípicos. Os principais modelos cognitivos metonímicos, com *status* cognitivo em Lakoff (1987) são: (a) os estereótipos sociais (Ex.: o estereótipo do japonês industrial, gentil); (b) os exemplos típicos (maçãs e laranjas são exemplos típicos de frutas); (c) os casos ideais (temos conhecimento cultural de famílias /lares/trabalhadores ideais, por exemplo); (d) os padrões (várias categorias. Ex.: pessoas, instituições como o *Academy Awards*; experimentos científicos, etc.); (e) os geradores (os Números Naturais que geram conforme princípios matemáticos toda uma categoria de números); (f) os exemplos salientes (recortes de cenários – por exemplo, de catástrofes – que marcaram a memória das pessoas por razões específicas e são facilmente identificados); (g) os submodelos: (i) De base biológica. Ex.: as cores primárias; as emoções básicas. (ii) De bases culturais. Ex.: *Os Sete Pecados Capitais* (LAKOFF, 1987, p. 85 - 89). Os sete pecados capitais podem representar mais um bom exemplo para esta pesquisa, confirmando que os modelos cognitivos são modelos culturais. Ou seja, tais pecados são reconhecidos culturalmente pela humanidade porque foram construídos por ela através de sua história.

Os modelos cognitivos metonímicos estão bastante presentes em *Futurama*. Os estereótipos dos personagens são bem delineados e os captamos por causa de nossa capacidade humana de percebermos gestalticamente. Conforme Nesteriuk (2011), do domínio da Comunicação, os personagens de uma animação são “a representação de entidades que praticam e principalmente vivem as ações apresentadas em uma história”, seja qual for a dinâmica (p. 192-194). *Futurama* fornece os elementos que possibilitam a compreensão e a construção desse personagem dentro das duas esferas necessárias para fazê-lo: a interna (psicológica) e a externa (visual). Quer dizer, através de suas fisionomias, é possível captá-los

visualmente; através do modo de pensar e de agir é possível captá-los psicologicamente. E remetem a pessoas com as quais nos relacionamos nas nossas sociedades, a exemplo do **Professor**, um velho que gosta de ser velho, de reclamar, que gosta dos benefícios da previdência, cada vez mais atraente para os idosos. Também carrega o estereótipo do cientista maluco, entusiasta, que testa os desafios da ciência, arriscando a própria vida; **Fry** é o típico avoado, inconsequente, que não pensa antes de agir; **Hermes**, típico burocrata perfeccionista, viciado no trabalho; **Bender**, típico malandro, que adora levar a melhor sempre. Expressa esse estereótipo também através do seu modo gingado de andar e no modo de falar arrastado, (tanto em inglês como em português). **Leela**, típica mulher liberada, decidida, impetuosa, que carrega também o estigma da mulher que se desmancha diante de qualquer macho chorão (manipulador ou não); **Amy**, típica aluna ‘fraquinha’ que se mantém na vida acadêmica por causa da riqueza de alguém (no caso, dos pais); **Scruffy**, mesmo diante da hierarquia social que o desprestigia, se mantém o típico funcionário displicente porque sabe da dificuldade das sociedades modernas para mão de obra de serviços gerais, como os que presta para a Planeta Expresso; **Dr. Zoidberg** é o típico incompetente na profissão (de médico) justamente por ser um fracassado (como comediante); **Zapp Brannigan** é o típico general machão, poderoso, que vive das benesses do cargo, alheio ao destino do mundo; **Kiff**, seu funcionário particular, é o típico subalterno, que cumpre qualquer ordem desmiolada de Zapp. **Mamãe** é a típica empresária megalomaníaca, que visa o poder acima de tudo e não tem tempo (e não quer ter) sequer para dar amor básico para os próprios filhos, sejam biologicamente naturais ou robôs, já que os robôs a consideram sua “criadora” (é a cabeça da empresa) e a homenageiam no dia das mães, cheios de afeição e êxtase<sup>24</sup>.

Mamãe se encaixa num dos modelos cognitivos idealizados que existe hoje nas nossas sociedades que é o da mãe que se divide entre o lar e o trabalho fora desse lar. Lembra Lakoff (1986) que se deve ter em mente que a palavra tem o seu significado a partir do momento (na linha do tempo) em que ela existe no mundo (– a literalidade depende do contexto). Já há algumas décadas existe, com a ajuda da Ciência, a mãe barriga de aluguel – com fertilização *in vitro*. Existe também a mãe com o apoio da Justiça, que pode considerar uma mãe não-biológica como sendo a mãe biológica. Tem a mãe lésbica, que adota uma criança e pode ser considerada pela Justiça (ou pela sociedade) a mãe biológica.

Os textos humorísticos, segundo Possenti (ex. piadas), operam bastante com estereótipos, e por isso “fornecem um bom material para pesquisas sobre representações”.

---

<sup>24</sup> Temporada 2, episódio 14 “O grande amor de Hubert” (Hubert é primeiro nome do personagem Professor Farnsworth).

Veiculam uma visão simplificada dos problemas e assim se tornam facilmente compreensíveis para interlocutores não-especializados” (1998, p. 26).

Outro tipo de modelo metonímico bastante saliente em *Futurama* são os padrões. O professor, por exemplo, concorre a prêmios em categoria como cientista e inventor<sup>25</sup>. Leela é quase eleita *miss universo*, numa competição tradicional para eleger a mais bonita representante feminina do universo (aqui, como sempre, a Terra operando como parte do todo, o universo); Bender entrou para a liga dos robôs, que inclui luta nos ringues com diversas categorias.

Os casos que esboçam os exemplos salientes chegam a ser incontáveis em *Futurama*; a exemplo das tragédias como a do Titanic; de recortes que remetem à Pré História<sup>26</sup>; à edificação das pirâmides do Egito<sup>27</sup>; ao *crack* da bolsa<sup>28</sup>; aos tempos da Máfia<sup>29</sup>; à viagem do homem à lua<sup>30</sup>; às lutas nos ringues<sup>31</sup>, aos rituais primitivos<sup>32</sup> (o sacrifício da ‘virgem’ Leela pelos mutantes), entre outros exemplos; todos com visão irônica diante do modo como o humano de maneira geral processa e compacta a história como um todo com o passar do tempo, acabando por fragmentar demais os fatos, às vezes tornando-os menos importantes.

Os submodelos de base biológica, que relatam emoções básicas, também remetem a incontáveis casos em *Futurama*, exemplificando esse tipo de modelo metonímico. A amizade é demonstrada por toda a equipe da Planeta Expresso em vários momentos. Todos os tripulantes se envolvem em situações arriscadas, mas, via de regra, nunca se abandona um amigo. Reúnem-se como uma família em ocasiões especiais como no natal<sup>33</sup>, cerimônias de casamento<sup>34</sup>, rituais especiais (ex. do jogo da presa da raça de Zoidberg<sup>35</sup>), nos tribunais de justiça para dar suporte<sup>36</sup>. Outras emoções também afloram a partir dos personagens: o amor de Fry por Leela<sup>37</sup>, do Professor por Mamãe (amantes), de Hermes por Dwaight (pai e filho), de robôs como Bender, o Pastor pela Mamãe; a alegria (de Fry por Leela ter sobrevivido ao ataque de abelhas); tristeza (de Bender, por não morar com Fry, seu amigo); nojo (de Leela e

<sup>25</sup> Temporada 1, episódio 8: “O mal do século XX”; Temporada 1, episódio 11: “O macaco gênio”.

<sup>26</sup> Temporada 1, episódio 2: “Uma viagem à Lua”.

<sup>27</sup> Temporada 3, episódio 17: “Um faraó para ser lembrado”.

<sup>28</sup> Temporada 2, episódio 7: “Quero meu corpo de volta”.

<sup>29</sup> Temporada 2, episódio 13: “Bender na máfia”.

<sup>30</sup> Temporada 1, episódio 2: “Uma viagem à lua”.

<sup>31</sup> Temporada 2, episódio 8: “O maior não é o melhor”.

<sup>32</sup> Temporada 2, episódio 1: “Os mutantes”.

<sup>33</sup> Temporada 2, episódio 4: “Natal entre amigos”.

<sup>34</sup> Temporada 2, episódio 9: “De onde eu vim?”.

<sup>35</sup> Temporada 2, episódio 5 “O acasalamento”.

<sup>36</sup> Temporada 2, episódio 2 “O crime de Zapp Branningan”.

<sup>37</sup> Temporada 4, episódio 12: “Um sonho sem fim”; Temporada 4; episódio 18: “As mãos demoníacas”.

Amy, por Zoidberg, que é nojento mesmo)<sup>38</sup>; raiva (de Leela por Fry, por não seguir regras básicas do trabalho; de Leela pelo machismo de seu mestre no Kung Fu); medo (de Bender diante da privação da eletricidade que o consumia); de Fry (e outros tripulantes também) diante da morte por várias vezes.

Para Possenti (1998), todos os textos humorísticos são culturais porque, a rigor, tudo é cultural; não só os instrumentos de trabalho, os mitos, os sistemas de casamento e as organizações das cores em um léxico, mas todos os textos, todas as formas de narrativa são obviamente culturais (p. 42).

### 3.1.4 Modelos Cognitivos Metafóricos

Lakoff e Johnson (1999) entendem que dificilmente as pessoas poderiam pensar ou julgar sobre experiências subjetivas sem se valerem das metáforas (p. 59).

Gibbs (2006) relembra o papel da metáfora para a Linguística Cognitiva, ou seja, muito mais que um mero mecanismo comunicativo e ornamental para se falar de assuntos que são difíceis de serem descritos em nível literal. As metáforas verbais refletem mapeamentos conceituais subjacentes através dos quais nós humanos conceitualizamos metaforicamente domínios abstratos do nosso conhecimento, como tempo, causa, orientação espacial, ideias, emoções em termos mais concretos, mais específicos como, por exemplo, através de experiências corpóreas (p. 3-4).

O estudo de Lakoff e Johnson (1980) revelou as metáforas tão arraigadas ao pensamento humano que são chamadas de “metáforas com as quais nós vivemos”, “metáforas do cotidiano” (*Metaphors we live by*), ou Metáforas Conceituais. Na verdade, usamos várias expressões metafóricas na linguagem do cotidiano e raramente nos damos conta disso (Boers, 2000, p. 137).

As Metáforas Conceituais, conforme Lakoff e Johnson (1980), são mapeamentos de domínios que estruturam nossa vida diária, nossas experiências e o nosso raciocínio. Esses mapeamentos são estabelecidos experiencialmente (LAKOFF/JOHNSON, 1999, p. 47). Em DIFICULDADES SÃO PESOS, por exemplo, uma avaliação subjetiva de dificuldade é conceitualizada em termos de experiência sensório-motor de esforço físico muscular. Esforço muscular e dificuldade se correspondem por causa da correlação entre nossas experiências do dia-a-dia (por exemplo, o efeito causado pelo desconforto ou inabilidade de levantar ou

---

<sup>38</sup> Temporada 3, episódio 13 “Uma vida de sucesso”.

carregar objetos pesados) (Lakoff/Johnson, 1999, p. 51). Essa correlação se expressa também na língua, como: “Não posso mais *carregar o peso* dessa responsabilidade sozinha”; “Só a aparência dele já revela que ele *carrega o peso* corrosivo da culpa”.

#### 3.1.4.1 Metáforas Conceituais: Metáforas Primárias e Metáforas Complexas

A Teoria da Metáfora Conceitual de Lakoff e Johnson (1980) surge com uma ótica inédita sobre a metáfora, no entanto como relatam Lima, Feltes, Macedo (2008), os idealizadores logo são compelidos a explicar por que em algumas metáforas não há um mapeamento completo do domínio fonte para o domínio alvo, como em TEORIAS SÃO EDIFÍCIOS. Se *teorias são edifícios*, por que não mencionamos que uma teoria tem corredores ou janelas (somente alicerces, pilares)? Essas questões são explicadas, segundo as autoras, em GRADY (1997), que trata tais metáforas como compostas de primárias. No caso de TEORIAS SÃO EDIFÍCIOS, a unificação das metáforas ORGANIZAÇÃO É ESTRUTURA e PERSISTIR É PERMANECER ERETO é que estabelece sua estrutura. Quer dizer, das duas metáforas primárias (mais básicas) combinadas emerge a metáfora complexa TEORIA SÃO EDIFÍCIOS. Dos acarretamentos que surgem a partir da unificação dessas metáforas primárias, as autoras citam as expressões linguísticas: “Essa teoria ainda está *de pé*”; “Essas novas evidências podem *derrubar* a teoria X” (2008, p. 148). Assim, surge a partir de Grady, uma nova tipologia de metáforas na trajetória evolutiva da Teoria da Metáfora Conceitual: (i) por correlação, existem as Metáforas Primárias e as Metáforas Compostas de Primárias; (ii) a partir de outros mecanismos cognitivos, existem as Metáforas de Imagem, de Semelhança e de Nível Genérico (2008, p. 145).

As Metáforas Primárias são como que universais, pois são adquiridas inconscientemente por todos os humanos (2008, p. 146). Os conceitos nelas contidos expressam experiência sensorio-motora básica (“conceitos diretamente significativos”). Essas metáforas são estabelecidas pela correlação entre “dimensões distintas de experiências corpóreas recorrentes e co-ocorrentes”. Essas experiências são de tipos básicos que se associam muito significativamente com as interações entre o humano e o mundo que o cerca, independentemente de fatores culturais. São exemplos citados por Lima, Feltes, Macedo (2008), a partir da hipótese de Grady: DESEJAR É TER FOME; QUANTIDADE É ELEVAÇÃO VERTICAL. Nessas metáforas existe correlação entre a fome e o desejo de comer e a alteração do nível das coisas, ou fluidos, a depender do acréscimo ou redução de coisas. Essas experiências são corpóreas, recorrentes e co-ocorrentes. E são também unidirecionais, ou seja,

a metáfora é gerada a partir do domínio fonte (mais concreto, com base experiencial, universal, relacional) e projetada para o domínio alvo (mais abstrato no sentido de ser uma resposta a um input sensorial, menos perceptivo, ou melhor, menos sensório).

Outros exemplos de Metáforas Conceituais Primárias (que se grafa em caixa alta), a partir da hipótese das metáforas primárias de Grady (1997) são mencionados por Lakoff/Johnson (1999, p. 50-4), com exemplos de suas expressões metafóricas licenciadas:

IMPORTANTE É GRANDE. Ex.: Hoje é um *grande* dia.

CATEGORIAS SÃO RECIPIENTES: Ex.: Eu não sei se os tomates estão *na* categoria de frutas ou de vegetais.

AJUDA É SUPORTE. Ex.: Deus nos *ajude* com esse nosso projeto.

TEMPO É MOVIMENTO. Ex. Perdi a hora. O tempo *voa*, mesmo.

PROPÓSITOS SÃO DESTINOS. Ex.: Tenho certeza que ele chega *lá*. E olha que ele começou de baixo mesmo.

As observações de Kövecses (2005), estudioso do fenômeno metáfora, principalmente a partir de Lakoff e Johnson 1980, trazem contribuições para entender tanto sua diversidade como sua universalidade, inclusive com pesquisa fora do âmbito ocidental<sup>39</sup>, que é o perímetro avaliado por Lakoff e Johnson.

Kövecses (2005) confronta metáforas primárias e complexas e destaca alguns fatores sobre elas<sup>40</sup>:

Experiências universais não levam necessariamente a metáforas universais;  
Experiências corpóreas podem ser seletivamente usadas na criação de metáforas;  
A experiência corpórea pode ser sobrepujada tanto pela cultura como pela cognição;  
As metáforas primárias não são necessariamente universais;  
A metáfora complexa pode ser potencialmente ou parcialmente universal;  
As metáforas não são necessariamente baseadas na experiência corpórea; muitas são baseadas em considerações e em processos cognitivos de vários tipos.

É a partir da observação desses fatores destacados que Kovecses destaca uma série de componentes que interagem ente si, e dão uma visão geral da Linguística Cognitiva sobre a metáfora, contribuindo assim com o estudo de Lakoff e Johnson (1980). Conforme o

<sup>39</sup> KÖVECSES, Z. *Metaphor: A practical introduction*. New York: Oxford University Press, 2002. Nesse estudo o autor considera dentre outras culturas a japonesa e a chinesa.

<sup>40</sup> “Universal experiences do not necessarily lead to universal metaphors; Bodily experience may be selectively used in the creation of metaphors; Bodily experience may be overridden by both culture and cognition; Primary metaphors are not necessarily universal; Complex metaphor can be potentially or partially universal; Metaphors are not necessarily based on bodily experience; many are based on cultural considerations and cognitive processes of various kinds”.



autor, são onze os componentes que fornecem esse panorama geral sobre a geração da metáfora:

(i) Domínio-Fonte e (ii) Domínio-Alvo. A metáfora possui um domínio fonte e um domínio alvo, sendo que o domínio fonte é mais físico e o alvo mais abstrato. Exemplos: Os domínios fonte CALOR / VIAGEM e os domínio alvo AFEIÇÃO / VIDA / AMOR vão resultar respectivamente em AFEIÇÃO É CALOR (domínio fonte CALOR; domínio alvo AFEIÇÃO); A VIDA É UMA VIAGEM; O AMOR É UMA VIAGEM (p. 6).

(iii) Bases Experienciais. Escolher um determinado domínio fonte (mais concreto) para chegar ao alvo (mais abstrato) vai implicar em uma base experiencial (uma experiência corpórea). No caso de AFEIÇÃO É CALOR, por exemplo, existe uma correlação com o calor do corpo. Ou seja, pensamos em CALOR (domínio fonte) para falar de AFEIÇÃO (domínio alvo) que gera, por exemplo, uma expressão linguística licenciada como: Fry abraçou Leela *calorosamente* quando ela saiu de seu estado de coma.

(iv) Estruturas neurais no cérebro correspondentes ao domínio fonte e ao domínio alvo. Experiências corpóreas provêm de certas conexões neurais entre áreas do cérebro e essas áreas correspondem tanto à fonte como ao alvo. Quando é ativada a área correspondente a afeição no cérebro, a área correspondente ao calor também é ativada (p. 6).

(v) Conexões entre domínio fonte e domínio alvo. As conexões entre o domínio fonte e o domínio alvo se evidenciam ao ponto de o domínio fonte ser aplicado a vários domínios alvos e um domínio alvo pode estar vinculado a vários domínios fontes. É o caso do domínio fonte VIAGEM que se aplica a vários domínios alvos como vida, amor, propósitos. Assim, A VIDA É UMA VIAGEM, O AMOR É UMA VIAGEM e UMA VIDA COM PROPÓSITOS É UMA VIAGEM.

(vi) Expressões linguísticas metafóricas. Os domínios fonte e alvo da metáfora conceitual AFEIÇÃO É CALOR, por exemplo, conectados geram expressões metafóricas, de tal maneira que as expressões linguísticas derivam desses dois domínios conceituais.

(vii) Mapeamentos. Mapeamentos ou correspondências conceituais são correspondências conceituais básicas entre domínio fonte e domínio alvo. A partir, por exemplo, da mesma metáfora conceitual “O AMOR É UMA VIAGEM” constatamos o seguinte mapeamento<sup>41</sup> (p. 6):

---

<sup>41</sup> “LOVE IS A JOURNEY: Travelers → lovers; Vehicle → love relationship; Destination → purpose of the relationship; Distance covered → progress made in the relationship; Obstacles along the way → difficulties encountered in the relationship”.

Viajantes → são os amantes  
 Veículo → é o relacionamento amoroso  
 Destino → é o propósito do relacionamento  
 Distância percorrida → a evolução no relacionamento  
 Obstáculos ao longo do percurso → as dificuldades encontrados na relação amorosa.

(viii) Acarretamentos. Os domínios fontes geralmente “mapeiam” ideias para o domínio alvo que ultrapassam as correspondências básicas. Se a conceitualização de amor é viagem, assim como veículo corresponde ao relacionamento, então, nossa compreensão sobre veículos pode ser usada para entender relacionamentos amorosos. No caso de o veículo quebrar (de o relacionamento romper), três escolhas emergem:

- a) saímos e tentamos por outros meios alcançar o destino;
- b) tentamos reparar o veículo ou, finalmente,
- c) ficamos no veículo e sem agir.

Da mesma forma, se um relacionamento anda mal podemos: a) abandoná-lo; b) tentar fazer com que funcione, ou c) permanecemos nele sem atitude nenhuma.

(ix) Mesclas (ou Mesclagens). Geralmente quando domínio fonte e domínio alvo se combinam geram mesclas que são materiais conceituais novos, quer dizer, desvinculados tanto da fonte como do alvo. Em “Ele estava tão furioso que soltava fumaça pelas ouvidos”, o domínio alvo é *pessoa raivosa* e o domínio fonte é *fumaça*. A associação desses dois domínios deu origem a uma mescla (p. 7).

(x) Realizações não-linguísticas. As metáforas conceituais não se realizam somente na linguagem e no pensamento. Também se realizam em realidades e práticas físico-sociais. Exemplo: IMPORTANTE É CENTRAL sugere que as pessoas de *status* social mais elevado em eventos sociais de destaque tendem a ocupar os espaços físicos que são mais centrais do que as pessoas com menos *status* (p. 7).

(xi) Modelos culturais. As metáforas conceituais convergem e geralmente produzem modelos culturais que operam no pensamento. Trata-se de estrutura igualmente cognitiva e cultural (que originou o termo *modelo cognitivo cultural*) que se traduzem como representações culturalmente específicas de aspectos do mundo que nos cerca. O TEMPO É UMA ENTIDADE QUE SE MOVE, por exemplo, é uma metáfora conceitual que implica que entendemos o tempo como uma entidade que se move (p. 8).

### 3.2 SISTEMA DA METÁFORA MORAL

A humanidade foi pouco a pouco acumulando experiências e valorizando as que lhe traziam bem-estar, não só físico, mas principalmente moral, e isso incluía o bem-estar de todos. Segundo Lakoff/Johnson (1999), essa moralidade é que alicerça no mundo as metáforas morais – traduz na verdade o que a nossa cultura, história e experiência interpretam sobre nosso bem-estar. São, por conseguinte, os domínios fontes de nossas metáforas para moralidade. Os autores exemplificam com o conceito de “saudável”, benefício importante associado a bem-estar, ou seja:

é melhor estar *saudável* do que estar doente. É melhor que o alimento que você come, a água que você bebe e o ar que você respira sejam *puros*, ao invés de contaminados. É melhor ser *forte* do que ser fraco. É melhor estar *no controle* do que estar fora de controle ou sob o domínio de outras pessoas. As pessoas buscam a *liberdade*, ao invés da escravidão. É preferível ter *riqueza* suficiente para viver confortavelmente do que viver na pobreza. As pessoas preferem estar *socialmente conectadas, protegidas, cuidadas e bem providas* do que é basicamente necessário, ao invés de viverem isoladas, vulneráveis, ignoradas, ou negligenciadas. É melhor ser capaz de funcionar com a *luz* do que ser subjugado pelo medo da escuridão. E é melhor estar *em pé e equilibrado* do que sem equilíbrio ou incapaz de se manter em pé<sup>42</sup> (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 291).

Conforme os autores, a moralidade é vista essencialmente como o ganho de bem-estar, principalmente um ganho de bem-estar alheio. É por isso que as teorias populares básicas que formamos, definindo o que constitui o bem-estar, formam as bases dos sistemas de metáforas morais que permeiam as sociedades, ou seja, Lakoff e Johnson (1999) defendem que já que assumimos que viver com um certo conforto é melhor do que viver na pobreza, não é de se estranhar que bem-estar seja conceitualizado como riqueza. O mesmo se aplica ao conceito de saudável. Já que é melhor estar saudável do que estar doente não é de se estranhar também que a *imoralidade* seja conceitualizada como uma doença. O comportamento imoral é visto como um vírus que pode contaminar a todos, de forma descontrolada. Também o conceito de cuidar, de maneira geral, por ser absolutamente fundamental para o desenvolvimento humano, cria um sistema moral de empatia e cuidado. E, concluem os autores, que a força (força de vontade) que nos permite alcançar metas, superar obstáculos, a

<sup>42</sup> “it is better to be *healthy*, rather than sick. It is better if the food you eat, the water you drink, and the air you breathe are *pure*, rather than contaminated. It is better to be *strong*, rather than weak. It is better to be *in control*, rather than to be out of control or dominated by others. People seek *freedom*, rather than slavery. It is preferable to have sufficient *wealth* to live comfortably rather than being impoverished. People would rather be *socially connected, protected, cared about, and nurtured* than be isolated, vulnerable, ignored, or neglected. It is better to be able to function in the *light*, rather than to be subjected to the fear of the dark. And it is better to be *upright and balanced*, than to be off balance or unable to stand”.

qual encaramos por sua vez como força moral, é que nos permite não só combater o mal, como superá-lo (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 291).

Como foi dito, compreendemos bem-estar como riqueza, ou seja, um aumento de bem-estar é um *ganho* e o contrário implica *perda* ou *custo*. Entretanto, “BEM-ESTAR É RIQUEZA não é somente nosso conceito metafórico de bem-estar, mas um componente de um dos mais importantes conceitos morais que nós temos”<sup>43</sup> (1999, p. 292). Segundo Lakoff e Johnson, trata-se da base de um sistema sólido por meio do qual compreendemos nossas interações, obrigações e responsabilidades morais. Este sistema é a METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL.

### 3.2.1 Contabilidade Moral

A ideia implícita nessa contabilidade moral é que fazendo algo bom para alguém, metaforicamente falando, estamos dando a esta pessoa algo de valor (por exemplo, dinheiro), do contrário estamos tirando algo de valor dela. Aumentando o bem-estar alheio, aumentamos o nosso bem-estar e isso nos concede um crédito moral. Causando dano a alguém, criamos um débito moral, o que quer dizer que ficamos devendo um aumento de bem-estar como riqueza (p. 293).

De acordo com Lakoff Johnson (1999), a METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL engloba vários esquemas morais, estando entre os mais básicos: Reciprocidade, Retribuição e Retaliação, Restituição, Altruísmo, Dar A Outra Face, Karma, Equidade, Direito Como Forma De Capital Social, que diferem um do outro conforme usamos a metáfora.

No Esquema da Reciprocidade fica implícito que ao se fazer algo bom para uma pessoa esta fica *devendo* alguma coisa para esse beneficente; ao corresponder esse ato, recompensa-se, *paga-se* essa ‘dívida’. Segundo os autores, isso explica as palavras financeiras como *dever*, *debitar*, *retribuir* que nós usamos para falar de moralidade e a lógica de ganho, perda, débito e retribuição quando *pensamos* sobre moralidade (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 293- grifos dos autores).

Em qualquer caso de Esquema de Reciprocidade, dois princípios de ação moral emergem da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL: (i) Ação moral é dar algo de valor positivo para alguém; já ação imoral é dar alguma coisa de valor negativo; (ii) existe

---

<sup>43</sup> “Well-Being Is Wealth is not our only metaphorical conception of well-being, but it is a component of one of the most important moral concepts we have”.

uma moral que nos ordena pagar as dívidas morais e não pagá-las é imoral. Explicam os pesquisadores:

Se você faz algo de bom para mim, você se encaixa na primeira forma de ação moral. Quando eu faço algo igualmente bom para você eu me encaixo nas *duas* formas de ação moral. Eu faço alguma coisa de bom para você *e* eu pago os meus débitos. Aqui os dois princípios agem de comum acordo<sup>44</sup> (1999, p. 293-4).

Os esquemas da Retribuição e Retaliação são caracterizados por um tipo de acerto de contas, em que (i) o ganho de crédito é equivalente a perder um débito; e (ii) ganhar um débito é equivalente a perder um crédito (LAKOFF e JOHNSON, 1999). Quer dizer, se causamos algum dano a alguém, damos a esse alguém algo de valor negativo, então essa pessoa deve a quem causou o dano algo de igual valor negativo. Por meio da METÁFORA DA ARITMÉTICA MORAL, dar alguma coisa negativa a alguém implica tomar algo positivo de alguém. Causando dano a uma pessoa, damos a ela algo de valor negativo (o dano) e assim estamos tirando algo de positivo dessa pessoa (o bem-estar). Lakoff e Johnson (1999) alegam que é por isso que quando uma questão do tipo é discutida o que se quer saber é se a pessoa “vai se safar ou não”<sup>45</sup> (p. 294).

Um dilema moral envolve os dois princípios morais citados e existem duas alternativas:

(i) causando um dano a mim do mesmo modo que eu tenha supostamente feito com uma outra pessoa, esta pessoa terá seu ato interpretado moralmente de duas formas. De acordo com o primeiro princípio, a pessoa age imoralmente se tiver causado mal a mim, porque “dois erros não justificam um erro”<sup>46</sup>. Já o segundo princípio diz que esta pessoa agiu moralmente correto, já que ela pagou por seus débitos morais (“pagou-me em espécie”<sup>47</sup>).

(ii) de acordo com a segunda alternativa, e, de acordo com o primeiro princípio, uma pessoa age moralmente correto se não faz nada para me punir quando causo dano a ela, ou seja, esta pessoa terá evitado causar-me algum tipo de mal. Mas esta pessoa age imoralmente, de acordo com o princípio dois, deixando eu me safar, pois ela terá permitido

---

<sup>44</sup> “When you do something good for me, you engage in the first form of moral action. When I do something equally good for you, I engage in *both* forms of moral action. I do something good for you *and* I pay my debts. Here the two principles act in concert”.

<sup>45</sup> “get away with it”

<sup>46</sup> “Two wrongs don’t make a right”

<sup>47</sup> “paid me back in kind”

que eu não cumpra com minha obrigação moral, que seria “me fazer pagar”<sup>48</sup> pelo mal que eu causei (p. 294).

De qualquer forma, uma violação é cometida, ou melhor, um dos dois princípios é violado e aí uma escolha tem que ser feita: é preciso dar prioridade a um dos princípios, o que causa duas versões diferentes da contabilidade moral: A MORALIDADE DA BONDADE ABSOLUTA dá prioridade ao primeiro princípio que diz que se age com imoralidade quando se causa mal a alguém; já a MORALIDADE DA RETRIBUIÇÃO dá primazia ao segundo princípio que diz que se deve pagar pelo dano causado a alguém e não deixar isso pra lá, pois assim não está sendo cumprida uma obrigação moral. As pessoas que defendem a pena de morte, por exemplo, priorizam o segundo princípio, o da retribuição, pois “uma vida deve ser paga com outra vida”<sup>49</sup>.

A sociedade de *Futurama* exhibe uma série de imagens e expressões licenciadas que configuram, além de outros, o Esquema da Retaliação. Por exemplo, os habitantes extraterrestres por ordem de seu líder (do Planeta Omicron) condenam Leela a *pagar com a vida* por ter cometido o grave pecado de ter comido o primeiro *popler* (seres não adultos e inteligentes). Com a morte de Leela haveria um acerto de contas que impediria os extraterrestres de destruírem a Terra. A transação financeira acertada aqui envolve um ajuste de contas no qual o pagamento com a vida de Leela é negociado para justificar o *valor* positivo que foi tirado dos alienígenas “omicronianos” (a vida do *Popler*).

A diferença básica entre a Retribuição e a Retaliação está na Autoridade Legitimada. Quando o equilíbrio da moral é levado a cabo pela Autoridade Legitimada é Retribuição; quando é resolvido sem Autoridade Legitimada é Retaliação (1999, p. 295). O acerto de contas no exemplo citado envolve o pagamento com algo de igual valor positivo do que foi tirado dos omicronianos (no caso, a vida de Leela).

É o Esquema da Retribuição que envolve o nosso conceito ocidental de honra que nos faz julgar o que é correto e justo, sem deixar que os acertos morais sejam feitos. Várias sociedades desenvolvem um código que é aplicado em forma de retribuição contra o infrator desse código.

O Esquema da Restituição não envolve o causador de um dano em um dilema que envolva o primeiro ou o segundo princípio, pois o acerto de contas envolve o pagamento com algo de igual valor positivo do que foi tirado de alguém.

---

<sup>48</sup> “make me pay”

<sup>49</sup> “a life for a life”(p. 294-5).

No Esquema do Altruísmo aceitamos a quitação do dano causado por livre arbítrio, sem querer nada em retorno, nem mesmo um crédito moral.

Esquema de Dar A Outra Face. Por meio da metáfora BEM ESTAR É SAÚDE, Lakoff e Johnson explicam que se causamos mal a alguém, damos a esse alguém algo de valor negativo e, por meio da METÁFORA DA ARITMÉTICA MORAL, interpretam que tiramos desse alguém algo de valor positivo. No entanto, devemos a esse alguém algo de valor positivo. Suponhamos que esse alguém recuse tanto a Retribuição como a Retaliação. Esse alguém permite que causemos ainda mais mal a ela, ou talvez até faça algo de bom para nós. Por meio da CONTABILIDADE MORAL, causando dano a uma pessoa, ou aceitando algo de bom dessa pessoa, incorreríamos em um débito ainda maior. No Esquema de Dar A Outra Face nos recusamos, então, a colocar tanto o esquema da Retribuição como da Retaliação em cena, oferecendo a outra face. A pessoa que nos deve algo de valor positivo (porque nos tirou alguma coisa de valor positivo) fica sem punição, o que no caso torna o causador do dano moralmente endividado e deveria ter a consciência de se sentir ainda mais culpado pelo dano causado (p. 295-6).

No Esquema do Karma: Contabilidade Moral com o Universo existe uma versão contemporânea americana da teoria budista do Karma que diz que “o que vai, volta”<sup>50</sup>. Afetamos o equilíbrio através de nossas ações e então teremos o que merecemos. De maneira geral, quanto mais coisas boas fazemos para as pessoas, mais coisas boas acontecerão para nós. Quanto mais coisas más fazemos, mais coisas más acontecerão para nós.

Em outra versão de Equilíbrio Moral com o Universo, as coisas boas e más que acontecem para nós têm um certo equilíbrio. Daí constatarmos expressões metafóricas tais como: “As coisas estão *ruins* por muito tempo. Com certeza, vão ficar melhores” ou “Muitas coisas boas vêm acontecendo para mim ultimamente, o que está me deixando assustada”<sup>51</sup> (1999, p. 296).

De maneira geral, no Esquema da Equidade a distribuição de objetos de valor, tanto de valor positivo ou negativo, quita um débito. Nesse esquema, podem ser distribuídos tanto objetos físicos e bens, tal qual docinhos ou dinheiro, como objetos metafóricos tais como oportunidade de trabalho, recomendações, punições etc. Um dos conceitos mais fundamentais da nossa sociedade diz que uma distribuição justa se constitui em uma ação moral; imoral é uma ação que não envolve uma distribuição justa.

---

<sup>50</sup> “what goes around comes around”

<sup>51</sup> “Things have been rotten for a long time. They’re bound to get better” or “Too many good things have been happening to me. I’m started to get scared”.

### 3.2.2 Força Moral

Segundo Lakoff e Johnson (1999), é difícil conceber um sistema moral que não coloque ênfase na força moral. A METÁFORA DA FORÇA MORAL é complexa. Nela é necessário tanto a força para manter uma postura moral de pé e equilibrada como para superar as forças do mal. No caso, lembram os autores, a retidão *moral* é entendida no sentido metafórico em termos físicos, ou seja, SER MORAL É ESTAR PARA CIMA; SER IMORAL É ESTAR PARA BAIXO. Daí surgem expressões metafóricas como: “Ele é um cidadão *elevado*”<sup>52</sup>; “Eu não me *rebaixaria* a algo assim”<sup>53</sup>. Realizando o mal a uma pessoa, temos a postura moral alterada para uma postura moral baixa. E já que a retidão física requer equilíbrio, então, surge por acarretamento: SER BOM É ESTAR EQUILIBRADO; assim, uma pessoa *não equilibrada* não é confiável para fazer o que é bom (1999, p. 298-9; grifos dos autores).

Na METÁFORA DA FORÇA MORAL é importante o controle da pessoa sobre si mesma e sobre o mal. O mal é visto como uma força materializada, tanto interna como externa, que pode fazer a pessoa cair e perder o controle, ou seja, ele faz a pessoa cometer atos imorais. Dessa forma, metaforicamente falando:

O MAL É UMA FORÇA (tanto interna como externa).

Quando se fala que A MORALIDADE É FORÇA, depreende-se que é preciso ter forças para enfrentar o mal externo, que pode ser por exemplo, uma pessoa que quer nos controlar, ou então uma força externa (da natureza) que age contra nós. O mal interno é a força do nosso desejo corpóreo, concebida metaforicamente como uma pessoa, um animal, uma força da natureza como o fogo (por exemplo, “os *fogos* da paixão”; “as *enchentes* da emoção”<sup>54</sup>). Uma pessoa, para ser forte moralmente, tem que ter essa força construída através da autodisciplina ou autonegação. No caso dessa metáfora, a punição pode estar a serviço da disciplina moral, o que é visto como bom para nós. Daí é que surge a censura: “Poupe a vara e estrague uma criança”<sup>55</sup>. A fraqueza moral é vista como um ato de imoralidade, que leva uma pessoa a cair em tentação, a praticar atos imorais, tornando-se assim parte das forças do mal.

<sup>52</sup> “He is a *upstanding* citizen” (p. 299).

<sup>53</sup> I would never *stoop* to such a thing. (p. 299).

<sup>54</sup> “*fires* of passion”; “*floods* of emotion” (1999; p. 299).

<sup>55</sup> “Spare the rod and spoil the child” (p. 300).



Segundo Lakoff/Johnson (1999), dependendo do mal a ser encarado – externo ou interno, existem duas formas de força moral: a coragem e a força de vontade. A primeira é a força que nos mantém prontos para enfrentar males externos e superar tanto o medo como a privação. Já a força de vontade é necessária para vencer as tentações da carne. A autoindulgência, lembram os autores, só se torna possível se a METÁFORA DA FORÇA MORAL é aceita. Ela é vista como vício; já a moderação e a autonegação são vistas como virtudes. Os sete pecados capitais, por exemplo, são vistos como forças internas a serem enfrentadas, e as virtudes correspondentes a estes sete pecados, ou seja, a caridade, a abstinência sexual, a moderação, a diligência, a modéstia, o desapego e a temperança, combatem respectivamente a ganância, a luxúria, a gulodice, a preguiça, o orgulho, a inveja e a ira.

Assim, o mapeamento da METÁFORA DA FORÇA MORAL fica como exposto no Quadro 1.

#### Quadro 1- Mapeamento da METÁFORA DA FORÇA MORAL

ESTAR PARA CIMA	→ SER BOM
ESTAR PARA BAIXO	→ SER MAL
CAIR	→ FAZER O MAL
UMA FORÇA DESESTABILIZADORA	→ O MAL
FORÇA (PARA RESISTIR)	→ VIRTUDE MORAL

### 3.2.3 Autoridade Moral

Lakoff/Johnson (1999) postulam que a Autoridade Moral se estabelece conforme a dominância na esfera natural. A autoridade dos pais sobre a criança é projetada metaforicamente no controle que os pais têm sobre o filho, e essa autoridade é uma autoridade moral na família que pode assim definir os princípios morais que governam uma família, daí então o termo *paternalismo*. Existem duas versões contidas nesse modelo metafórico de autoridade: Autoridade Legitimada e Autoridade Absoluta. Na primeira, aos pais se deve respeito pelo cuidado, ação moral e responsabilidade empenhados. Já a Autoridade Absoluta é fundamentada na obrigação moral dos filhos de respeitarem (obrigatoriamente) aos seus pais (p. 301-302).

Os autores observam que essa moral ressalva esses dois “extremos” e que as variações existem, porém indicam, de maneira geral, a legitimidade contida na autoridade dos

pais. A metáfora que destaca a autoridade moral como autoridade dos pais funciona como mostrado no Quadro 2.

### **Quadro 2 - AUTORIDADE MORAL É AUTORIDADE DOS PAIS**

UMA FIGURA DE AUTORIDADE É DE UM PAI OU MÃE  
 UM AGENTE MORAL É UMA CRIANÇA;  
 MORALIDADE É OBEDIÊNCIA

Nessa metáfora fica implícito que: (i) o que os pais querem é o melhor para os filhos, portanto os filhos devem obedecer aos pais e devem aceitar seus ensinamentos; (ii) uma autoridade moral quer o melhor para nós e sabe o que é melhor para nós, portanto devemos obedecer a e aceitar os ensinamentos dessa autoridade.

Lakoff e Johnson lembram os vários tipos de autoridades morais: deuses, profetas e santos de várias religiões. Dentre as pessoas exemplificam com líderes espirituais, servidores públicos dedicados, pessoas com sabedoria especial. Dentre os textos destacam a Bíblia, o Qur'an, o *Tao Te Ching* e dentre as instituições com um propósito moral destacam as igrejas, os grupos ambientais. “O que conta como autoridade moral para uma dada pessoa vai depender de suas crenças morais e espirituais, bem como de sua compreensão sobre a autoridade dos pais”<sup>56</sup> (1999, p. 302-303).

#### **3.2.4 Ordem Moral**

A ideia de uma ordem moral surge muito conectada ao juízo da autoridade moral. Essa ordem moral justifica a autoridade moral de algumas pessoas. A METÁFORA da ORDEM MORAL é baseada na Teoria Popular da Ordem Natural que organiza os seres do mais forte ao mais fraco, sendo que, de acordo com o Sistema da Moral de Lakoff e Johnson:

Deus é naturalmente mais poderoso que as pessoas.

As pessoas são naturalmente mais poderosas que os animais, as plantas e os objetos naturais.

Os adultos são naturalmente mais poderosos que as crianças. Os homens são naturalmente mais poderosos do que as mulheres<sup>57</sup> (1999, p. 303).

<sup>56</sup> “What counts as a moral authority to a given person will depend on that person’s moral and spiritual beliefs as well as his or her understanding of parental authority”.

<sup>57</sup> “God is naturally more powerful than people. People are naturally more powerful than animals, plants, and natural objects. Adults are naturally more powerful than children. Men are naturally more powerful than women”.

Assim, a ordem natural de dominação é mapeada numa ordem moral:

### A ORDEM MORAL É A ORDEM NATURAL

Segundo Lakoff e Johnson (1999, p. 303), essa relação hierárquica popular de ordem “natural” transforma-se em uma hierarquia de autoridade e superioridade moral na qual:

Deus tem autoridade moral sobre as pessoas.  
As pessoas têm autoridade moral sobre a natureza (animais, plantas e objetos).  
Os adultos têm autoridade moral sobre as crianças.  
Os homens têm autoridade moral sobre as mulheres<sup>58</sup>.

O que vemos na METÁFORA DA ORDEM MORAL é que a legitimação das relações de poder e as fronteiras estabilizadoras da autoridade moral também dão origem a uma hierarquia de responsabilidade moral, sendo que os que são munidos de autoridade têm responsabilidade sobre os que estão abaixo nessa hierarquia (p. 303).

De acordo com os autores, essa metáfora tem consequências “repugnantes”, pois reconhece certas relações de poder como naturais e, portanto, legais. No caso da religião, os autores constataam, por exemplo, a autoridade dos Cristãos sobre os Não-Cristãos como legitimada.

#### 3.2.5 A Essência Moral

Lakoff/Johnson (1999), para falarem da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL, lembram primeiro que as pessoas, assim como os objetos, são dotadas de propriedades que definem suas essências. Cada pessoa, especialmente, tem uma essência moral que determina seu comportamento moral.

De acordo com a versão popular da “teoria do traço de personalidade<sup>59</sup>”, julgamos uma pessoa de acordo com um traço que lhe é inerente, uma propriedade essencial que determina como ela vai agir em certas situações. Segundo Lakoff e Johnson (1999), se esse traço for um traço moral, então, temos um caso especial da Metáfora de Essência Moral. Nessa metáfora as pessoas nascem ou desenvolvem desde cedo propriedades e hábitos morais

---

<sup>58</sup> “God has moral authority over people. People have moral authority over nature (animal, plants, objects). Adults have moral authority over children. Men have moral authority over women”.

<sup>59</sup> “trait theory of personality”, em Lakoff e Johnson (1999), é uma teoria que surge no campo específico da Psicologia Social (p. 306).

essenciais que elas carregam com elas durante suas existências. Se são propriedades e hábitos morais são considerados virtudes, mas se são imorais são considerados vícios. A soma de virtudes e vícios atribuídos a uma pessoa é considerada o seu caráter. Expressões metafóricas como “ele tem um *coração de ouro*”; “ele é *mal de nascença*”<sup>60</sup> são exemplos de uso da Metáfora da Essência Moral (p. 306). Segundo os autores, essas expressões sugerem que julgamos que uma pessoa possui qualidades morais essenciais que determinam certos tipos de comportamento moral ou imoral.

A METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL gera três acarretamentos<sup>61</sup> (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 306):

Se sabemos como uma pessoa agiu, sabemos qual é o seu caráter;  
Se sabemos qual é o seu caráter, sabemos como essa pessoa vai agir;  
O caráter de uma pessoa se forma quando atinge a idade adulta, ou, de alguma forma, antes.

De acordo com os autores, esses acarretamentos são o cerne das discussões mais constantes no nosso mundo contemporâneo. Lakoff e Johnson mostram o poder da Metáfora da Essência Moral através da reação das pessoas diante do julgamento do famoso ex-astro do futebol americano, O. J. Simpson, acusado dos assassinatos de sua esposa e seu amante. A grande “dissonância cognitiva” (*cognitive dissonance*) criada pela tragédia revela que as pessoas realmente acreditam que aquele tido como herói é conceitualizado como pessoa inerentemente boa, incapaz de cometer o assassinato de duas pessoas, como apontava o caso.

### 3.2.6 A Pureza Moral

Para explicar a Metáfora MORALIDADE É LIMPEZA, e chegar a várias conexões com o mundo religioso, Lakoff e Johnson mostram a correlação entre pureza e limpeza (que gera a Metáfora PUREZA É LIMPEZA), lembrando que uma substância pura agregada de qualquer outra substância se torna impura, então, uma impureza é suja. Assim, uma substância pura é limpa e uma suja é impura. Quando o conceito de moralidade é definido como pureza e a pureza definida como limpeza tem-se MORALIDADE É LIMPEZA (p. 307).

---

<sup>60</sup> “He has a *heart of gold*”; “He is *rotten to the core*”

<sup>61</sup> “If you know how a person has acted, you know what that person’s character is. If you know what a person’s character is, you know how that person will act. A person’s basic character is formed by the time they reach adulthood (or perhaps somewhat earlier)”.

Mas não há associação inerente entre pureza e bondade, pois existe tanto o *mal puro*, como a *bondade pura*. No entanto, num contexto ligado à moralidade, a pureza adquire um valor positivo – manter-se *puro* é algo bom e desejável. Do contrário, manter-se *impuro* (tendo, por exemplo, *pensamentos impuros*) é algo visto como sendo mal (grifos dos autores).

Na Metáfora da PUREZA MORAL o corpo humano é fonte de impureza, sendo visto como nojento ou até mesmo como o próprio mal (p. 308). Dentre os exemplos citados pelos autores destacamos: “Oh Senhor, crie uma alma *pura* dentro de mim. Deixe-me sem nenhuma *mancha* de pecado”<sup>62</sup>.

Da Metáfora da PUREZA MORAL surgem vários acarretamentos: não é apenas uma impureza natural que pode estragar uma substância; as impurezas morais também estragam o ser humano. E, assim como as impurezas, as pessoas podem ser purgadas de elementos venais, individuais ou práticas.

Os autores lembram que existe um ponto em comum entre as metáforas DA ESSÊNCIA e a DA PUREZA. Se a essência de um indivíduo for impura, então, alguma influência maligna o fará cometer atos impuros. Nesse contexto, discute-se a reabilitação moral: se há como restaurar a pureza de vontade de um ato impuro, limpando-o. Na doutrina do pecado original, exemplificam os pesquisadores, a essência moral do indivíduo é encarada como inerentemente impura. Interpreta-se, assim, que esse indivíduo vai agir imoralmente se o fizer por conta própria.

### 3.2.7 Moralidade como Saúde

Existe, de acordo com Lakoff e Johnson (1999), um grande papel na nossa sociedade desempenhado pela saúde, por isso a metáfora BEM-ESTAR É SAÚDE, que depreende que o bem-estar moral capta de maneira geral o aspecto que envolve saúde. Essa metáfora vê a imoralidade como uma praga que pode se abater por toda uma comunidade, infectando cada indivíduo. E muitas sociedades encaram impurezas como causa de doenças, o que estabelece um link entre a PUREZA MORAL e a MORALIDADE COMO SAÚDE (p. 309). Os autores citam o livro de orações da Igreja Anglicana<sup>63</sup>, no qual há confissões que mostram a *saúde* associada à moral – saúde moral. Exemplo: “Nós somos por natureza pecadores e *imundos*, e não há *saúde* em nós”<sup>64</sup>

<sup>62</sup> “O Lord, create a *pure* heart within me. Let me be without *spot* of sin”.

<sup>63</sup> “*Book of Common Prayer*”.

<sup>64</sup> “We are by nature sinful and *unclean*, and there is no *health* in us”.

### 3.2.8 O Cuidar Moral

Da METÁFORA DO CUIDAR MORAL se depreende que o cuidado com o outro requer empatia, ou seja, a preocupação existente com o bem-estar do outro que gera na nossa sociedade uma obrigação moral de cuidar do outro. Esse cuidar é inspirado no cuidado moral que emerge do conceito e do modelo de família que temos e que é projetado para a sociedade (LAKOFF e JOHNSON, 1999). Assim, na METÁFORA DO CUIDAR MORAL, temos o mapeamento apresentado no Quadro 3.

**Quadro 3 - Mapeamento da noção básica de cuidar da família projetada na sociedade**

<u>CUIDAR DA FAMÍLIA</u>	→ <u>CUIDAR MORAL</u>
FAMÍLIA	→ COMUNIDADE
PAIS CUIDADORES	→ AGENTES MORAIS
CRIANÇAS	→ PESSOAS PRECISANDO DE AJUDA
ATOS CUIDADORES	→ AÇÕES MORAIS

Então, o sentido de cuidar, mostrado no Quadro 3, carrega a noção de moralidade que existe dentro de uma família e é projetada a todos os membros da sociedade. O que se espera é que todos na sociedade ajam uns com os outros de acordo com esses princípios de empatia/proteção/cuidado (1999, p. 310).

Lakoff e Johnson (1999) acrescentam que são muitas as metáforas para moralidade que permeiam diversas culturas, mas, de maneira geral, são inspiradas mesmo em modelos de família. Há um consenso de que é no seio da família que uma criança desenvolve mais facilmente uma compreensão moral de valores como, por exemplo, o autorrespeito, pois seria muito complicado transmiti-los de maneira mais ampla (p. 313). Os pesquisadores elegem dois modelos de família fundamentais com diferentes propriedades, consequentemente com diferentes orientações morais: o do Pai Severo e o do Pai Cuidador.

### 3.2.9 O Modelo de Família do Pai Severo

Trata-se de um modelo de família que emerge de uma percepção de que o nosso mundo é cheio de conflitos e perigos. Tem o propósito de desenvolver crianças com capacidade de encarar os males e as ameaças que esse mundo apresenta, portanto crianças com força e valores apropriados (p. 313). Variantes deste modelo, como o da “Mãe Severa” (substituindo o do “Pai Severo”), explicam a autoridade moral, a força moral e a autodisciplina necessárias para governar a família. (p. 314).

É, portanto, um modelo de família idealizado que capta a estrutura básica e os valores que definem a moralidade da família do Pai Severo que dá prioridade máxima para as metáforas da AUTORIDADE MORAL, da FORÇA MORAL e da ORDEM MORAL. No Modelo de Família do Pai Severo vemos a manifestação de uma ordem moral apropriada, na qual o pai é naturalmente mais apropriado para dirigir a família e os pais têm controle sobre os filhos (p. 314). Essa MORALIDADE DO PAI SEVERO surge de sua dominância natural e força de caráter. Essa força moral e autodisciplina fazem dele a personificação adequada da moralidade, um modelo para seus filhos. É o pai que tem autoridade moral para melhor dirigir a família, as regras estabelecidas por ele devem ser obedecidas pelas crianças e o respeito deve ser mostrado, do contrário existem punições em vez de recompensas. À figura da mãe cabe o cuidado com as crianças e com o lar e, inclusive, o apoio para manter a autoridade do pai.

### 3.2.10 O Modelo de Família do Pai Cuidador

Assim como o Modelo do Pai Severo, o Modelo do Pai Cuidador acredita que é no cuidado com a criança que se reproduz o sistema criado. Do primeiro resulta uma criança que não só aprende a se autodisciplinar como a disciplinar outras. Do segundo modelo pode resultar uma criança com capacidade de se cuidar. Suas prioridades vão destacar as metáforas: (i) MORALIDADE É CUIDAR, porque aqui “o cuidar é encarado como a base para todas as interações morais numa família”<sup>65</sup>; (ii) a MORAL DA EMPATIA, porque o cuidado especial com o outro exige empatia. Portanto, diferente do Modelo do Pai Severo, não é por meio de punições e castigos que se conquista respeito e obediência e sim pela compaixão.

---

<sup>65</sup> “nurturance is seen as the basis for all moral interactions within the family” (p. 316).

Os dois modelos expressos por Lakoff e Johnson, o do Pai Severo e o do Pai Cuidador, têm, segundo eles, suas versões tanto no Cristianismo como no Judaísmo. Os autores ainda acrescentam que, na tradição cabalística da segunda religião, *Shekhinah* é vista como a manifestação feminina cuidadora de Deus, enquanto que no Catolicismo é a Virgem Maria.

Os autores entendem que os dois modelos espelham muito a nossa moralidade humana, e para entender como funciona essa moralidade, de maneira geral, eles sugerem a metáfora que é mapeada exatamente a partir dos dois modelos e que vê o ser humano como membro de uma grande família “a família de todos os humanos”, como no Quadro 4 (p. 317).

#### Quadro 4 - Mapeamento da METÁFORA DA FAMÍLIA HUMANA

FAMÍLIA	→ HUMANIDADE
CADA CRIANÇA	→ CADA SER HUMANO
OUTRAS CRIANÇAS	→ TODOS OS SERES HUMANOS
RELAÇÕES MORAIS DA FAMÍLIA	→ RELAÇÕES MORAIS UNIVERSAIS
AUTORIDADE MORAL DA FAMÍLIA	→ AUTORIDADE MORAL UNIVERSAL
MORALIDADE DA FAMÍLIA	→ MORALIDADE UNIVERSAL
O CUIDAR DA FAMÍLIA	→ O CUIDAR MORAL UNIVERSAL.

Vemos no mapeamento da METÁFORA DA FAMÍLIA HUMANA, no Quadro 4, a estrutura moral da família projetada numa estrutura moral universal. Dessa forma, as obrigações morais dos membros de uma família são transformadas em obrigações morais universais para todos os humanos. Cada criança está sujeita à mesma autoridade moral, às mesmas leis morais atribuídas a qualquer outro ser humano no mundo. Da mesma maneira que cada membro da família tem a responsabilidade de cuidar de qualquer outro membro da família, cada humano no mundo é obrigado a cuidar do outro.

A METÁFORA DA FAMÍLIA HUMANA não detalha como os humanos devem agir, simplesmente generaliza as obrigações morais específicas quando a moralidade da família, ao lado do mapeamento, é completada com um modelo específico de família (do Pai Severo ou do Pai Cuidador). Ou seja, essa metáfora vai definir se o nosso esquema moral será metaforicamente compreendido em termos de moralidade do Pai Severo ou moralidade do Pai Cuidador (p. 317).

A figura da mãe (DEUS COMO MÃE) vemos mais projetada, como um todo, no modelo do Pai Cuidador, mas na moralidade religiosa das sociedades ocidentais, DEUS



COMO PAI se projetou de forma bem marcante, configurando o modelo do Pai Severo, no qual Deus é o Todo Onipotente que criou tudo o que existe no mundo, e é ele quem estabelece a ordem moral estendida a todas as criaturas racionais. Como filhos de Deus, seguimos seus ensinamentos, desenvolvendo assim, força moral não só para obedecê-lo, mas também para combater males externos ou internos. E no dia do Juízo Final é Deus que pune os que são moralmente fracos e recompensa os moralmente bons e obedientes (p. 318).

Lakoff e Johnson assumem que DEUS COMO PAI CUIDADOR é o caso prototípico que evidencia a Metáfora DEUS COMO AMOR, que revela um Deus piedoso que padece com as dores físicas e morais em várias versões do Novo Testamento. No caso, diferente do Pai Severo, o amor é incondicional, sem castigos ou punições. O Cristianismo também revela DEUS COMO PAI CUIDADOR (às vezes Mãe). Ele é o cuidador todo bondoso, misericordioso com toda a humanidade. Na tradição cristã, Deus é Amor e Jesus é o condutor desse amor incondicional, ao ponto de se sacrificar por toda a humanidade (1999, p. 320-1).

### **3.2.11 Ética Cristã**

DEUS COMO PAI foi projetado para várias religiões monoteístas; nelas a moral autoritária é o DEUS-PAI, onipotente e todo-poderoso, criador de todas as coisas e fonte de tudo que é bom (1999, p. 321).

Na interpretação do Pai Severo, como foi visto, Deus é o legislador que recompensa os justos e pune os pecadores, mas devemos ouvir seus ensinamentos e agir de acordo com sua vontade. Para tanto, é necessária força moral para resistir às tentações da carne e às investidas do demônio.

### **3.2.12 Ética Racionalista**

A moralidade da Ética Racionalista se define junto da MORALIDADE DO PAI SEVERO por conceber essa moral do PAI COMO RAZÃO UNIVERSAL. A Razão legisla e pune com severidade. Exige que se obedeça sem questionamento e nos responsabiliza se falharmos em fazê-lo. No caso, não somos recompensados com a vida eterna ou bem-estar externo, mas com a autoestima e o autorrespeito alcançados, advindos da consciência do dever realmente cumprido. As punições morais pelos males cometidos são internas também, e incluem a vergonha, a culpa e a falta de respeito, sendo preciso fundamentalmente força

moral para lidar com os *comandos* da razão que basicamente “*dita as leis, dá ordens, julga, repreende e assim por diante*”<sup>66</sup> (p. 321; grifos dos autores).

### 3.3 GRANZOTTO (2007): UM EXEMPLO DE ESTUDO VIA SEMÂNTICA COGNITIVA

A pesquisa de Granzotto (2007) – complementada por Granzotto/Feltes (2011) – é guiada pela Semântica Cognitiva de Lakoff (1987) com os Modelos Cognitivos Idealizados de Lakoff (1987) e o Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999). O mesmo sucede com esta investigação. Os dois trabalhos buscam identificar um sistema conceitual por meio de experiências e interações que se realizam entre humanos (ou representantes destes). No entanto, os dois estudos se distanciam consideravelmente na questão do tempo, principalmente se levarmos em consideração os avanços tecnológicos alcançados nas últimas décadas para se conceitualizar a moralidade religiosa entre 1999 e 2003 na sociedade americana conforme apresentada nos episódios da série *Futurama* que compõem o *corpus* desta pesquisa. Sendo assim, seriam encontrados modelos cognitivos idealizados diferentes de Granzotto (2007), avaliados entre 1875 e a década de 1950? Algumas observações sobre Granzotto (2007) já foram feitas com o intuito de considerar esta questão que envolve o tempo, a aplicabilidade das pesquisas de Lakoff e Johnson a estudos sócio-cognitivo culturais, e o fato de se tratar de investigações no âmbito do religioso, que, de maneira geral, é carente de resultados especificamente a partir da Semântica Cognitiva.

Granzotto (2007) buscou o conceito da radialidade da categoria RELIGIÃO a partir de cinco colônias de imigrantes italianos, com base na análise do *corpus* de diferentes categorias. A estrutura analítica vai emergindo em conjunto com sua interpretação explanatória dos modelos cognitivo-culturais que organizam a estrutura polissêmica da categoria conceitual RELIGIÃO (2007, p. 8-11). Estes interpretam os sistemas conceituais que organizaram as experiências religiosas vivenciadas pelas comunidades avaliadas que chegaram ao Brasil já como seguidores da religião católica, o que facilitou o contato com as congregações religiosas e as pessoas do clero que ficaram mais próximas dos imigrantes no momento de instalação das colônias. Assim, o critério de catolicidade é o que mais identifica os imigrantes entre si, lembra a autora, citando Zagonel (1975). Citando Costa (1996), acrescenta que a religião para os imigrantes era tida como a instância justificadora e legitimadora da ordem social e da vida do dia a dia (2007, p. 8).

---

<sup>66</sup> “*lays down the law, gives orders, judges, reprimands, and so on*”.

A convivência com as atividades que envolviam a igreja e o divino se manifestava por meio de atividades ritualísticas, principalmente até o surgimento de capelas e igrejas, o que assegurava a perseverança na fé que dava ao imigrante força para enfrentar as adversidades encontradas (p. 244). A experiência compartilhada sócio-culturalmente e a fé do imigrante nos princípios regidos pela religião católica se revelaram ser as fontes para se entender como se dá a construção dessa categoria a partir de modelos cognitivo-culturais sócio-historicamente situados.

Seguindo a autora, também foi incorporado a este estudo a visão de estudiosos como (i) Eliade (1992), que entende que é através dos ritos que o homem pode reviver o tempo sagrado, e (ii) Durkheim (1996), que salienta a importância da religião como algo social que revela com suas representações coletivas realidades coletivas (2007, p. 244).

A autora demonstrou que a radialidade da categoria RELIGIÃO é um conceito abstrato e tem sua categorização a partir do domínio concreto PAI. Outras subcategorias estruturaram RELIGIÃO por meio de processos metafóricos, metonímicos e de esquema de imagem. A estrutura radial apresentou os modelos do PAI PROTETOR<sup>67</sup> e PAI SEVERO dentre os modelos mais centrais dentro da categoria RELIGIÃO. O principal modelo prototípico que estruturou a categoria RELIGIÃO foi RITUAIS.

A partir de fontes do *corpus* e da proposta do Sistema da Metáfora Moral, a autora constatou uma CONTABILIDADE MORAL na interação tão imprescindível entre o fiel e a Religião/Deus que levava a um sistema de punição ou recompensa que envolvia CRÉDITOS e DÉBITOS que podiam ser negociados e renegociados até o dia do juízo final, quando Deus julgava e sentenciava o fiel de acordo com seu comportamento moral (p. 246). As Metáforas da FORÇA MORAL, AUTORIDADE MORAL e ORDEM MORAL puderam revelar como se realizava a interação entre o fiel e o Padre, que se mostrava figura de grande importância para a comunidade, justamente por atuar como representante de Deus para punir ou recompensar, como fosse necessário. A MORALIDADE DO PAI SEVERO foi a metáfora que influenciou de modo contundente os conceitos que partiam dos imigrantes (e não a do PAI PROTETOR), sendo Deus a figura projetada como um DEUS- JUIZ, DEUS PATRÃO, DEUS TODO PODEROSO que penaliza ou absolve no dia do juízo final.

Granzotto também identificou a Igreja/Capela e a figura do Padre como projeções metonímicas da figura de Deus, tendo se realizado nas análises a partir do *corpus* constituído

---

<sup>67</sup> PAI PROTETOR em Granzotto (2007) é o que Lakoff e Johnson (1999) citam como “NURTURANT FATHER”, traduzido como PAI CUIDADOR no presente estudo.

de fontes documentais diversas (ex. entrevista, livros de história sobre a imigração italiana, livros de história de família) (2007, p. 110).

Destacaram-se na pesquisa de Granzotto (2007), dentre outros, os modelos cognitivos abaixo relacionados que estruturaram a categoria RELIGIÃO e que foram, então, resultantes desse relacionamento do imigrante com a religião:

**‘Religião é força’ [MODELO CINESTÉSICO]  
 ‘Religião é amor’ [MODELO EMOCIONAL-ESPIRITUAL]  
 ‘Religião’ é um tesouro [MODELO MATERIALISTA]  
 ‘Religião é alimento’ [MODELO FISIOLÓGICO]  
 ‘Religião é luz’ [MODELO ESPIRITUAL]  
 ‘Religião é família’ [MODELO SOCIAL] (p. 248, grifos da autora)**

A partir da fé e da vivência do fiel na religião, a DEVOÇÃO foi outro modelo que estruturou a categoria RELIGIÃO (2007, p. 249). A autora salientou, por meio do esquema de imagem de LIGAÇÃO de Lakoff (1987), o papel desempenhado pelos santos e pelas almas de intermediarem os pedidos dos fiéis junto de Deus através dos rituais.

O presente estudo seguiu basicamente o caminho traçado por Granzotto na análise dos Modelos Cognitivos Idealizados e do Sistema da Metáfora Moral, mas na sociedade americana contemporânea satirizada em *Futurama*. No próximo capítulo são descritos os passos metodológicos para elaboração desta pesquisa e, no capítulo seguinte, é apresentada a análise do material obtido.

## 4 METODOLOGIA

### 4.1 PESQUISA QUALITATIVA DESCRITIVO-EXPLICATIVA

O caráter desta pesquisa é descritivo-explicativo e busca, em suas análises, descrever e interpretar as características da linguagem verbal, das imagens (das cenas) e ações de episódios de *Futurama*, com a temática moralidade religiosa, na perspectiva da Semântica Cognitiva. Mais especificamente, é orientada pelo Sistema da Metáfora Moral, visando à identificação do sistema conceitual relativo à moralidade na sociedade americana contemporânea. A metodologia, de cunho qualitativo, objetiva interpretar os dados que demandam a pesquisa para definir seu objeto (*Cfr.* Costa/Costa, 2001, p. 62-63; e Rudio, 1998, p. 70) por meio do *corpus*, direcionando o estudo para responder às perguntas de pesquisa lançadas na introdução deste estudo.

### 4.2 DEFINIÇÃO DO *CORPUS*

*Futurama* foi exibida pelo Canal Fox até 2003, quando estava em sua quarta temporada. A quinta temporada, exibida pelo Canal Comedy Central em 2007, surgiu de filmes produzidos originalmente para o DVD. O canal, para atender ao público cativo, retornou com a série em 2009. Mais duas temporadas foram produzidas. No final do ano de 2013, começaram a ser exibidos pelo Comedy Central os últimos treze episódios que faziam parte da sétima e última temporada de *Futurama*. A 1ª, 2ª, 3ª e 4ª temporadas que são avaliadas neste trabalho somaram um total de 72 episódios, respectivamente 13, 19, 22, 18 episódios em cada temporada. No Brasil, essas quatro temporadas foram exibidas com o mesmo número de episódios por temporada e foram distribuídas pela *Fox Film* do Brasil, Versão Brasileira *Dublavídeo*, São Paulo.

Para este trabalho, foram utilizados dois episódios contidos da 1ª a 4ª temporadas, entre 1999 e 2003, com a temática “moralidade religiosa”:

- 1) “O Inferno dos Robôs” (1ª Temporada, episódio 9; exibido no ano de 1999).
- 2) “As Mãos Demoníacas” (4ª Temporada, episódio 18; exibido no ano de 2003).

O *corpus* foi composto da transcrição dos episódios selecionados de *Futurama* na sua íntegra, para que funcionem como uma unidade de sentido<sup>68</sup>, bem como de imagens

---

<sup>68</sup> Koch e Favero (2005)

representativas contidas nas cenas dos mesmos episódios de *Futurama* que ajudaram a revelar os Modelos Cognitivos Idealizados e demais elementos, tais como metáforas, metonímias e outros modelos culturais, importantes para a análise proposta. Embora o *corpus* seja parte de uma série cômica, a comicidade somente foi avaliada quando interferiu na conceitualização de moralidade religiosa.

Outros episódios dentro das quatro temporadas foram citados, quando acrescentaram alguma informação que colaborasse para clarear algum ponto específico que complementasse as análises que trouxessem a moralidade religiosa à tona. Os episódios mencionados ao longo das análises colaboram para conectar o todo, visto que se ater somente às informações a partir dos dois episódios específicos poderia deixar muitos pontos soltos, afinal a sociedade não pode ser vista senão como uma grande teia com vários nós (aspectos) conectados entre si.

#### 4.2.1 Organização do Corpus

Para organizar os dados foram adotados procedimentos que contribuíram para a clareza de sua exposição. A meta foi trabalhar por etapas com os diferentes procedimentos, ou seja, estabelecendo uma sistematização que contribuísse para um fácil acesso aos dados (Cfr. Costa/Costa 2001, p. 67). O *corpus* foi organizado em dois *subcorpora*, um para cada episódio:

*Subcorpus 1* – Transcrições

*Subcorpus 2* – Imagens

O *Subcorpus 1* – Transcrições – consta de dois apêndices para cada episódio. No primeiro Apêndice de cada episódio, consta a transcrição completa do episódio analisado e, no segundo Apêndice, a pré-análise realizada a partir do recorte da transcrição.

No primeiro Apêndice de cada episódio (Apêndice A: O Inferno os Robôs - Transcrição; e Apêndice D: As Mãos Demoníacas - Transcrição), a transcrição completa dos episódios selecionados em língua portuguesa foi arranjada a partir dos episódios transcritos em língua inglesa e os diálogos dublados em língua portuguesa (pela *Dublavideo*, São Paulo), visto que as transcrições em língua portuguesa encontradas em vários *sites* ou *blogs* não contemplavam o que vai ao ar, ou melhor, o que é apresentado através da dublagem para o público, via televisão. Já as cenas foram traduzidas diretamente da transcrição em língua inglesa, pela autora desta pesquisa. Portanto, o que foi transcrito nos diálogos em língua

portuguesa foi obtido via dublagem e a partir do episódio original em língua inglesa. As cenas, então, foram traduzidas do mesmo episódio da transcrição original em língua inglesa.

A transcrição em língua inglesa também foi apresentada para que pudesse ser vista como um todo a partir do idioma da língua de partida (língua inglesa) e contrastada com o idioma da língua de chegada (língua portuguesa).

O outro Apêndice de cada um dos episódios, *Subcorpus 1 – Pré-Análises*, (Apêndice B: O Inferno os Robôs – Pré-Análises; e Apêndice E: As Mãos Demoníacas – Pré-Análises) consta de Fichas, onde foram catalogados os recortes realizados a partir da transcrição completa. Em cada Ficha, o episódio foi identificado e introduzido a partir do nome do episódio, da temporada, do dia em que primeiramente foi exibido, do recorte em português e da transcrição em língua inglesa também, para que pudesse ser contrastada com a transcrição em português. Tal contraste objetivou verificar o alcance do fenômeno metáfora, visto na dimensão do mundo ocidental, tal qual delimitam Lakoff (1987) e Lakoff e Johnson (1999), ou seja, buscou-se atentar, por exemplo, para a ocorrência de alguma discrepância no ato da tradução, como a identificação de um dado modelo cognitivo idealizado na língua de partida (língua inglesa) que se realizasse por um outro modelo cognitivo idealizado na língua de chegada (língua portuguesa), dado que isto poderia acontecer. Ressalte-se também que no episódio “As Mãos Demoníacas” há trechos que são analisados a partir da tradução direta da língua inglesa, pois tais trechos são cantados em inglês na versão dublada, e, portanto não são traduzidos pela *Dublavideo*, São Paulo. O que foi traduzido nesses trechos foi somente o material analisado para se chegar à moralidade religiosa; o restante se manteve no idioma original.

O *Subcorpus 2 - Imagens* (Apêndice C: O Inferno os Robôs - Imagens; e Apêndice F: As Mãos Demoníacas - Imagens) também foi organizado em apêndices, um para cada episódio selecionado de *Futurama*. Consta de imagens representativas (de várias cenas) dos modelos cognitivos que traduzem algum aspecto em particular do estudo (por exemplo, a figura do Robô Demônio de chifres e tridente no Inferno junto do fogo; da tortura que é mostrada quando Bender *cai* no pecado), para que ajudem na compreensão das análises, para se atingir os objetivos específicos deste trabalho e responder às perguntas de pesquisa.

O *Subcorpus 1 - Transcrições* (Apêndices A e D) apresenta, antes da transcrição, uma pequena sinopse, tal como é fornecida pelos próprios divulgadores do programa, via *Fox*. A transcrição em língua portuguesa é apresentada linha a linha, logo após a transcrição de língua inglesa, que registra o número da linha, conforme ilustrado no Quadro 5, a partir do episódio “O Inferno dos Robôs”, cena *Bender na sarjeta*:

### Quadro 5 - Ilustração da Transcrição, Cena “Bender na Sarjeta”

088 **Preacherbot:** “Wretched sinner unit! The path to robot heaven lies here... [He takes out a 3.5" disk.]  
089 in the Good Book 3.0.”

**Pastor:** “Pobre unidade pecadora! O caminho para o paraíso dos robôs está aqui... [Ele pega um disquete de 3,5"] ... no Livro Benigno 3.0”.

090 **Bender:** “Hey! Do I preach to you when you're lying stoned in the gutter? No! So beat it!”

**Bender:** “Hei! Eu faço sermão pra você quando você cai duro na sarjeta? Não! Então, se manda!”

#### 4.2.2 Organização das Fichas e Pré-Análises

Conforme mencionado acima, foram utilizadas Fichas para organizar os dados, à medida em que se realizava a primeira análise, incluindo as imagens que contribuía para identificação das metáforas que se apresentaram. Trata-se dos Apêndices B, C, E e F.

Para uma melhor clareza da análise foi feito um arranjo disposto por cenas. Ou seja, para cada cena analisada, uma Ficha de Pré-Análise, podendo ter vinculada a ela também a Ficha de Pré-Análise de Imagem. Cada Ficha foi organizada contendo a identificação do episódio e da cena, a contextualização da cena, as transcrições em inglês e português, números das linhas de cada caso e as observações pertinentes. Tudo específico por cenas, de forma a proporcionar melhor identificação dos vários elementos em análise e permitir com facilidade que estes fossem “recortados” e “transportados” para o corpo da dissertação, se fosse o caso (Quadro 6).



**Quadro 6 - Ficha de Pré-Análise - Ilustração do Episódio “O Inferno dos Robôs”,  
Cena “Bender na Sarjeta”**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender na sarjeta</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena:		
Na sarjeta, por causa do seu vício em eletricidade, Bender não consegue interagir com o mundo. O Pastor sente compaixão e se dirige a ele (enquanto todos desviam), aconselhando-o a seguir os ensinamentos do Livro Benigno 3.0. No entanto, Bender lhe dá uma resposta muito malcriada.		
<u>Transcrição em inglês</u>	No. Linha	Anotações
<b>Priecherbot:</b> “Wretched sinner unit! The path to robot heaven lies here in the Good Book 3.0” <b>Bender:</b> “Hey! Do I preach to you when you are lying stoned in the gutter? No! So beat it!”	88	- Esquema imagético CAMINHO, que tem como elementos estruturantes um <i>ponto de partida</i> , um <i>trajeto</i> e um <i>ponto de chegada</i> e fazem surgir expressões metafóricas similares às de Priecherbot.  - Metáforas Conceituais emergem desse esquema Exemplos: 1) A VIDA É UMA VIAGEM (compreendemos que vivemos a vida na Terra em termos de movimento em direção a um ponto de chegada); 2) UMA VIDA COM PROPÓSITOS É UMA VIAGEM (o propósito no caso é a vida eterna).  - Em língua inglesa <i>Good Book</i> (tal qual <i>Livro Benigno</i> ) é facilmente depreendido como sendo um Livro Sagrado como a Bíblia, presente em várias religiões.
	a 90	
<u>Transcrição em português</u>		
<b>Pastor:</b> “Pobre Unidade Pecadora! O Caminho para o Paraíso dos Robôs está aqui no Livro Benigno 3.0” <b>Bender:</b> “Ei, eu faço sermão quando você cai duro na sarjeta? Não. Então se manda.”	88	- Ao invés de aplicar o ESQUEMA DA RETRIBUIÇÃO ou da RETALIAÇÃO, o Pastor opta por ignorar o desrespeito de Bender e seguir adiante, aplicando-se assim o ESQUEMA DAR A OUTRA FACE; porém Bender se torna moralmente endividado com o Pastor.
	a 90	

No caso das imagens, foram utilizadas fichas semelhantes, com o mesmo procedimento, ou seja, cena por cena, contendo uma ou mais imagens e respectivos comentários analíticos (Quadro 7). Quer dizer, as fichas foram criadas de acordo com a necessidade e as análises foram organizadas por cenas por ficha.

**Quadro 7 - Ficha de Pré-Análise - Imagens do Episódio “O Inferno dos Robôs”,  
Cena “O Inferno dos Robôs ”**

<i>Subcorpus 2</i>		
O INFERNO DOS ROBÔS		
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999
Informações sobre o contexto da imagem:	Cena(s)	Linha(s)
Bender voltando a pecar, após assumir os princípios da Robotologia quando é batizado, é levado para o Inferno Robótico para <i>pagar</i> por seus pecados. Ele constata que este inferno é “quente e doloroso”, ou seja, ele realmente encontra um Inferno cheio de fumaça e chamas e as ‘pessoas más’ sendo torturadas.	O Inferno dos Robôs	268 / 300
Imagem:	Anotações:	
	<p>- Modelo Cognitivo de Inferno comum em várias religiões, ou seja, criaturas sendo torturadas, chamas ardendo e um demônio de chifre, cauda e tridente, dando rizadas diabólicas.</p> <p>- Imagem materializada de um inferno com punições (mais realizadas por meio do elemento fogo). Ficam piores a cada nível inferior. No nível cinco (5) se incluem as piores torturas. Esse mesmo nível cinco é muito lembrado pelas pessoas quando raivosas, quando mandam a todos “pros quintos dos infernos”.</p> <p>- No Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999), por meio da METÁFORA DA FORÇA MORAL, entendemos que é importante que a pessoa aprenda a ter controle sobre si mesma e saiba controlar o mal. O mal nesse sistema é entendido como uma força, que, materializada (O MAL É UMA FORÇA), faz com que as pessoas percam o autocontrole e caiam, fazendo com que cometam atos imorais. Assim,  ESTAR PARA CIMA → SER BOM  ESTAR PARA BAIXO → SER MAL  CAIR → FAZER O MAL  UMA FORÇA DESESTABILIZADORA → O MAL  FORÇA (PARA RESISTIR) → VIRTUDE MORAL</p>	

Apesar do objeto de estudo obtido a partir de uma série cômica de ficção científica, que é *Futurama*, a comicidade foi averiguada apenas, como já foi comentado, quando o cômico teve relação com a conceitualização de moralidade religiosa no período proposto. Dessa forma, quando isso ocorreu, foram acompanhados os processos mais comumente usados e adotados pelos idealizadores do programa para provocar o cômico. Por exemplo, como o de exagerar a partir das ações, das características estereotípicas e psicológicas de seus personagens, ou como em Lima (2003<sup>69</sup>), de direcionar a ação a fim de provocar intencionalmente o cruzamento dos múltiplos esquemas e sub-esquemas a serem acionados pelo receptor (público-alvo).

Na busca por identificar os modelos cognitivos culturais subjacentes aos dois episódios de *Futurama*, e por identificar as metáforas conceituais subjacentes aos mesmos episódios com temática religiosa, procurou-se, ao mesmo tempo, responder especificamente se na moralidade religiosa fica implícita uma “transação financeira”, através de termos específicos de uma negociação financeira, como *dever*, *debitar*, *retribuir*, procurando evidenciar nas Análises, nos dois episódios, através de itálicos, esses mesmos termos que Lakoff e Johnson (1999) mostram no Sistema da Metáfora Moral. Esse mesmo procedimento foi feito para responder também se na moralidade há uma lógica *de ganho*, *perda*, *débito*, para justamente observar se um padrão que pudesse ser avaliado através dos diálogos/ações/imagens se estabelecia sobre o modo de agir e pensar ajuizado como se houvesse uma transação financeira.

As perguntas do parágrafo anterior foram respondidas a partir da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, através de três de seus esquemas morais mais básicos (Retribuição, Dar A Outra Face, Reciprocidade). Essa metáfora também foi o meio de constatar se a TRANSAÇÃO FINANCEIRA se realizava nas metáforas do PAI SEVERO e do PAI CUIDADOR, respondendo assim à terceira pergunta de pesquisa. Nas três questões, basicamente se buscou verificar se essa metáfora responde se TRANSAÇÃO FINANCEIRA

---

<sup>69</sup> Nessa pesquisa Lima (2003) exemplifica, a partir de Neves (1998), através de programa humorístico, como esse cruzamento (de dois esquemas) ocorre, por meio da metáfora CORPO DE MULHER É COMIDA. No caso, a personagem protagonista feminina do exemplo citado vai pousar nua num frigorífico e surgem comentários: “Você vai pousar nua. Vai pendurar a bisteca num gancho?” “Isso aqui é carne de terceira. A senhora tá cheia de nervos!”. São acionados através desses enunciados no primeiro esquema os conhecimentos que temos sobre carne: “carne comestível de animais é guardada em frigoríficos”; “bisteca é um tipo de carne com a qual se faz churrasco”; “são vários os tipos de carne”; “carne de primeira é boa, de terceira é ruim”. O outro esquema diz respeito ao contexto: a protagonista está nua; é feita de carne humana; que não é comestível; que não se guarda em frigoríficos (p. 160-161).

é o domínio-fonte para as conceitualizações específicas da moralidade religiosa presente no seriado *Futurama*, conforme será demonstrado nas análises e discussões do próximo capítulo.

## 5 ANÁLISES, RESULTADOS E DISCUSSÃO

Esta pesquisa, já munida das considerações pertinentes sobre os Modelos Cognitivos Idealizados e sobre o Sistema da Metáfora Moral, já munida da descrição do método utilizado para proceder com os dados coletados a partir do *corpus*, pode, enfim, prosseguir para a identificação dos modelos cognitivos culturais subjacentes aos dois episódios de *Futurama*, cuja temática é moralidade religiosa, e também identificar as metáforas conceituais subjacentes aos mesmos episódios.

Inserido no âmbito do religioso, o presente estudo leva em consideração a perspectiva de Durkheim (2000), que entende que as religiões, mesmo tendo tantas diferenças umas das outras, têm muitos aspectos em comum entre elas. Também evidencia as considerações de Eliade (2010) e Terrin (2004) sobre espaços sagrados e práticas ritualísticas.

As análises iniciam com “O Inferno dos Robôs” (*Hell is Other Robots*), seguem com “As Mãos Demoníacas” (*The Devil’s Hands are Idle Playthings*), os dois episódios de *Futurama*, um da 1ª e o outro da 4ª temporada, com temática moralidade religiosa que compõem o *corpus* deste estudo. Como já mencionado, outros episódios entre a 1ª e a 4ª temporadas são mencionados para salientar algum aspecto específico que interseccione com moralidade religiosa e que seja relevante para a completude das análises.

### 5.1 EPISÓDIO “O INFERNO DOS ROBÔS”

*Resumo do episódio (Temporada 1, episódio 9): Bender torna-se viciado em eletricidade e chega a um estado deplorável, ao ponto de sequer conseguir sair de uma sarjeta. Quando vê que não há outra saída recorre à religião. Os amigos Fry e Leela o apoiam, pois vêem que ele está muito mal mesmo e causando prejuízos à Planeta Expresso (por causa do excessivo consumo de energia). Bender liga-se à religião e resolve ser batizado, assumindo assim os princípios da religião adotada (Robotologia). Através do Pastor, fica claro que se ele pecar irá para o inferno. Bender de início age de acordo com os princípios assumidos, mas seus amigos acham que ele se torna muito chato, então eles mesmos (os amigos) o reintroduzem à “imoralidade”, como atesta Leela.*

Conforme o Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999), mapeamentos metafóricos estruturam nossos conceitos morais atrelados à ideia de bem-estar (físico ou modo de agir). Os domínios-fontes das metáforas conectados a conceitos morais

estão embasados pela procura de bem-estar que foi vivenciada pelo humano por meio de processos históricos e culturais. Relembrando, tal sistema é baseado em modelos de família, sendo os principais os do Pai Severo e o do Pai Cuidador que, de acordo com os autores, estruturam a moralidade dos humanos das sociedades ocidentais. As investigações revelam que os dois modelos se fazem presentes neste estudo, conforme será elucidado.

A Figura 1 mostra os dois lados do *locus* social da série. Os personagens principais desse *locus* social são uma fatia dos habitantes existentes no Planeta Terra: alienígenas com cidadania terráquea, robôs e humanos. Os seres que vivem nos “esgotos” (à direita) representam os humanos exageradamente feios e deformados por causa do descaso das pessoas que vivem na “superfície” (à esquerda), que fingem não saber de suas existências.

**Figura 1 - A cidade de Nova Nova York e o submundo dos seres dos esgotos**



Fontes: thefuturamapedia.net e futurama.wikia.com

Pelo Sistema da Metáfora Moral, depreendemos que a humanidade, já nos primórdios do seu processo evolutivo, ia estabelecendo certas regras gerais de conduta na sua busca por bem-estar físico e de como agir. Em determinado momento ela entendeu que seria muito mais fácil que cada genitor (pai e mãe) assumisse a responsabilidade mais particularizada sobre sua própria família, a partir da comunidade como um todo. A METÁFORA DA FAMÍLIA HUMANA, de Lakoff e Johnson (1999), projeta a estrutura da moral da família numa estrutura moral universal que surge com base nos dois modelos de família considerados pelos autores. Essas considerações são especificadas no Capítulo 3 da dissertação por meio da METÁFORA DA FAMÍLIA HUMANA. Só que agora essa metáfora vai ser reconstruída a partir de *Futurama*, que revela outras figuras além da humana, no caso, robôs como Bender e alienígenas, como o Dr. Zoidberg, cidadãos do Planeta Terra – por isso o termo “terráquea”, que está para todo o universo, como mostra mapeamento do Quadro 8.

Note-se que, como a série, através de todos os seus personagens, representa seres humanos contemporâneos, robôs ou alienígenas do século XXXI são interpretados através das qualidades e fraquezas dos humanos do nosso século XXI.

### Quadro 8 - Mapeamento da Metáfora da Família Terráquea

FAMÍLIA	→ HUMANOS, ROBÔS, ALIENÍGENAS
CADA CRIANÇA	→ CADA HUMANO/ROBÔ/ALIENÍGENA
OUTRAS CRIANÇAS	→ TODOS HUMANOS/ROBÔS/ALIENÍGENAS
RELAÇÕES MORAIS DA FAMÍLIA	→ RELAÇÕES MORAIS UNIVERSAIS
AUTORIDADE MORAL DA FAMÍLIA	→ AUTORIDADE MORAL UNIVERSAL
MORALIDADE DA FAMÍLIA	→ MORALIDADE UNIVERSAL
O CUIDAR DA FAMÍLIA	→ O CUIDAR MORAL UNIVERSAL

O esquema moral acima, que se aplica à sociedade de *Futurama*, delinea as obrigações e os deveres morais dessa sociedade. Nela, o personagem Bender se encontra totalmente dominado pelo vício. Ele não teve uma boa criação. O vício em eletricidade chega de repente, se instala e o domina. O último subterfúgio que encontra para não sucumbir diante desse vício é assumir os princípios da religião Robotologia. Isso significa ter de vencer não só o vício em eletricidade, como o vício da bebida (só poderia beber óleo mineral), o do fumo (porque fumar nessa religião é pecado), o da cleptomania (Bender cobiça o que não lhe pertence) e o da pornografia (Bender adora pornografia). Quer dizer, de antemão, a única saída encontrada contra o vício em eletricidade envolve a necessidade de Bender nascer outra pessoa, talvez uma pessoa chata. Mas, antes disso, Bender experiencia momentos de êxtase e de confusão, como mostra a sequência de imagens da Figura 2.

**Figura 2 - Bender em momentos diferentes de seu vício em eletricidade**



Fonte: [www.thefutoalliance.com](http://www.thefutoalliance.com)

A Figura 2 capta o personagem Bender totalmente dependente de eletricidade. A todo o instante precisa se ligar, mas nunca basta. Ele começa a se desesperar. Não funciona na sociedade, nem como amigo, nem como trabalhador. Mal consegue se manter em pé. A imagem três (esquerda para a direita) retrata a cena *antes* de Bender se ligar por horas na Toca do *Spark* e sair, em condições tais, que causam sua queda na sarjeta, registrada na imagem subsequente. A mesma imagem três, que define seu estado emocional e de saúde, refere-se ao recorte no Quadro 9.

### Quadro 9 - Bender nao parece estar bem

[Bender caminha pela rua até chegar a um lugar chamado Toca do *Spark*. A haste do seu óculos cai. Seus olhos estão azuis e eletrificados].

**Bender:** Eu volto num minuto!  
{Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 83 e 84.}

A transcrição contida no Quadro 9 e a imagem (três da sequência da Figura 2) mostram o personagem na Nova Nova York. Seus dentes cerrados, sua linguagem corporal, verbal, “falada” (mais um ‘praguejamento verbal’, tanto na versão dublada em português, como na versão em inglês) e seus atos mostram que não está bem. Mal consegue se equilibrar. Sai do ponto de droga, cambaleia, cambaleia e cai (Figura 3). Por meio do Sistema da Metáfora Moral, aplicado a essas cenas, podemos entender através dessa sequência de quatro imagens e da transcrição, esse aspecto saúde (aparência, falta de equilíbrio) associado às nossas conceitualizações para moralidade, como é relatado abaixo.

### Figura 3 - Bender na Sarjeta



Fonte: [www.ign.com](http://www.ign.com)

Segundo Lakoff e Johnson (1999), o aprendizado compartilhado a partir dos nossos antepassados traduz que a humanidade aprendeu a ter a saúde como um de seus bens



mais *valorizados*, daí as metáforas BEM-ESTAR É SAÚDE, BEM-ESTAR É RIQUEZA. Ao descreverem a metáfora BEM-ESTAR É RIQUEZA, os autores pontuam que esse bem-estar é associado pela humanidade como um *ganho*, o que implicitamente esboça que já *ganhamos* por termos saúde e *devemos valorizar* esse ganho, porque senão *perdemos* por não valorizá-lo. Os aspectos bem-estar, saúde, cuidado e força (de vontade) formam as bases dos sistemas morais nas sociedades ocidentais.

O aspecto nada saudável de Bender, de acordo com o Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999), pode ser compreendido como imoral, já que estar saudável é muito importante para o bem-estar do humano. A imagem de Bender, caído feito um pacote bêbado, incapaz de locomover-se sozinho, é vista como uma doença contagiosa que pode contaminar os outros membros da comunidade. E na verdade, as imagens do episódio também registram que os transeuntes próximos à Toca do *Spark* se esquivam dele, o que é evidenciado pelos idealizadores de *Futurama*, por meio do exagero corporal dessas ações (olhares de soslaio, distanciamento), com intenção de provocar o cômico. Nesse sentido, as imagens também conceitualizam a imoralidade de Bender do ponto de vista dos transeuntes.

No Sistema da Metáfora Moral, o aspecto força é fundamental para o desenvolvimento humano, por estimular a atingir metas e também a enfrentar adversidades. Através da METÁFORA DA FORÇA MORAL, podemos entender a imagem de Bender estirada na sarjeta como imoral, que o revela como um ser imoral, porque nossa moralidade ocidental, segundo Lakoff e Johnson (1999), interpreta esse estiramento na horizontal exatamente em termos físicos, ou seja, Bender não tem equilíbrio para se manter ereto, e, porque não há retidão física, Bender é mal – SER BOM É ESTAR EQUILIBRADO – porque este é o acarretamento das duas metáforas SER MORAL É ESTAR ELEVADO; SER IMORAL É ESTAR BAIXO. Isto também corrobora a concepção de Lakoff e Johnson (1999) de que são metáforas múltiplas que trazem a conceitualização de moralidade religiosa. Neste caso, conceitualizam um aspecto em particular de moralidade (bem-estar), envolvendo as propriedades morais retidão e equilíbrio.

O Pastor que passa o observa, para, curva-se diante dele para oferecer ajuda e dirigir-lhe a Palavra, que mostra um “caminho” a seguir para livrar-se do vício, escrito num livro (o Livro Benigno), que simbolicamente se refere a um livro sagrado, tal qual a Bíblia, em diversas religiões (Figura 4). Mas Bender responde a este Pastor malcriadamente (“eu faço sermão pra você quando você cai duro na sarjeta?”; “se manda!”) (Quadro 10). O Pastor simplesmente segue seu rumo adiante. O recorte do Quadro 10 e a imagem da Figura 4 analisam, então, esse “caminho” que remete ao esquema imagético CAMINHO de Lakoff

(1987). O recorte também evidencia, por meio da ação/discurso/imagem, o modelo de família do Pai Cuidador:

**Figura 4 - Pastor aconselhando Bender (na sarjeta) a seguir o caminho do Livro Benigno 3.0**



Fonte: www.ign.com

#### **Quadro 10 - Bender na sarjeta**

**Pastor:** “Pobre unidade pecadora! O caminho para o paraíso dos robôs está aqui... [Ele pega um disquete de 3,5”] ... no Livro Benigno 3.0”.

**Bender:** “Hei! Eu faço sermão pra você quando você cai duro na sarjeta? Não! Então se manda!” {Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 88 a 90}.

Em Lakoff (1987), CAMINHO é um esquema imagético que possui um “ponto de partida”, “um ponto de chegada” e um “trajeto” como elementos estruturantes, quer dizer, trata-se do mesmo esquema de imagem ORIGEM, PERCURSO, META de Lakoff (1987), conforme descrito no Capítulo 3. Infere-se, a partir do conselho do Pastor, que o ponto de partida (ORIGEM) seria, caso Bender *seguisse* o conselho (caminho), o momento em que ele se propusesse a *entrar*<sup>70</sup> para a religião (da Robotologia) e assumisse seus princípios; o PERCURSO seria viver de acordo com esses princípios, muito rígidos, cheios de “abstinência e arrependimento”<sup>71</sup>; e a META a ser atingida seria desfrutar do “paraíso dos robôs” como recompensa após essa vida de provação e privação (dos prazeres aos quais Bender está acostumado). Este *script* pôde ser descrito por meio dos elementos estruturadores do esquema

<sup>70</sup> Linha 283 na transcrição do episódio. Em português “entrou” surgiu na versão dublada a partir do termo “joined” em inglês.

<sup>71</sup> Linha 326 na transcrição do episódio.

ORIGEM, PERCURSO, META e metaforicamente entendido como O CAMINHO PARA O PARAÍSO DOS ROBÔS É PONTUADO DE ABSTINÊNCIA E ARREPENDIMENTOS.

A partir do Sistema da Metáfora Moral e da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, a atitude do Pastor se aplica no esquema de DAR A OUTRA FACE, porque o Pastor, como um bom samaritano, importando-se com Bender, e depois ignorando sua malcriação e seguindo adiante, sem pelo menos revidar com uma *boa* resposta, aceita que ele não seja punido pelo mal causado (desrespeito); ou seja, que ele não seja punido por *tirar* algo de positivo a quem causou o dano (/mal) (ao Pastor) e não tenha que *pagar a dívida*. De qualquer forma, o agir de Bender o torna *endividado* moralmente. Ele se mantém incrédulo diante da Palavra do Livro Benigno que se apresenta diante dele através do Pastor. O robô deveria ter consciência disso e se sentir ainda mais culpado por esse *dano* causado (o desrespeito por alguém que quer cuidar de um desconhecido como se fosse uma pessoa da família).

O Esquema DAR A OUTRA FACE é um dos três esquemas que emergem da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL. Observa-se que, na análise acima, uma transação financeira se projeta no domínio-alvo moralidade para conceitualizar o agir/as palavras/a imagem do Pastor. De acordo com esse agir/palavras/imagem essa moralidade é regida por princípios de empatia, proteção e cuidado. Assim, metaforicamente, DAR A OUTRA FACE É QUITAR UMA DÍVIDA, ou então, DAR A OUTRA FACE É DEIXAR DÍVIDAS PENDENTES. Realizam-se pelas ações/palavras/imagem do Pastor que não se sente *perdendo* com a dívida de Bender. Sem receber nada em troca, sente-se *retribuído*.

Interpretada a partir de *Futurama*, A METÁFORA DO CUIDAR MORAL (Quadro 11) evidencia essa construção da moralidade, projetada a partir das manifestações do Pastor, destacando os princípios de empatia e de cuidado envolvidos. As atitudes do Pastor até aqui expressaram o Modelo do Pai Cuidador.

### **Quadro 11 - METÁFORA DO CUIDAR MORAL**

<p>O CUIDAR DA FAMÍLIA É UM CUIDAR MORAL  A FAMÍLIA É TODO O PLANETA TERRA;  OS PAIS CUIDADORES SÃO OS AGENTES MORAIS;  AS CRIANÇAS SÃO PESSOAS PRECISANDO DE AJUDA;  ATOS CUIDADORES SÃO AÇÕES MORAIS.</p>
---

O Quadro 11 mostra como é mapeado o cuidar que é dirigido a toda a sociedade. A empatia, o cuidado que o Pastor dirige à sociedade, a partir do que foi exposto com base na Figura 4 e no Quadro 10, podem ser reforçados a partir de outras interações morais suas. Em vários outros episódios, entre a 1ª e a 4ª temporadas, ele está presente em abrigos para distribuir “álcool para os robôs problemáticos e carentes”<sup>72</sup>, para realizar casamentos<sup>73</sup> e funerais<sup>74</sup>, ou seja, suas ações estão pontuadas de ações que envolvem o proteger e o cuidar dirigidos à comunidade.

A figura do Pastor também nos remete a características desse estereótipo religioso, mais precisamente, no caso de *Futurama*, aos carismáticos líderes religiosos negros que falam enfaticamente junto de seus colaboradores que ecoam suas palavras e gestos junto com ele. Diferente de outros robôs (como Bender), o Pastor e seus colaboradores (*vergerbots*), no lugar de uma antena na cabeça (lugar corporal dos robôs associado à sexualidade), têm o símbolo da religião (da Robotologia) (*vide* figura 4). Assim, podemos interpretar o Pastor e seus colaboradores como autoridades morais, tais quais os padres da religião católica, que renunciam a um casamento ou relacionamento amoroso justamente para se dedicar totalmente à comunidade. Metaforicamente realiza-se que O PASTOR É AQUELE QUE CUIDA POR EMPATIA. O CUIDAR MORAL assumido pelas autoridades morais nesse modelo do Pai Cuidador é o mesmo assumido pelos pais genitores que só desejam o melhor para os filhos (por isso se preocupam, dão conselhos), e os filhos, em resposta, devem *retribuir* o cuidado e os ensinamentos, obedecendo-os. Observa-se que nesse *dever* e nesse *retribuir* existe basicamente uma troca, elemento que no caso envolve essa transação financeira implícita.

Bender rejeita a ajuda do Pastor (que nem o conhecia) e a dos amigos também, que, de qualquer forma, desistem dele, basicamente no dia em que coloca a todos em risco de morte, justamente por causa de sua necessidade irrefreável por eletricidade, que a essa altura, já o revela nitidamente descontrolado. São quase que contínuas suas sumidas para o banheiro (para se ligar escondido), assim como as pertinentes tremedeiras causadas pelos momentos de privação. A Figura 5 mostra Bender decepcionado, para baixo, logo após ter encarado o perigo fora da nave para se ligar e conseguir nada com isso. Ele está olhando para os outros

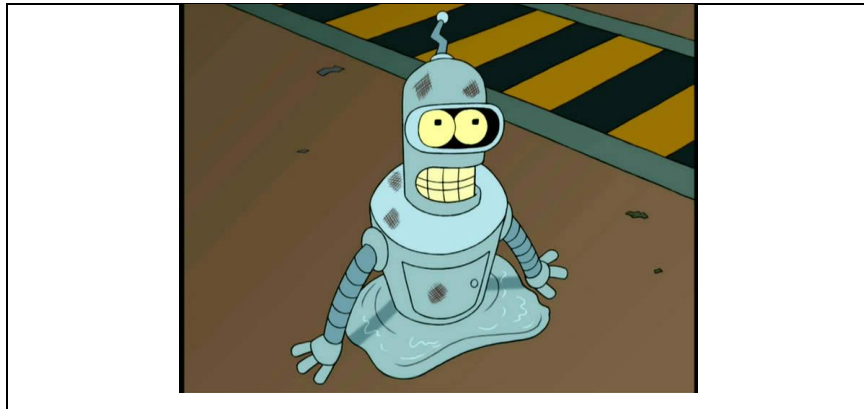
<sup>72</sup> Temporada 2, episódio 4: “Natal entre amigos”. O Pastor distribui álcool porque os robôs deficitários como Bender precisam dele para calibrar seus circuitos.

<sup>73</sup> Temporada 2, episódio 9: “De onde eu vim?”. No caso, o casamento de Leela com o machão Alcazar. Também na temporada 4; episódio 13: “O grande amor de Bender”, no casamento de “Coilete da Robônia” e Calculon.

<sup>74</sup> Funeral do tio de Wladimir (tio de Bender): Temporada 2, episódio 18: “Robocar assassino”; e também no funeral de Bender na Temporada 3; episódio 17: “Um funeral para ser lembrado”.

funcionários (milagrosamente vivos) que o afrontam, de cima para baixo, totalmente descrentes da sua cura. Mais uma vez, Bender mostra uma postura que o revela como um ser imoral (derretido), degradado pelo vício, em quem ninguém acredita.

**Figura 5 - Bender está PARA BAIXO, imoral, desacreditado pelos amigos**



Fonte: slurmed.com

O Quadro 12 apresenta a intervenção de Bender. Na intervenção, todos os funcionários alertam Bender, como amigos, dos perigos de seu novo vício. Interessante o discurso de Leela, que esclarece que a equipe não se importa “com seu vício na bebida, sua cleptomania ou o seu jeito pornográfico”. Quer dizer, na sociedade de *Futurama* um pouco de imoralidade não faz mal; o limite, neste caso, foi não aceitar perder vida. Outro traço de humor fica por conta o Dr. Zoidberg que reforça que é exatamente por causa dos vícios mencionados por Leela que todos eles *adoram* Bender. No recorte, fica evidenciado esse traço que dá uma característica ao tipo de moralidade que se aceita nas sociedades ocidentais (no período proposto para análise), especialmente diante do que é proferido por Leela e Zoidberg.

### **Quadro 12 - A intervenção de Bender**

[Cena: Planeta Expresso: Sala de Reunião. Bender foi reparado e um engradado de pernas sobressalentes está perto da porta.]

**Leela:** “Bender, não nos importamos com a sua bebida, sua cleptomania, ou o seu jeito pornográfico”.

**Zoidberg:** “Aliás, é por isso que o amamos”.

**Leela:** “Mas Esse seu vício com a eletricidade passou dos limites. Você quase nos matou”.

**Fry:** “E fez eu me sentir otário por confiar em você. Foi igual quando meu amigo Richie jurou que não estava se drogando e me vendeu o vídeo da minha mãe e depois eu descobri que estava tomando drogas. Me fez ter vergonha de ser seu amigo”. {Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 138 a 145}.

Diante da Toca do *Spark*, antes de se ligar novamente, logo após a intervenção, Bender ouve o som do órgão, vindo do Templo da Robotologia e considera a ajuda da religião. Contudo, ainda não é dessa vez. Bender se dirige para o Templo, mas para se ligar de novo no sinal de neon no alto do edifício religioso (linhas 151 a 155 do *subscopus* do episódio). Na Figura 6 (à esquerda), o Templo é visto na perspectiva do personagem como um local grande demais diante de seu estado emocional. Na verdade, parece amplo, de estrutura arquitetônica considerável, no entanto é cercado de prédios e fica na mesma rua da Toca do *Spark*. Nada reflete o espaço amplo, cheio de canteiros com flores que Terrin (2004) julga indispensável ao redor desses espaços considerados sagrados, para que justamente a espiritualidade do ser moderno possa sobreviver.

**Figura 6 – Bender entre o Templo e o Ponto de Droga**



Fontes: en.wikipedia.org e aceleromacurva.com.br

Do alto do Templo (Figura 6, à direita), Bender se sente poderoso momentaneamente ao consumir eletricidade, mas, logo se mostra impotente de novo, porque esse poder é sempre muito passageiro. De repente, ele literalmente *cai* do alto do Templo e se estatela no chão (Figura 7, à direita), no seu interior, no exato momento em que o Pastor, no seu sermão (Quadro 13), pergunta quem quer ser “salvo” do mundo do pecado do Robô Demônio.

**Figura 6 - Após o sermão do Pastor, uma outra queda de Bender**



Fonte: www.funpop.com

A Figura 7 (à esquerda) mostra o energético Pastor no momento de seu discurso envolvente. Segue, no Quadro 13, o recorte que, de acordo com o discurso e a ação, vai realizar o outro modelo de família evidenciado por Lakoff e Johnson (1999), o Modelo do Pai Severo.

### **Quadro 13 - O sermão do Pastor e a queda de Bender**

[No Templo da Robolologia.]

Pastor: “Eu vejo muitos robôs simpáticos aqui hoje, feitos de metal muito brilhante. Mas isso não impressiona o Robô Demônio, não senhor!”

Diácono-robô: “Não, senhor!”

Pastor: “Porque se você é um pecador, ele vai ligar o módulo infernal na parede manifestando fumaça e chama. E vai levá-lo direto par o Inferno dos Robôs!”

Diácono-robô: “Direto pra o inferno”.

Pastor: “Então eu lhe pergunto: Quem irá se levantar e ser salvo? Quem? Quem?”

[O telhado de vidro desmorona e Bender despenca e aterrissa em frente do Pastor.]

Bender: (debilmente) “Eu.” {Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 157 a 165}

Diferente do recorte referente ao Pai Cuidador, que realizou o Esquema Dar a Outra Face, vê-se manifestado no recorte do Quadro 13 um amor que não é incondicional. O mesmo Pastor, dentro do Templo, alerta o seguidor que haverá para o pecador castigos e punições (“Porque se você é um pecador, ele vai ligar o módulo infernal na parede manifestando fumaça e chama”; “vai levá-lo direto para o Inferno”).

O que as imagens das cenas e o discurso mostram é que o Pastor recolhe “o Irmão Bender”<sup>75</sup> e outros robôs no Templo da Robotologia. Se essa figura aceita os princípios morais dessa religião (a partir do batismo), no entanto não age de acordo com esses princípios assumidos, deve, então, *pagar* por não agir de acordo.

<sup>75</sup> “Irmão Bender” foi proferido pelo Pastor na linha 190 da transcrição do episódio, quando também se realiza a metáfora do Pai Severo.

A partir da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, de Lakoff e Johnson (1999), fica evidenciado outro esquema moral advindo dessa metáfora que é o da Retribuição, que se aplica ao Modelo do Pai Severo, aqui considerado. A partir da perspectiva desse esquema, depreende-se que se o seguidor (como Bender) que não age de acordo com os princípios da religião vai direto para o Inferno, “assustador e doloroso”, como vai atestar o robô. Ou seja, através da METÁFORA DA ARITMÉTICA MORAL, o seguidor pecando – ignorando as palavras do Pastor, consumindo drogas, roubando, ligando-se na eletricidade, saindo com as prostitutas, enfim, não seguindo o que reza o Livro Benigno – dá algo de negativo a quem foi jurada uma palavra (ao Livro Benigno, por meio do Pastor) e, por isso, tem o direito de *tirar* algo positivo do *devedor* (Bender), no caso, o direito ao “paraíso dos robôs”. Ele recebe punições, com a autoridade legitimada do Livro Benigno.

De acordo com as duas versões da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL – Moralidade da Bondade Absoluta e Moralidade da Retribuição, observa-se que a versão da MORALIDADE DA RETRIBUIÇÃO se aplica melhor à MORALIDADE DO PAI SEVERO aqui nessa parte do episódio, de acordo com o discurso e os atos do Pastor, pois essa moralidade diz que se deve *pagar* pelo *mal* causado. Esse *mal* não deve ser deixado para lá, ou seja, se o pecador não *paga* por ter pecado, então não está sendo cumprida uma obrigação moral. A TRANSAÇÃO FINANCEIRA não se concretiza moralmente correta, ou seja, os acertos não são feitos e cumpridos a contento. Assim, metaforicamente: O LIVRO BENIGNO PUNE; O PECADOR É PUNIDO; O PECADO É PUNIDO.

A cena referente ao recorte do Quadro 14 mostra Bender antes da cerimônia do Batismo, no momento em decide se *ligar*, agora não à eletricidade, mas à religião (porque não encontrou outra saída). Os amigos decidem apoiá-lo “se a religião ajudar Bender a se *limpar*”.

#### Quadro 14 - Bender se liga à religião para ficar limpo

[Bender entra usando uma gravata borboleta.]

**Bender:** (cantando) “Oh, que bela manhã. Oh que dia feliz!”

**Fry:** “Ele se ligou na eletricidade de novo.”

**Bender:** “Não. Eu me liguei à vida. Meus amigos, eu encontrei a religião”.

[A tripulação o encara pasmada]

**Fry:** “Religião? Isso é um outro papo pra conseguir mais choquinho?”

**Leela:** “Dê um tempo a ele, Fry. Se isso ajudar a o Bender a ficar limpo, acho que devemos apoiá-lo.”

**Professor, Amy, Hermes e Zoidberg:** (simultaneamente) “Sim.”

**Bender:** “Maravilha. Então todos irão amanhã à minha extremamente longa e sem ar condicionado cerimônia de batismo!” [Os funcionários resmungam.] {“O Inferno dos Robôs”; linhas 172 a 183}



Pautados no Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999), podemos entender que Bender, influenciado pelo vício, comete atos impuros. Leela e os outros funcionários esperam que a religião “ajude o Bender a se *limpar*”. Mas, por meio da METÁFORA DA PUREZA MORAL, depreendemos que o vício é uma impureza que contaminou Bender há muito tempo. As impurezas morais corrompem o humano. Bender já revelou sua essência *impura* e, de acordo com a METÁFORA DA PUREZA MORAL, não há como limpar seus atos impuros (*sujos* por causa dos seus vícios), justamente por causa de sua essência imoral, conclusão que surge a partir do ponto em comum entre a METÁFORA DA ESSÊNCIA e a METÁFORA DA PUREZA MORAL. Entretanto, Bender, como registra a Figura 8, parece disposto a se *limpar*.

**Figura 7 - Bender se liga à Religião**



Fonte: [www.funpop.com](http://www.funpop.com)

O diálogo contido no recorte no Quadro 14, mais a imagem apresentada na Figura 8, evidenciam que Bender está bem de saúde, positivo (cantando), vibrante, PARA CIMA. (“Oh, que bela manhã, oh que dia feliz!”). Está ereto de novo. Esboça uma postura moral, não imoral. Porém, ele deixa transparecer que percebe que falta algo dentro do Templo com que está acostumado no local de trabalho todos os dias: o ar condicionado. Ele percebe também que o tempo dentro do Templo parece custar a passar. E essa percepção de desconforto não pertence só a Bender – pertence a todos os amigos igualmente, que esboçam, após o convite para a cerimônia (no recorte do Quadro 14), ficarem entediados por antecipação. É nesse momento que a linguagem corporal (e alguns resmungos) dos amigos sinaliza que eles achariam muito chato ter que ir à cerimônia de batismo. E somente a linguagem corporal (com coçadas no cocuruto e os resmungos implicando ‘vou fazer o que?’) acaba falando, porque, enfim, Bender é um amigo e a cerimônia do batismo é importante para

ele (e, de maneira geral para todos os indivíduos na sociedade). Os amigos, então, mostram respeito, como normalmente as pessoas devem mostrar nessas ocasiões sociais especiais, e aceitam o convite. O cômico está evidentemente na sinceridade contundente da linguagem corporal e dos suspiros, por meio de olhares (para os lados e para baixo), e o tradicional ‘cair do corpo’, principalmente dos ombros e da cabeça, evidenciando exatamente como agimos quando recebemos uma notícia considerada ruim: sentimo-nos para baixo e deixamos o corpo cair, o que destaca a metáfora a partir de Lakoff e Johnson (1999) TRISTEZA É PARA BAIXO e também a metáfora FELICIDADE É PARA CIMA. Os autores explicam que as pessoas de maneira geral experienciam sentimento de felicidade com energia, com a postura ereta, correlação entre o estado afetivo e a postura (1999; p. 50).

O recorte contido no Quadro 15 reforça a figura do Pastor como autoridade moral, que fala de dentro de um Templo (um espaço sagrado), tido como uma casa, um lar onde todos vivem em família e são todos “irmãos”.

#### Quadro 15 - O batismo de Bender

**Pastor:** “Nós estamos reunidos aqui hoje para retirar o irmão Bender do terrível mundo do Robô Demônio, e colocá-lo no abraço afetuoso de nossa igreja.”  
**Robô #2:** “Diz aí, Pastor”  
**Robô #3:** “Isso é verdade”.  
**Pastor:** “Irmão Bender, você aceita os princípios da Robotologia pela dor da vida no Inferno Robótico?”  
**Bender:** “Sim, aceito.”  
**Pastor:** “Então agora eu o batizo. Pressione qualquer tecla para continuar”.  
 [Um teclado surge de seu corpo. Bender pressiona um botão e ele é erguido batizado em um barril de Óleo de Alta Viscosidade Batismal. O Pastor solda o símbolo da Robotologia, o símbolo de um resistor, no peito de Bender].  
 {Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 185 a 194}

Trata-se da cena do batismo de Bender propriamente dito. Os idealizadores de *Futurama*, para estabelecer a comunicação com o público-alvo, como sempre, valem-se dos princípios da gestalt e captam os elementos em comum dessa cerimônia em todas as religiões. Um tom de reverência e entusiasmo é registrado na voz e atitude do Pastor, que convoca todos os “irmãos” a *retirarem* Bender do mundo do Robô Demônio e *colocá-lo* dentro do conforto do espaço sagrado, tido como um lar cheio de afeto. Ele pode se livrar da dor do Inferno se aceitar os princípios da Religião. E Bender aceita. Quer dizer, Bender *concorda* que se trair os princípios assumidos vai direto para o Inferno. Mais uma vez se evidencia, através do discurso e ação do Pastor, a MORALIDADE DO PAI SEVERO que pune, de acordo com a METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, e de acordo com o Esquema da Retribuição

com a autoridade legitimada do Livro Benigno, que não permite que os acordos morais deixem de ser cumpridos.

No mesmo recorte do Quadro 15, o Pastor, realizando o esquema de imagem RECIPIENTE (retirando o pecador do mundo do Demônio e colocando-o metaforicamente dentro do espaço sagrado), confronta dois mundos antagônicos, TEMPLO e INFERNO. Dentro (INTERIOR) do recipiente está tudo o que o Templo representa e fora dele (EXTERIOR) está tudo o que o Inferno representa. A FRONTEIRA é, metaforicamente, a porta do Templo. Em Eliade (2010), a porta de um espaço sagrado tem bastante significação porque representa o “limiar” entre o profano e o sagrado.

No Sistema da Metáfora Moral, de Lakoff e Johnson (1999), no âmbito do religioso, existe uma autoridade moral máxima associada ao juízo de ordem moral e que é expressa através da METÁFORA DA ORDEM MORAL. Essa metáfora, como se viu no Capítulo 3, organiza os seres naturalmente e hierarquicamente (verticalmente), iniciando-se do mais forte até o mais fraco, na parte inferior da escala. Mas a ordem natural acaba, via processos histórico-sociais, por ser mapeada numa ordem moral (como sendo natural). Assim, na METÁFORA DA ORDEM MORAL de Lakoff/Johnson (após mapeamento a partir da ORDEM NATURAL), a autoridade moral também tem a responsabilidade moral sobre os que estão hierarquicamente abaixo na ordem apresentada. Em *Futurama*, o Livro Benigno se apresenta como a autoridade moral máxima sobre os habitantes da comunidade terráquea, seguido do Pastor, seguido dos adultos sobre a natureza e, por fim, dos homens sobre as mulheres (Quadro 16).

### **Quadro 16 - METÁFORA DA ORDEM MORAL**

O LIVRO BENIGNO TEM AUTORIDADE MORAL SOBRE AS PESSOAS, OS ROBÔS E ALIENÍGENAS;  
 O PASTOR TEM AUTORIDADE MORAL SOBRE AS PESSOAS, OS ROBÔS E ALIENÍGENAS;  
 OS ADULTOS, OS ROBÔS E ALIENÍGENAS TÊM AUTORIDADE MORAL SOBRE A NATUREZA;  
 OS HOMENS, OS ROBÔS, OS ALIENÍGENAS<sup>76</sup> TÊM AUTORIDADE MORAL SOBRE AS MULHERES.

Observa-se que nessa autoridade moral da METÁFORA DA ORDEM MORAL da sociedade de *Futurama*, a autoridade masculina na escala hierárquica ainda é preponderante. Isto é evidenciado através de vários episódios<sup>77</sup>, que salientam que a figura

<sup>76</sup> Robôs e alienígenas do ‘sexo masculino’.

<sup>77</sup> Exemplos: Temporada 2; episódio 8: “O maior não é o melhor”; Temporada 2, episódio 9: “De onde eu vim?”

feminina, tal qual a mulher inserida no período proposto para análise (e até hoje) vem buscando, a duras penas, atingir mais conquistas diante do machismo dominante.

Emergida com base em modelos de família, tanto a moralidade do Pai Severo como a moralidade do Pai Cuidador têm em comum seus princípios calcados na criança. A partir da criança, o sistema criado por Lakoff e Johnson (1999) se reproduz. A autoridade moral dos pais sobre os filhos vem acompanhada de responsabilidades morais: os pais educam, provêem, protegem, cuidam dos seus filhos. De maneira geral, nas famílias da sociedade de *Futurama*, observam-se os mesmos modelos cognitivos de PAI inseridos nas civilizações atuais, quer dizer, são diversos e no mínimo diferentes de modelos de décadas anteriores. O modelo em que se encaixa o burocrata Hermes é um dos mais próximos do mais ‘tradicional’ modelo cognitivo idealizado de um pai<sup>78</sup>. Casado com LaBarbara, Hermes tem um filho, Dwight, de quem cuida, protege, provê. Ele também pune e recompensa quando preciso. No entanto, também existe o pai solteiro, que é ao mesmo tempo pai e mãe, como é o caso do Fazendeiro da Lua (que cria sozinho as três filhas robôs adotadas<sup>79</sup>), ou do próprio Professor, cujo filho (também criado sem mãe) é um milagre da ciência, no caso, o seu próprio clone<sup>80</sup>.

A cena de Bender completamente (exageradamente) mergulhado no óleo (baptismal de alta viscosidade), metonimicamente nos remete ao ritual do batismo, com o elemento em comum que é um líquido, no caso, o óleo viscoso, porque se trata de um robô. Bender é bento, uma prática ritual comum em cerimônias de batismo, que facilmente identificamos. Em Terrin (2004), a água e o óleo são tidos em diversas religiões como elementos que podem transmitir força energética através da bênção (Terrin, 2004). A questão do cômico nessa cena é, como sempre, evidenciada a partir da acentuação de um fato real. As pessoas dentro de igrejas, por exemplo, são bentas com água, untadas de óleo, mas não literalmente mergulhadas em um tambor do tamanho de um humano, tal qual Bender. De qualquer forma, ficam evidenciadas essa e outras cenas específicas que remetem ao batismo em diversas religiões, que estruturam um modelo cognitivo de batismo, que, em vários aspectos, é bastante reconhecido nas sociedades contemporâneas.

Muitas pessoas prometem coisas para outras pessoas, para Deus, um santo forte num momento de desespero. Mas, conseguir manter uma promessa é muito difícil. É preciso

---

<sup>78</sup> Temporada 3, Episódio 12: “Uma lição para os filhos”; Temporada 4, episódio 16: “Dinheiro não traz felicidade”.

<sup>79</sup> Temporada 1, episódio 2: “Uma viagem à lua”

<sup>80</sup> Temporada 2, episódio 10: “Aposentadoria forçada”.

força de vontade para não sucumbir aos prazeres aos quais se está acostumado, principalmente se o caráter da pessoa sempre esboça um padrão de comportamento moral que diz que essa pessoa não tem jeito mesmo. No caso de Bender, como foi ilustrado, ele praticamente tem que nascer uma nova pessoa para manter sua palavra e seguir os princípios da religião. E realmente nasce um novo Bender, um Bender excessivamente chato. Basicamente ele ora muito e quer que os outros orem também. Da mesma forma abraça muito para “romper barreiras emocionais”. Sente necessidade de transformar as características da Nave Planeta Expresso para santificá-la, com um símbolo que remete a um peixe (um dos símbolos bastante significativo do Cristianismo), o que não agrada a ninguém. No recorte do Quadro 17, estão os detalhes dessas observações, seguidos da Figura 9 que mostra como age o novo Bender (moral).

### Quadro 17 - Bender chato

**Bender:** “Amigos! Amigos! Claro que não vamos começar a comer antes de dizermos a oração do Robô”.  
 [A equipe murmura. Bender fecha os olhos.] “Em nome de tudo que é bom e lógico nós damos graças pela energia química que estamos prestes a absorver. Como disse o profeta Jerematic: 000101010101...”  
 [O tempo passa. Os funcionários se cansam de rezar e esperam ansiosamente que Bender termine.]  
**Bender:** “0010110012. Amém.”  
**Fry:** “Será que a gente pode comer agora?”  
**Bender:** “Podem.”[A equipe se anima.] “Mas primeiro, já que eu amo tanto vocês, eu gostaria de dar um abraço em todos vocês. Vem cá, Fry!”  
**Fry:** “Ah, eu não quero, não”.  
 [Bender abraça Fry.]  
**Bender:** “Fry, você é meu amigo!” [Fry, indeciso, cumprimenta-o. Bender se levanta de novo.] “Vamos lá, todo mundo, faz fila pra um abraço. Vamos quebrar algumas paredes emocionais!”  
 [Os outros se afastam.] {“O Inferno dos Robôs”; linhas 205 a 217}

**Figura 8 - Bender orando antes da refeição e orando ainda por longo período**



Fontes: [www.hwdyk.com](http://www.hwdyk.com) e [www.funpop.com](http://www.funpop.com)

Na Figura 9, à esquerda, Bender pede para que ninguém inicie a refeição antes da oração, para render graças à “energia química” que ele e os amigos estão “prestes a receber”. À direita, ele reza a oração do “profeta Jerimatic”, provavelmente fazendo menção às suas palavras contidas no Livro Benigno. Por meio do Esquema da Reciprocidade, podemos entender que, se Bender dá algo de positivo (a oração do Profeta Jerimatic à autoridade moral), ele recebe algo positivo em troca (bem-estar, saúde). Metaforicamente, a ORAÇÃO É TROCA. Se Bender se liga ao profeta pela oração, então, ORAÇÃO É LIGAÇÃO. E a oração nunca acaba. Quanto mais Bender reza, mais ele tem forças para se manter ereto, equilibrado, mais tem forças para combater as tentações mundanas, já que ele possui vícios e não virtudes. Assim, MAIS ORAÇÃO É MAIS FORÇA DE VONTADE, MAIS ORAÇÃO É MAIS CORAGEM, MAIS ORAÇÃO É MAIS BEM-ESTAR, MAIS ORAÇÃO É MAIS SAÚDE.

Eliade (2010) postula que, primitivo ou não, tanto o ser religioso como o não-religioso apresentam o mesmo comportamento, o do *homo religiosus*. Vê-se na imagem da Figura 9 (à direita) que os amigos (e Bender, principalmente), mesmo sendo seres assumidamente não-religiosos, sabem interagir com rituais, mesmo sem conhecê-los. No caso, interagem com o ritual da oração – com a junção das mãos, o sinal de reverência e respeito, a inclinação do corpo para frente. Eles parecem familiarizados com o *script* da oração. A experiência, segundo Lakoff (1987) e Lakoff e Johnson (1999), acaba por impor estruturas na nossa mente que são reveladas via comportamento, via expressões linguísticas, sem que os humanos se deem conta disso.

O cômico, a partir da oração do Profeta Jerimatic, fica por conta dos zeros e uns que não têm fim, porque Bender é um robô. O numeral 2 surge assim como a pausa comum dada pelos fiéis antes do “amém” final. Na versão dublada e em inglês há essa pausa. Mas, parece que os amigos de Bender não estão dispostos a lidar com esse novo Bender, como relata o diálogo que está no recorte do Quadro 18. Chamam a religião do Bender de “idiota”; julgam o Budismo ou o Vodun religiões mais apropriadas do que a Robotologia.

### **Quadro 18 - Bender chato santifica a nave e os amigos querem o velho Bender de volta**

**Leela:** “O que está fazendo com a minha nave?”

**Bender:** “Estou santificando! [Leela observa. Bender fixou uma versão robô do Ichthus.] “Pronto! Isso vai converter alguns descrentes.”

**Fry:** “A religião idiota do Bender está me deixando maluco.”

**Leela:** “Amém.”

**Professor:** “Se ele tivesse entrado pra uma religião mais popular como o budismo ou o vudu.”

**Fry:** “Temos que trazer o velho Bender de volta.”

**Leela:** “[...] Temos que reintegrá-lo a uma pequena coisa chamada *imoralidade*.” {Ep. O Inferno dos Robôs”; linhas 219 a 226}.

No momento em que Bender santifica a nave, como se vê no recorte do Quadro 18, os amigos imaginam como seria bom ter o *velho* Bender de volta. Conspiram e efetivamente agem para “reintegrá-lo à *imoralidade*”, como mostra a fala de Leela no mesmo recorte. Os termos não apropriados (moralmente incorretos) para se referir a uma religião sugerem que na sociedade de *Futurama* muitos parecem não dar tanta importância para esse fator. Note-se que os amigos quase morreram por causa das consequências do vício de Bender, mas agora surge uma outra situação, que precisa ser resolvida diante da impaciência e do *stress* que normalmente revelam os seres dos grandes centros urbanos de hoje. A figura do Pastor que fala em nome do LIVRO BENIGNO parece não importar para os amigos de Bender nesse momento. Observa-se que o fator tempo muda muita coisa. Infere-se, por exemplo, que nas comunidades avaliadas por Granzotto (2007), como já relatado na Introdução e especialmente no Capítulo 3, os princípios moralistas radiam a partir da Capela/Igreja para toda a comunidade de forma muito mais abrangente, com muito mais alcance. Pautados em Terrin (2004), inferimos também que, na época avaliada pela autora, viviam-se mais imposições das verdades religiosas, científicas, políticas.

No mesmo recorte (Quadro 18), podemos observar que o Professor se vale do esquema RECIPIENTE para lamentar o fato de Bender não ter *entrado* (“*joined*”, em inglês) para uma outra religião (“Se ele tivesse *entrado* para uma religião mais popular como o Budismo ou o Vodú.”). Metonimicamente, podemos inferir que o Professor toma a religião como um todo, metaforicamente a torna um recipiente, no qual são colocados todos seus princípios, seus símbolos, seus rituais. Bender pode *entrar* nesse recipiente e se situar diante do mundo. Fora desse recipiente está todo o resto do mundo. A fronteira entre os dois mundos passa metaforicamente a existir quando Bender assume os princípios da Robotologia: ele *entra* para a religião da Robotologia quando é batizado. Portanto, nesse esquema de imagem que se realizou diante do julgar em forma de lamento do Professor, os elementos estruturantes INTERIOR (dentro da religião), EXTERIOR (fora da religião) e FRONTEIRA (o sim Bender) configuraram o modelo cognitivo de esquema de imagem RECIPIENTE.

O recorte no Quadro 19 mostra justamente como os amigos de Bender “tentam” o pobre robô, sem dar trégua, o que vai continuar a contextualizar a moralidade no período proposto neste estudo.

### Quadro 19 - Bender peca de coração

**Bender:** “Mas essas garotas não usam nada. Dá pra ver os circuitos delas”.

**Fry:** “Ah, qual é? Será divertido! Talvez a gente possa até beber um vinho fortificante.”

**Bender:** “O que? Beber vinho é pecado. Mesmo que seja deliciosamente fortificante.”

**Leela:** “Olha só a bolsa daquela mulher. Ela não está um charme com ela?”  
[Bender dá uma olhada, mas repele sua atitude.]

**Bender:** “Eu não devo olhar essa coisa.”

**Fry:** “Que prosti-robô maravilhosa. Ela tem um coração de ouro!”

**Prosti-robô:** “Oi, unidade marinheiro!”

**Bender:** “Pare de me tentar! Pela primeira vez na vida eu tenho paz interior.”

**Fry:** “Pfft! Isso é pra boiola. Vai lá, peque de coração”.

**Leela:** “Fique louco”.

**Prosti-robô:** “Viva um pouco”.

**Mulher:** “Dá pra segurar a minha bolsa?”

**Fry:** “Vai nessa, Bender. Você tá a fim!” {“O Inferno dos Robôs”, linhas 240 a 253}.

Os amigos de Bender realmente se empenham em expô-lo (e tentá-lo) “ao vinho fortificante”, “a uma carteira dando sopa”, “a garotas dançarinas” que, segundo Bender, não “usam nada” (“dava até pra ver os circuitos delas”). Fry tenta convencer Bender que “religião é coisa pra boiola” e que ele deve “pecar de coração”. É nesse momento que Bender segue o ‘conselho’ de Fry. Nota-se mais uma vez o linguajar depreciativo de Fry para se referir à religião, que seria provavelmente considerado inapropriado (imoral) pela sociedade há um século, mesmo fora de uma Igreja ou Templo. Bender se rebate, pede para que parem de *tentá-lo* porque pela primeira vez sente “paz interior”, como está destacado no Quadro 20, abaixo.

### Quadro 20 - Bender sente paz interior

**Bender:** “Pela primeira vez eu sinto paz interior”. {Episódio “O Inferno dos Robôs; linha 248}.

Expressões como as do personagem Bender são muito comuns entre nós, porque o esquema RECIPIENTE (LAKOFF, 1987) é inerentemente significativo para o humano. Bender põe paz dentro de si (do seu corpo), refletindo o momento de calma que vive, ausência de agitação, de perturbação. Vê-se que nesse caso, mais uma vez, a expressão dentro do contexto se torna compreensível quando associada com os elementos estruturantes desse esquema: INTERIOR, FRONTEIRA, EXTERIOR, inferindo-se como INTERIOR o próprio interior do corpo, metaforicamente o coração, onde o humano (que Bender representa) coloca emoções, sentimentos; como EXTERIOR, fora do corpo ‘humano’; e como FRONTEIRA, o esqueleto de Bender que, no caso, é feito de metal brilhante.



Os amigos de Bender se mantêm irredutíveis diante do propósito de trazer o *velho* Bender de volta. Até que ele, enfim, acaba por “pecar de coração”, como sugerido por Fry.

Nesse sentido, observa-se através da imagem na Figura 10 (à esquerda), que há a intenção de provocar o cômico por meio de uma quebra na linha do raciocínio do receptor. A imagem (acompanhada de um som PARA CIMA) confirma, mais uma vez, que o malandro imoral não tem jeito mesmo. Ele cai na farra novamente, cai no pecado. Sua figura reintroduzida à *imoralidade* o revela feliz, PARA CIMA. Sua expressão é de alguém que está se divertindo muito; seus braços, para o alto, indicam que ele realmente está comemorando. O modelo cognitivo idealizado metonímico de tipo submodelo, de base biológica de Lakoff (1987), evidencia sua alegria, uma emoção básica, que pode ser conceitualizada a partir do princípio metonímico de tipo causa-efeito. Basicamente, cada emoção básica é conceitualizada com base em sintomas fisiológicos correspondentes com essa emoção.

**Figura 9 - Bender “peca de coração”**



Fonte: theinfosphere.org

Na imagem à esquerda da Figura 10, nota-se que Bender usa o símbolo sagrado da Robotologia, que ele joga fora nesse momento alucinante. Cada religião tem um símbolo que a representa. Logicamente é um símbolo de vital importância para a religião e para o fiel, porque nele está contido tudo que a religião representa, significa. Um símbolo sagrado remete à nossa experiência humana, que é marcada não só com pessoas, mas também com objetos. Esse objeto sagrado se torna a personificação da própria religião, ou seja, ele toma a forma de algo que é o todo, a religião. Poderíamos associar o símbolo da religião do personagem Bender com a importância de um crucifixo (símbolo da Religião Católica), por exemplo. Metonimicamente, UM SÍMBOLO SAGRADO ESTÁ PARA A RELIGIÃO, por meio do princípio metonímico de tipo parte-todo.

Bender (na Figura 10, à direita) se encontra na *jacuzzi* com garotas que sonham em ser atrizes em Hollywood. A transcrição referente a essa imagem no Quadro 21 mostra que ele finge ser um famoso diretor de Hollywood que vai “fazer testes com elas”. Ele esboça intenções pervertidas (“embora todas vocês sejam jovens e ingênuas, acho que têm o que é preciso”). Parece se divertir muito. Num gole só ele se entrega a todos os seus vícios (bebida, fumo, pornografia, cleptomania), dá sua palavra em vão. Peca, enfim, e com êxtase, como se tivesse tirando um atraso, muita vontade reprimida. No auge dessa alegria, Bender joga o símbolo da religião fora, quer dizer, ele simplesmente nega a religião e todos os princípios nela contidos e assumidos.

### Quadro 21 - Bender cai no pecado e vai pro Inferno

[Ele arranca o símbolo da Robotologia de seu peito e o atira sobre seu ombro. O símbolo afunda dentro de uma tigela de alguma coisa e faz soar um bip.]  
 [Cena: *Trump Trapezoid*. Bender entretém três robôs femininas na Jacuzzi do seu quarto de hotel.]  
**Bender:** “Olha, como um grande diretor de Hollywood, eu vou fazer testes esta noite para o próximo filme. Embora todas vocês sejam jovens e ingênuas acho que têm o que eu preciso.”  
 [As garotas riem. Há uma batida na porta.]  
**Bender:** “Eu tô tentando faturar. Não leu a placa ‘não perturbe’? Mas, que saco! Que gente mais chata!”  
 [Ele coloca uma toalha na cintura e abre a porta. Um brilho reluzente vermelho vem do corredor. Bender fica sem fôlego.]  
**Bender:** “Não! Não!” [Um forçado aparece na porta e o nocauteia.]  
 [Cena: Inferno Robótico. Bender fica cara a cara com um grande robô vermelho com cauda e chifres.]  
**Robô Demônio:** “Saudações, Bender! Bem-vindo ao Inferno Robótico.”  
 [Bender grita.] {Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 259 a 269}

É nesse momento que um brilho vermelho incandescente vem do corredor do *Trump Trapezoid*. Bender fica pasmo. E mais ainda porque o brilho vermelho é de um tridente e quem o segura é o Robô Demônio. No recorte no Quadro 21, registra-se o instante em que Bender mente, joga fora o símbolo de sua religião, enfim, *cai* no pecado. Logo em seguida, é levado para o Inferno, como também mostra a Figura 11.

**Figura 10 - Bender cai no pecado e vai para o Inferno**



Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Se Bender peca, ele comete o mal. Pela METÁFORA DA FORÇA MORAL, sabemos que o mal cometido por Bender quando peca se torna uma força, que, materializada faz com que ele *caia* para baixo, para o Inferno. Assim, a partir dessa metáfora temos por acarretamento: O PECADO É UMA FORÇA; O PECADO É PARA BAIXO, O INFERNO É PARA BAIXO.

Uma das imagens mais metafóricas e materializadas nas religiões monoteístas é a do inferno, com vários elementos em comum, como a Figura 11 mostra. No recorte apresentado no Quadro 22, vê-se que Bender logo é chicoteado pelo Demônio. Ele grita apavorado, como ouvimos falar de pecadores que gritam no Inferno. É quando ele relata que o Inferno tem “coisas assustadoras e dolorosas”, outra associação bastante comum com esse ambiente. Pela METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, por meio do Esquema da Retribuição (com autoridade legitimada do Livro Benigno), chega-se a: O INFERNO É PUNIÇÃO; O MAL É PUNIÇÃO.

#### **Quadro 22 - Bender relata que no Inferno tem coisas assustadoras e dolorosas**

[O Robô Demônio o chicoteia.]

**Robô Demônio:** “O Inferno Robótico é de verdade. Vejam o nosso folheto”

[Ele entrega a Bender um folheto intitulado Inferno Robótico.]

**Bender:** “*Inferno São Os Outros Robôs*. Mas aqui não é o meu lugar. Eu não gosto de coisas assustadoras e dolorosas!”

**Robô Demônio:** “Lamento, Bender, você concordou com isso quando entrou para a religião. Se pecasse iria para o Inferno Robótico por toda a eternidade”.

{Episódio “O Inferno dos Robôs; linhas 279 a 284}

No recorte contido no Quadro 22, o Robô Demônio traz à lembrança de Bender o acordo feito por ele quando “entrou” para a religião, ou seja, “se pecasse iria para o Inferno por toda a eternidade”. Na verdade, esse enunciado do Demônio é a reprodução das palavras do Pastor em duas situações: (i) no seu sermão (“Porque se você é um pecador, o Demônio vai ligar o módulo infernal na parede manifestando fumaça e chama”; “vai levá-lo direto para o Inferno!”); (ii) e no Batismo de Bender, quando ele assume os princípios da Robotologia (“você aceita os princípios da Robotologia pela dor da vida no Inferno Robótico?”). O Pastor, falando em nome do Livro Benigno, com esses enunciados, atuou com a autoridade do Pai Severo que recompensa quando se obedece, e que pune quando se desobedece. E Bender está sendo punido pelo Demônio, como o Pastor disse que iria acontecer. Assim, O LIVRO BENIGNO PUNE; A AUTORIDADE DO PAI SEVERO PUNE; O PECADO É PUNIDO PELO DEMÔNIO.

Podemos ainda observar nesse mesmo recorte do Quadro 22 que o Demônio, ao lembrar o que Bender prometeu quando “entrou” (*joined*, em inglês) para a religião, está se valendo do esquema de imagem RECIPIENTE de Lakoff (1987) e estabelecendo a mesma relação antagônica já apontada entre Templo e Inferno (O TEMPLO ESTÁ PARA A RELIGIÃO; O PECADO ESTÁ PARA O INFERNO).

O recorte apresentado no Quadro 23 e a imagem da Figura 11 vão basicamente reforçar a imagem metafórica de um Inferno composto de vários níveis, sendo que, nos níveis mais baixos, as torturas, além de horríveis, envolvem, na maioria das vezes, o elemento fogo.

**Figura 11 - Imagem do Inferno, Nível 1**



Fontes: [www.pagetable.com](http://www.pagetable.com) e [www.aoltv.com](http://www.aoltv.com)

### Quadro 23 - O primeiro de cinco níveis no Inferno

[Cena: O Inferno Robótico: Nível 1.]

**Robô Demônio:** “Sabemos de todos os seus pecados, Bender. E para cada um preparamos um castigo agonizante e irônico... Senhores...”

[Uma banda de Robôs do Inferno começa a tocar.]

**Bender:** “Ora, droga. Música. Eu posso fumar?”

[Ele acende um charuto, mas o Robô Demônio o arranca dele e o apaga no seu peito. Dois robôs atiram nele um chapéu e um chicote].

**Robô Demônio:** (cantando)

“Charutos fazem mal,

E não sentirá falta do tal,

Encontramos um jeito de segurar este cheiro

De sujeito infeliz

Solta a fumaça pelo nariz

Aqui no nível 1 do Inferno Robótico.”<sup>81</sup>

{Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 300 a 311}

Na tipologia histórico-religiosa de Terrin (2004), nos ritos de transmissão de força sagrada, o fogo é bastante reconhecido como um elemento ritual essencialmente purificador que ajuda a afastar algo considerado perigoso. Metaforicamente, infere-se, com base na imagem à direita da Figura 12 (e 13) e na transcrição no Quadro 23 (e 24) que O FOGO É PURIFICADOR.

Nota-se que houve uma certa divergência com relação à tradução no recorte apresentado no Quadro 23, que deu prioridade à rima a partir da voz do Demônio cantando. Entretanto, isto não interferiu na identificação de nenhum fenômeno, pois o que se continuou a evidenciar foi o vício de Bender, que ele de fato não conseguiu abandonar ao assumir os princípios da Robotologia.

No Nível Um (1) do Inferno, como mostra o Quadro 23, o Demônio refresca a mente de Bender, dizendo que sabe de todos os seus pecados e que para cada um deles há “um castigo agonizante e irônico”. Ou seja, ocorrem mais punições. Bender esboça querer fumar e é enrolado com a própria matéria prima que preenche o charuto, que é aceso porque charutos “fazem mal”, gargalha ironicamente o Demônio. Pela METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, pelo Esquema da Retribuição, chega-se a: MAIS PECADOS SÃO MAIS PUNIÇÕES. E Bender está só no “nível um” de um total de cinco níveis que compõem o

<sup>81</sup> A ‘versão’ de língua inglesa para a língua portuguesa, seguindo o que foi cantado, foi mantida até o final das análises do episódio, porém, assim como neste caso, não interferiu em nenhum modelo cognitivo idealizado avaliado, ou mesmo fugiu do sentido global do texto.

Inferno Robótico. Este quinto nível é muito lembrado pelas pessoas que, quando raivosas, mandam todos para os “Quintos dos Infernos”.

No Nível Dois (2), as torturas continuam, como se vê no Quadro 24. O Demônio aplica ainda mais punições, sempre gargalhando, lembrando que “trapacear, roubar, falsificar é pecado” e dizendo que “a sorte elegeu como castigo que Bender fosse frito” no fogo bem quente, como mostra a imagem da Figura 13. A partir da autoridade do Livro Benigno que pune com autoridade legitimada, MAIS PECADO É MAIS FOGO NO INFERNO; O PECADO É PUNIDO COM O FOGO DO INFERNO.

### Quadro 24 - Bender paga por trapacear, roubar com o fogo do Inferno

**Robô Demônio:** (cantando)<sup>82</sup>

“Jogar é errado e trapacear também. Isso não faz bem .

Vamos deixar a sorte decidir. Que tipo de tortura será que vai sair?

Eu sou o maioral aqui no Nível 2.”

[Ele vira uma roda na qual Bender está preso. A sorte decide *Bender frito*.]

**Robô Demônio:** (conversando) “Oh! Robô frito!”

{Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 315 a 321.}

**Figura 12 - Bender é frito no Nível 2 do Inferno**



Fonte: hellinspace.com

Bender grita desesperado e o Robô Demônio, como mostra o recorte do Quadro 25, continua a lembrar dos seus “pecados”: “roubar de escoteiros-mirins, freiras e bancos”. Bender implora para que não culpassem a ele, e sim, sua “criação”, o que remete à figura de

<sup>82</sup> O mesmo comentário, feito a partir do recorte no Quadro 23 com respeito à tradução, vale para o Quadro 24, que descreve o Nível 2 do Inferno. Ou seja, buscou-se a rima em língua portuguesa e houve uma pequena discrepância com relação à tradução no verso dois, mas nada que interferisse na interpretação do Inferno, impregnado do elemento fogo.

Mamãe, a responsável por trazer Bender e outros robôs ao mundo do jeitinho que se mostram na sociedade (praticamente disfuncionais).

### Quadro 25 - Bender culpa sua criação pelos seus pecados

**Robô Demônio:** (cantando) “Você roubou dos escoteiros, freiras e bancos!”

**Bender:** (cantando) “Ah, não me culpe, culpe minha criação!”

{Episódio “O Inferno dos Robôs”; linhas 328 a 330}

Note-se nas imagens abaixo, contidas na Figura 14, as duas faces de Mamãe. Na imagem à esquerda, tem-se a imagem que ela mostra para a sociedade, refletindo um exemplo de mãe ideal, muito bondosa (“a que mais abraça no mundo”<sup>83</sup>), que fala manso, e é amada por todos da sociedade: pelos robôs, que a *adoram* como a uma mãe, e pelos humanos ou alienígenas de cidadania terráquea. A **imagem** da direita mostra como realmente ela é, dentro de sua casa, junto de seus três filhos biológicos, totalmente inseguros, afetados por seus abusos físicos e verbais, o que, por outro lado, os torna totalmente manipuláveis, por ela mesma, para obter cada vez mais poder.

**Figura 13 - As duas faces de Mamãe**



Fontes: [www.sodahead.com](http://www.sodahead.com) e [futurama.wikia.com](http://futurama.wikia.com)

Bender tem caráter formado por vícios e não por virtudes. Por meio da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL se depreende que as pessoas definem caracteres morais se possuem comportamentos morais. Um dos acarretamentos dessa metáfora é que o

<sup>83</sup> Temporada 1; Episódio 6: “A minha fortuna são os meus amigos” (o enunciado sobre Mamãe foi proferido pela personagem Amy, durante um leilão, quando Mamãe aparece para esse evento).

caráter moral se cultiva desde a mais tenra idade e se define na fase adulta, o que absolutamente não acontece com Bender. Fica explícito através dos idealizadores de *Futurama* que Mamãe desempenha o papel de não ser uma boa mãe, o que traz sérias consequências não só para os seus filhos biológicos, imorais, porque praticam atos imorais (por exemplo, extorsão), como para toda a sociedade, devido às suas inter-relações dentro dessa sociedade, que enfim, é povoada por robôs (filhos não biológicos) que são a principal causa do aquecimento global.

Bender parece que não vai tomar jeito, mesmo porque logo após “culpar sua criação pelos seus pecados” rouba a carteira do Robô Demônio. Na verdade, porque o Demônio sabe das fraquezas morais de Bender, ele coloca a carteira à disposição do robô, justamente para tentá-lo, como ouvimos dizer que os pecadores são tentados no Inferno. Ficam evidenciados os dois outros acarretamentos dessa mesma metáfora da ESSÊNCIA MORAL: (a) sabemos através das ações anteriores do personagem Bender que ele agiu imoralmente e então identificamos o seu caráter; b) esse caráter identificado (como imoral) nos diz que ele vai agir imoralmente de novo e de novo, o que realmente ocorre. Bender, enfim, carrega o estigma de ser um ladrão já ‘de berço’. Assim, UMA PESSOA IMORAL É RESULTADO DA FALTA DE CRIAÇÃO.

No Nível Cinco do Inferno (nos Quintos dos Infernos), Bender, na presença dos Beastie Boys (imagem na Figura 15) é pego pela perna e chacoalhado. O Robô Demônio recorda a ele que “é errado vender fitas piratas porque os músicos como os Beastie Boys (riquíssimos) precisam sobreviver” (linhas 336; 337 na transcrição do episódio, subcorpus 1). Ou seja, MAIS PECADOS SÃO MAIS PUNIÇÕES.

**Figura 14 - Bender chacoalhado no Inferno**



Fonte: hellinspace.com



Traço de humor: os membros da Banda Beastie Boys, adorados como verdadeiras celebridades por toda a comunidade terráquea, ‘jogam’ com o Demônio nos Quintos dos Infernos, o nível onde se incluem os piores castigos que eles ajudam a tornar reais (no caso, contra Bender). No início do episódio, esses músicos se mostram *snobes*, cheios de chilikues e manias de celebridades. Desconsideram o público, que só serve para manter os seus estilos de vida vazios, porque quando vão aos shows, compram os seus CDs e camisetas (linhas 53 a 59 na transcrição do episódio).

No recorte no Quadro 26, mais pecados de Bender são lembrados no Nível Cinco (“negociar diamantes falsos, brigas de galo, revistas pornográficas”) e são *acertados* com tortura pelo Demônio, que remete mais uma vez ao discurso proferido pelo Pastor, com a AUTORIDADE DO PAI SEVERO. Desta vez, o Demônio reforça, no Nível Cinco do Inferno, que Bender está preso, sem saída e que as punições não mais terão fim. Pela METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL: PAGAR PECADOS É ACERTAR DÍVIDAS MORAIS.

#### Quadro 26 - Bender vai pagar por cada crime que cometeu

[Corte: Elevador. Bender e o Demônio penetram nas profundezas do Inferno. O Robô Demônio pega coisas do compartimento de Bender em seu peito.]

**Robô Demônio:** (cantando) “Diamantes falsos brigas de galo e revistas pornográficas,

[Ele chuta Bender para dentro do elevador.]

Vai pagar por cada crime,

Soterrado em lava elétrica,

Vai sofrer ate o final dos tempos,

Suportar torturas por que você é pecador,

preso pra sempre aqui no Inferno Robótico!” {“O Inferno dos Robôs”; linhas 353 a 361.}

Entretanto, como vemos na imagem da Figura 16, Fry e Leela chegam para salvá-lo. E não é nada fácil. Precisam participar de um concurso de violino para “ter a alma de Bender de volta”. Neste caso, fica implícito que, com o Demônio, tudo se resolve através de acordos. Fry e Leela sugerem uma nova negociação na qual o Demônio coloca os termos, e eles, em *troca*, teriam a alma de Bender de volta. O Demônio propõe o concurso de violino, sabendo que quem quer que competisse com ele, só poderia perder, porque ele sabe de suas habilidades como instrumentista. Como esperado, Leela e Fry perdem feio o concurso (linhas 372 a 385, na transcrição do episódio). Contudo, são salvos mesmo pelo bom trabalho em equipe contra os robôs do Inferno (*hellbots*), com seus tridentes, e os *bugbots* (que atiram anéis de *laser*) (linhas 390 a 393 na transcrição do episódio). Um dos anéis dos *bugbots* pega

a antena de Bender, formando uma aura cheia de luz. O coro *Aleluia* toca e eles ‘milagrosamente’ conseguem escapar (linhas 394 a 399 na transcrição do episódio), como mostra a imagem retratada na Figura 16.

**Figura 15 - Bender e amigos salvos por uma força cheia de luz**



Fonte: [www.funpop.com](http://www.funpop.com)

Assim, finda-se o episódio. Confirma-se, por meio da METÁFORA DA PUREZA MORAL, que Bender não ia conseguir ficar *limpo* porque o vício já o havia contaminado. Sua essência impura não permitiria que ele deixasse de cometer atos impuros. Na perspectiva da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL, poderíamos antever diante do histórico de Bender (descaso por causa da Mamãe, ausência de virtudes, essência impura, caráter imoral) que, mesmo buscando ajuda no Templo para enfrentar o vício, mesmo aceitando os princípios da sua religião com a cerimônia do batismo, mesmo lutando contra as investidas de Fry e Leela, não iria, devido à natureza de seu caráter, deixar de beber/fumar/roubar/ligar-se na eletricidade (condições ‘obrigatórias’ para ser batizado), ou seja, não iria deixar de se comportar imoralmente, o que realmente se configura, pois após sair de seu estado deprimente ele volta a ser o *velho* Bender de antes.

## 5.2 EPISÓDIO “AS MÃOS DEMONÍACAS”

O episódio “As Mãos Demoníacas” (*Devil’s Hands are Idle Playthings*) é o segundo que compõe o *corpus* desta pesquisa com temática moralidade religiosa. Através dele, essa moralidade foi avaliada a partir dos Modelos Cognitivos Idealizados de Lakoff (1987) e do Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999). Foram adotados os mesmos procedimentos dedicados ao episódio “O Inferno dos Robôs”, conforme relatado na

introdução deste capítulo. Trata-se do mesmo *locus* social (um centro urbano ocidental moderno), onde se mantém a mesma autoridade/ordem moral religiosa e os mesmos personagens bem estereotipados que representam o humano da sociedade ocidental americana contemporânea. As mesmas características socioculturais, interacionais desse mundo contemporâneo também são mantidas pelos idealizadores da série.

*Resumo do episódio (Temporada 4, episódio 18): Fry tenta aprender a tocar holofonor para agradar Leela. Como tal tarefa se torna muito difícil para ele (sem talento, preguiçoso), aceita a sugestão de Bender e faz um pacto com o Robô Demônio, trocando suas mãos com as dele (Robô Demônio). Esse pacto, no entanto, de início, não agrada ao Robô Demônio que quer suas mãos de volta. Mas Fry não quer voltar atrás, porque, graças às novas mãos demoníacas, ele se torna um talentoso músico de sucesso e monta um espetáculo, estilo ópera (Leela, Órfã das Estrelas), para oferecer à sua amada. O Demônio, artiloso, para conseguir o seu intuito, arquiteta outros pactos para chegar até Leela que troca sua mão esquerda por ouvidos mecânicos para ouvir a linda ópera. Contudo, ela não sabe que nas letrinhas miúdas do contrato elaborado pelo Demônio ele pedia como forma de pagamento sua mão esquerda em casamento durante um dos atos da peça, o que desagrada Leela, e principalmente Fry, que intercede, e acaba por trocar novamente de mãos com o Robô Demônio para honrar a dívida de Leela. Como consequência, volta a tocar mal o holofonor.*

Fry e Bender chegam ao mesmo Inferno que eles já conhecem de outra experiência, com a típica figura do maldoso Demônio, torturados e torturadores. Metonimicamente, O INFERNO ESTÁ PARA O MAL; O INFERNO ESTÁ PARA TORTURA; O INFERNO ESTÁ PARA O DEMÔNIO; O DEMÔNIO ESTÁ PARA TORTURA; O DEMÔNIO ESTÁ PARA O MAL.

Malandro velho, Bender logo percebe que o Demônio quer fazer um “trato” com o amigo, mas Fry não se sente “motivado” (julga estar cometendo um ato *não totalmente moral*<sup>84</sup>). O Demônio esclarece como quer negociar novas mãos para Fry (através da roda da sorte). Sarcasticamente salienta que pode causar danos a outro robô com esse jogo e que se sente muito bem com isso. Fry é altamente influenciável por Bender, por quem tem grande amizade e, graças à sua falta de discernimento, acaba por ser contaminado pela falta de caráter do robô malandro, sem que, na verdade, sequer tenha plena consciência do que esteja fazendo.

---

<sup>84</sup> Em língua inglesa, Fry diz: “I don’t know. It doesn’t seem entirely moral to...”; linha 102 do episódio ou no Quadro 27.

E, consciente ou não, negocia com o Demônio por motivos muito pessoais (ter talento, agradar Leela), o que salienta sua vaidade, e sua preguiça também, que em Lakoff (1987) são avaliadas pelo modelo metonímico de tipo submodelo de base cultural. A vaidade e a preguiça, neste caso, são projetadas na própria manifestação de soberba e falta de força que as conceitualizam, por meio do agir de Fry, como atos imorais. Assim, TER VAIDADE É IMORAL. TER PREGUIÇA É IMORAL. No Quadro 27, o recorte que mostra o início da negociação que gerou o contrato entre Fry e o Demônio.

### Quadro 27 - Bender convence Fry a fazer um “trato” com o Demônio no Inferno

**Bender:** “Fry, seu grande cretino, acho que o Robô Diabo está tentando fazer um trato com você!”  
**Fry:** “He-He-He. É mesmo, Bender. Legal?” [Ele se vira para o Demônio.] “Espera, o que você ganha?”  
**Robô Diabo:** “Ah, eu não ganho nada. Eu só vou girar a roda dos robôs, escolher alguém do universo, provavelmente alguém que você não conhece. Ai eu vou tirar as mãos dele e trocar pelas suas.” [Bender esfrega suas mãos com alegria.] “Por que é exatamente assim que eu sou. O que você me diz?”  
**Fry:** “Não sei, não. Digamos que eu não me sinta motivado...”  
**Bender:** “Ah, se você não aceitar essa proposta agora vou perder o respeito por você e te socar.”  
 {Episódio “As Mãos Demoníacas”; linhas 97 a 102}

Retoma-se, a partir do Quadro 27, o Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999) para avaliar a negociação entre o entregador e o mestre do mal por meio da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, onde estão inseridos os esquemas morais (pactos, contratos, tratos), como o da Reciprocidade. Esse esquema se aplica a várias cenas/imagens/ações dessa negociação e de outras que incluem outros pactos que se iniciam basicamente com a habilidade do Demônio em identificar as fraquezas morais de diferentes personagens que representam os humanos, cheios de fraquezas morais.

Em princípio, o Robô Demônio acreditava que resolveria o pacto facilmente, negociando de acordo com o Esquema da Reciprocidade. Nesse esquema, a negociação implica um acerto, cujo pagamento é feito de formas a *quitar* a dívida com quem fez algo de positivo e iniciou um *débito* que nossa moral ocidental diz que *deve ser pago*. Quer dizer, o Robô Demônio oferece a Fry as suas próprias mãos sorteadas na roda da sorte (algo de valor positivo para Fry) e em troca *ganha* as mãos de Fry (algo de valor positivo para o Demônio que pensa que vai se dar bem na negociação) e o pacto está selado, inclusive assinado, como mostra a imagem da Figura 17, à esquerda, evidenciando essa transação financeira. O item da negociação que iniciou a transação com o Demônio foi a imoralidade da vaidade e da preguiça expressa por Fry.

**Figura 16 Contrato firmado entre o Robô Demônio e Fry**



Fonte: en.wikipedia.org

Antes mesmo de efetivamente trocar de mãos com Fry, o Robô Demônio se sente em desvantagem diante do negociador, como mostra a imagem à direita da Figura 17, e implora para ter suas mãos de volta. Como Fry não aceita, afinal, “trato é trato”, o Robô Demônio engendra situações que vão envolver outros pactos para tê-las de volta, quer dizer, ele, de antemão, peca por pensamentos. Primeiramente, oferece ao Robô Bender (fácil de seduzir para o mal) um nariz-corneta que emite um som ensurdecedor, que pode não só atormentar a quem ouvi-lo, mas chegar até a ensurdecer temporariamente. Bender aceita o nariz-corneta, pois faz parte de sua personalidade sentir prazer em atormentar qualquer um. O acordo implica que Bender, em troca, vai perder seu traseiro. Pela METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, o Esquema da Reciprocidade se aplica novamente, porque, tanto Bender (sem “traseiro”, mas feliz com o nariz-corneta bom para atormentar) como o Robô Demônio (sem suas mãos, porém à meio do caminho para tê-las de volta) se dão por satisfeitos com o acordo.

Na sequência, o recorte no Quadro 28 e a imagem da Figura 18 mostram exatamente como o Demônio rapidinho domina Bender para conseguir o que deseja. É o seu segundo “trato”.

**Quadro 28 - Bender, figura sem caráter, é fácil de tentar**

**Robô Demônio:** “Oh, acontece que eu tô a fim de fazer um trato com você.”

[Ele põe seus braços nos ombros de Bender, mas Bender o afasta.]

**Bender:** “Esquece! Não pode me persuadir.”

[Ele se afasta e abre um armário.]

**Robô Demônio:** (tentando Bender) “Jura? Não tem *nada* que você queira?”

**Bender:** “Hum. Esqueci que você pode me persuadir pelas coisas que eu quero.” [Ele coça o seu queixo e se encosta na pia da cozinha.] “Bom, acho que eu sempre imaginei como é que seria ser mais chato.”

[O Robô Demônio ri furtivamente.] {Episódio “As Mãos Demoníacas”; linhas 216 a 224}

**Figura 17 - Bender é tentado pelo Demônio**



Fonte: [www.ign.com](http://www.ign.com)

O intuito do Robô Demônio ao oferecer o nariz-corneta a Bender é para que ele a toque bem nos ouvidos de Leela para que fique surda temporariamente. E é exatamente o que acontece quando Bender a surpreende, como mostra a imagem da Figura 19.

**Figura 18 - Leela, o alvo do Demônio, por meio de Bender, fica surda e não pode ouvir a ópera**



Fonte: [www.ign.com](http://www.ign.com)

Leela, no entanto, mesmo surda, vai para a apresentação, fingindo (para Fry) apreciar cada momento da ópera composta especialmente para ela. Porém, não se conforma de não poder realmente ouvir pelo menos o último ato, e no único dia de apresentação. Assim sendo, como se acompanha no Quadro 29, ela negocia com o Robô Demônio os ouvidos mecânicos do robô-ator Calculon em troca de sua mão esquerda, que o Robô Demônio pretende pedir somente durante a apresentação do último ato. Fica implícito que o aclamado ator Calculon tem uma dívida a ser *paga* para o Robô Demônio, porque no ato de *ceder* passivamente seus ouvidos mecânicos à Leela lembra que seu talento como ator não existe *de graça*. De qualquer forma, sua dívida com o Demônio é *quitada* com essa ação, aplicando-se

assim novamente o Esquema da Reciprocidade da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, ou seja, os ouvidos mecânicos de Calculon são retirados, mas ele continua com o dom recebido do Demônio de atuar magnificamente; Leela cede sua mão esquerda como *pagamento*, mas pode ouvir a ópera. Observa-se no recorte do Quadro 29 como o Demônio se mostra um negociador hábil. Não somente sabe colocar tudo no papel, bem explicadinho, sem esquecer a assinatura, como sabe aproveitar o momento certo para dar o bote. O recorte mostra como ele sabe explorar as vaidades de Leela (ela quer ouvir a ópera composta para ela) e de Calculon (ele adora ser bajulado como uma celebridade).

**Quadro 29 - No intervalo da ópera, Leela negocia com o Robô Demônio os ouvidos mecânicos de uma celebridade**

**Leela:** “Eu não suporto isso!” [Ela respira profundamente.] “Tudo bem. Pode ficar com a minha mão.”  
**Robô Demônio:** “Maravilha!” [Ele faz outro contrato.] “Dá uma assinadinha.” [Leela assina. Calculon passa e o Robô Demônio o faz parar.] “Calculon, meu amigo eu vou precisar dos seus ouvidos.”  
**Calculon:** (melodramaticamente) “Quem mandou eu ter todo esse talento de interpretação”.  
 [O Robô Demônio tira os ouvidos mecânicos de sua cabeça e os coloca nos ouvidos de Leela. Ela olha em volta e sorri.]  
**Leela:** “Eu estou ouvindo! Eu estou ouvindo sem nenhum chiado. Não vai tirar minha mão?”  
**Robô Demônio:** “Na hora certa. Pode curtir a sua ópera.”  
 [Leela lança para o Demônio um olhar curioso e volta para a sala de concerto.]  
 {Episódio “As Mãos Demoníacas; linhas 324 a 332}

Nas negociações que envolvem Bender, Calculon e o Robô Demônio, os dois princípios derivados do Esquema da Reciprocidade entram em comum acordo, primeiramente porque, mesmo se tratando do Robô Demônio, que sempre age arditamente, ele o faz ‘moralmente correto’ (de acordo com o padrão ocidental), primeiro porque dá algo de positivo para o robô-ator e para Bender, conforme acordado, assinado. Em segundo, porque tanto Calculon como Bender *pagam* a dívida fazendo algo ‘igualmente bom’ para o Demônio. Pela METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL depreendemos que PAGAR DÍVIDAS É MORAL; NÃO PAGAR DÍVIDAS É IMORAL.

Logicamente que, em se tratando do Robô Demônio, podemos deduzir que a negociação entre ele e Leela não será resolvida assim tão facilmente, sobretudo porque ele deixa para *saldar* a dívida ainda durante a apresentação do grande espetáculo. De qualquer forma, Leela, desesperada e naturalmente impulsiva, assina às pressas seu contrato antes que o último ato da peça comece. Mal sabe ela que sem ler suas letrinhas miúdas tem de *pagar* os ouvidos mecânicos com sua mão esquerda “em casamento”. Caso ela não *pague* sua dívida irá para o Inferno viver ao lado do Demônio, como sua esposa, para sempre. Essa revelação é

feita quando Fry está no palco, atuando maravilhosamente com as mãos demoníacas em seu poder. Ele se recusa mais uma vez a devolver as mãos do Demônio porque, segundo ele, “um acordo é um acordo mesmo que seja feito com um negociante sujo”, como ilustra o recorte no Quadro 30, que mantém a parte *cantada* em língua inglesa, tal qual como é exibido na versão dublada.

### Quadro 30 - “Trato é trato, mesmo que seja com um negociante sujo”

**Fry:** “Look, what do you want?”

**Robô Demônio:** (cantando) “I want my hands back.”

[Ele ri e colunas de chamas explodem atrás dele. Fry se levanta.]

**Fry:** “Never!”

(cantando) “A deal's a deal,

Even with a dirty dealer”.

**Robô Demônio:** (cantando) “Very well,

Then I'll take what I want from Leela”.

[O foco de luz muda do palco para Leela. O Demônio alonga seus braços e puxa Leela de seu lugar até o palco.]

**Leela:** “Oh!”

**Robô Demônio:** (cantando) “Leela has promised me her hand.”

{Episódio “As Mãos Demoníacas” linhas 351 a 362}

Teoricamente, com relação à Leela, de acordo com o que se depreende do recorte no Quadro 29, aplicaria-se o Esquema da Reciprocidade e tudo estaria resolvido, ou seja, Leela, ao receber ouvidos mecânicos, algo considerado bom para ela (para ouvir a ópera), ficaria *devendo* algo que recompensasse o ato do Robô Demônio para que a dívida fosse *paga* (com sua mão esquerda). Mas, aclaradas as intenções do Demônio (Quadro 30), Leela não mostra nenhum interesse em cumprir o acordo (Quadro 31), pois o que ele quer realmente é a mão esquerda de Leela “em casamento”. Dos dois princípios de ação moral que advém da mesma METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL e do Esquema da Reciprocidade, o Demônio – apesar de estar com segundas intenções – novamente fez valer o primeiro princípio que diz que ação moral é dar algo de positivo para alguém (ouvidos mecânicos para a ciclope ouvir a peça). O segundo que, nas nossas sociedades ocidentais, diz que existe uma moral que determina que as dívidas morais devem ser *pagas* ou então se está cometendo um ato imoral, Leela reluta em *acertar*. Mas ela não tinha escolha, teria que cumprir sua parte no acordo *sujo* do Demônio, afinal “trato é trato”, como reconhece Fry no Quadro 30. Porém também fica claro para ele que o Demônio é um “negociante sujo”.

“Dirty dealer”, negociante sujo, é como Fry se refere ao Robô Demônio que arquiteta e manipula todas as figuras necessárias que aparecem em seu caminho para



conseguir seu intento, exatamente como fazem muitos negociantes inescrupulosos numa transação financeira. O Robô Demônio, com o seu jogo *sujo*, oferece precisamente o que o seu oponente anseia ter, mas só o que ele realmente quer é levar vantagem, fazer o mal. Por isso, expressões metafóricas, como a usada por Fry, são muito frequentes nas sociedades ocidentais para julgar quem age imoralmente, sempre querendo levar vantagem em tudo.

A partir do Sistema da Metáfora Moral, a expressão “negociante sujo” revela que a moralidade do Demônio é associada com impureza, já pelo fato de estar cheio de pensamentos *impuros* no ato de manipular e premeditar seus atos *sujos*, pois, segundo a Bíblia, pecamos "por atos, pensamentos e omissões". Para se dar bem, premedita a partir da vaidade do robô-ator Calculon, de Fry e de Leela; da falta de caráter do Robô Bender, sem esquecer da preguiça de Fry. Esse pecar por pensamentos é associado com o agir *imoral*, com o *mal*, de acordo com o Sistema da Metáfora Moral, por meio da metáfora MORALIDADE É LIMPEZA. Quer dizer, conceitualizamos moralidade associando-a com pureza quando pureza é associada com limpeza, e isso não ocorre neste caso. Com base na METÁFORA DA PUREZA MORAL e também na METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL, que destaca o caráter imoral do Demônio por causa de seu comportamento imoral, depreendemos a figura do mestre do mal assim: O DEMÔNIO É IMUNDO; O DEMÔNIO É SUJO.

A atitude imoral do Demônio já é esperada por ser uma figura bastante estereotipada em várias religiões monoteístas como figura que personifica o mal e não tem nenhum caráter. A partir do ponto em comum entre a METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL E A METÁFORA DA PUREZA MORAL também se pode conceitualizar moralidade a partir da própria figura demoníaca, cuja moralidade é projetada a partir do próprio estereótipo social, quer dizer: O DEMÔNIO É IMORAL; O DEMÔNIO É IMPURO, O DEMÔNIO É ESSENCIALMENTE IMORAL; O DEMÔNIO É ESSENCIALMENTE IMPURO.

Na imagem da Figura 20, o Demônio com o contrato assinado por Leela em mãos, sarcasticamente lembra que ele está muito feliz com o fato de ela não ter olhado as letrinhas miúdas.

**Figura 19 - Demônio mostra o contrato (cheio de letrinhas pequenas) assinado por Leela**



Fonte: bela-estetica.pl

Diante do acordo devidamente esclarecido, como relatam o recorte no Quadro 31 e a imagem na Figura 20, agora é Fry que se sente em desvantagem e pede para interceder em nome de Leela, afinal, não poderia permitir que a amada se casasse com o Robô Demônio. Desse modo, em *troca* das mãos demoníacas em seu poder, negocia com o Demônio suas mãos inábeis de volta, que não poderão mais tocar o holofonor magnificamente, no entanto, esse ato impede que a amada parta para o Inferno para sempre (Figura 21). O Robô Demônio, que anseia ter suas mãos de volta, aceita o novo acordo (conforme tramara) e se dá por satisfeito. Fry também se dá por satisfeito, porque mesmo tocando infantilmente o instrumento com suas próprias mãos, consegue mostrar para Leela seu amor sincero. Assim, o Esquema da Reciprocidade da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL, honrando o princípio que diz que as dívidas morais devem ser *pagas*, selou enfim a última negociação.

**Quadro 31 - Leela, sem ler as letrinhas miúdas do contrato assinado, fica sabendo que se comprometeu a casar com o Robô Demônio**

**Leela:** (cantando) “That isn't what I meant. That isn't what I signed.”  
 [O Robô Demônio pega um contrato de seu compartimento em seu peito.]  
**Robô Demônio:** (cantando) “You should have checked the wording in the fine...” [Ele aumenta o tamanho do contrato.]  
**Leela:** (lendo) “I'll give you my hand...”  
**Leela e Robô Demônio:** (cantando) “In marriage”. {Episódio “As Mãos Demoníacas”; linhas 386 a 392}.

**Figura 20 - Fry renegocia a dívida de Leela, trocando as mãos do Demônio em seu poder pelas suas inábeis mãos de volta**



Fonte: images.frompo.com

Gargalhando sarcasticamente, o Robô Demônio anuncia a noite de jogatina que o aguarda e parte confiante para o Inferno, levando Nixon consigo. Obviamente somos levados pela série cômica a metonimicamente inferir que muita coisa que Nixon fez enquanto figura pública foi considerada moralmente incorreta ou imoral, senão não seria levado ao Inferno. Em vários episódios a figura e a personalidade de Nixon são evidenciadas, em especial no episódio “A eleição”, no qual Nixon é reeleito presidente da Terra. Assuntos como Watergate, negociações e paixões obscuras vêm à tona, delineando seu comportamento e seu caráter. O recorte do Quadro 32 descreve a cena do Demônio partindo para o Inferno, levando Nixon com ele. Um detalhe, referente ao aspecto limpeza, expõe mais uma vez a alienação de Fry diante do mundo que o cerca.

### **Quadro 32 - Fry e o Demônio destrocam de mãos e o Demônio parte para o Inferno**

**Fry:** “Minhas mãos. Minhas pobrezinhas mãos humanas.” [Ele arfa.] “O que você fez com as minhas unhas?”  
**Robô Demônio:** “Eu as *limpei*. Agora, se me dá licença, é dia de *poker* e eu tô achando que eu tô com sorte.”  
 [Ele dá risadas.] “Eu vô voltar pro Inferno. Ah, vamos, Nixon!”  
 [Ele pega o recipiente com a cabeça de Nixon.]  
 {Episódio “As Mãos Demoníacas”; linhas 431 a 434}.

Somos levados, diante do que nos revela o recorte no Quadro 32, a imaginar a figura imunda e imoral do Robô Demônio limpando as unhas sujas de Fry. Teoricamente, um humano teria que se preocupar com esse aspecto de higiene, com essa limpeza, nesse caso, desassociada de imoralidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo investigar a conceitualização de moralidade religiosa na sociedade americana contemporânea, identificando os modelos cognitivos idealizados subjacentes a dois episódios de temática em moralidade religiosa satirizada na *sitcom Futurama*. A série é bem elogiada pelo público abrangente de maneira geral e, particularmente, bem intermediada para o público brasileiro. É considerada muito inteligente, com personagens bem estereotipados, que interagem entre si e com todo o universo da série gestalticamente conectado em todos os seus diferentes aspectos. Tal interação está presente na sociedade americana contemporânea que a série representa, a qual vive em um mundo conectado e que, por causa de seu poderio econômico, influencia o resto do mundo de forma peculiar.

A pesquisa foi estruturada em quatro partes fundamentais. Inicialmente, justificou-se a presença de estudos sociológico-antropológicos que se mostraram bastante significativos para melhor evidenciar o comportamento religioso do homem contemporâneo, a importância de seus objetos/locais sagrados e de suas práticas ritualísticas. Em seguida, apresentou-se a perspectiva da Semântica Cognitiva de Lakoff (1987) e as estruturas organizadas propostas pelo Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999), aplicadas a este estudo. Na terceira parte, esclareceu-se como o *corpus* foi composto, como os dados foram organizados e como a análise foi realizada a partir desse *corpus*. Finalmente, discutiram-se as estruturas resultantes da análise, que evidenciaram a conceitualização de moralidade religiosa na sociedade americana contemporânea a partir das duas teorias-base deste trabalho.

A Semântica Cognitiva de Lakoff (1987) e o Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999) aplicaram-se ao estudo proposto. Por meio dos dois episódios de temática moralidade religiosa de *Futurama* que compõem o *corpus*, foi possível chegar aos Modelos Cognitivos Idealizados subjacentes a esses episódios e às metáforas conceituais subjacentes a esses mesmos episódios e avaliar a moral presente nas conceitualizações de moralidade religiosa. Mais especificamente, foi possível verificar as realizações de transações financeiras nas conceitualizações de moralidade, ou seja, verificou-se transação financeira como domínio fonte para as conceitualizações de moralidade.

Os modelos cognitivo-culturais resultantes se mostraram provenientes de mapeamentos conceituais metafóricos e metonímicos organizados pelos personagens, representantes dos humanos da sociedade americana contemporânea, sem se darem conta, mas

que efetivamente se mostraram existir em suas manifestações verbais/comportamentais, nas suas interações com o mundo. Nas Análises, foi possível constatar a moralidade emergida a partir de uma TRANSAÇÃO FINANCEIRA, inferida através de termos financeiros específicos como *dever*, *debitar*, *retribuir*, que envolveram acordos financeiros, observados tanto na transcrição do episódio em língua inglesa como nas falas em língua portuguesa (diálogos, a partir da versão dublada) e nas cenas a partir dos episódios originais em língua inglesa, o que confirma a visão de Lakoff (1987) e Lakoff e Johnson (1999) sobre o alcance no mundo ocidental para o fenômeno metáfora. Também foi possível constatar que as interações morais avaliadas foram pautadas por responsabilidades e obrigações morais em termos de *ganho*, de *perda*, de *crédito*, de *débito* (moral), ou seja, pautadas em uma transação financeira. Quer dizer que, para conceitualizar moralidade religiosa, projeta-se o que se experiencia e se constrói via processos histórico-culturais sobre o domínio TRANSAÇÃO FINANCEIRA para o domínio abstrato MORALIDADE RELIGIOSA. MORALIDADE RELIGIOSA É TRANSAÇÃO FINANCEIRA se realizou através de imagens de contratos metaforicamente materializados. Chegou-se a essas transações financeiras por meio da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL. Essa metáfora também possibilitou identificar a realização de transação financeira na MORALIDADE DO PAI SEVERO e na MORALIDADE DO PAI CUIDADOR, através de três de seus oito esquemas morais mais básicos, o de DAR A OUTRA FACE, o da RETRIBUIÇÃO e o da RECIPROCIDADE.

Pai Severo e Pai Cuidador, os dois modelos de família que inspiram a moral no Sistema da Metáfora Moral, puderam ser identificados no episódio “o Inferno dos Robôs” através do discurso/da ação/das imagens. A MORALIDADE DO PAI SEVERO foi realizada por meio de ações como *punir* e *recompensar* como formas de pagamento para dívidas relacionadas à moralidade. Nesse sentido, evidenciou-se o Esquema da Retribuição, no qual débitos morais (do pecador) geram algo de *valor* negativo para a autoridade moral e em *troca* se recebe dela punição. A MORALIDADE DO PAI SEVERO exerceu essa autoridade moral com autoridade legitimada do Livro Benigno que pune os *endividados* (pecadores). Os enunciados/ações/imagens destacaram o fogo materializado metaforicamente como o meio punidor do pecado e do pecador.

O Esquema DAR A OUTRA FACE se realizou no Modelo do Pai Cuidador, marcado por ações como proteger, cuidar. A dívida moral foi gerada pelo personagem (Bender), mas pôde ficar pendente, sem punição porque o negociador (um Pastor) preferiu deixar a *dívida* para lá, *dando* a outra face para o pecador que lhe deu algo de valor negativo e iniciou o débito moral. O gesto se realizou na MORALIDADE DO PAI CUIDADOR, através

da figura do Pastor, que deu a outra face e considerou a dívida por quitada e se sentiu *retribuído*. Por outro lado, de acordo com o Sistema da Metáfora Moral, os débitos também ficaram pendentes porque o *devedor* (pecador) ficou moralmente *endividado* (com o Pastor, com o Livro Benigno) e se espera que um dia se sinta culpado pela *dívida* não acertada.

A partir do Sistema da Metáfora Moral, aplicado à sociedade de *Futurama*, o Livro Benigno (o equivalente a um livro sagrado, tal qual a Bíblia) e o Pastor projetaram metaforicamente as figuras que têm AUTORIDADE MORAL e hierarquicamente se colocaram respectivamente no topo e sub-topo da escala vertical da ORDEM MORAL do sistema emergente. O Pastor falou em nome da autoridade do Livro Benigno.

No episódio “As Mãos Demoníacas”, o Esquema da Reciprocidade da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL se realizou várias vezes a partir de contratos metafóricos materializados, que evidenciaram a terminologia própria de uma transação financeira e a mesma lógica de *ganho/perda/débito* subentendida para abordar moralidade. Os contratos constaram basicamente de uma troca, sem punições ou recompensas.

Outros resultados emergiram. Foi possível identificar, no episódio o “O Inferno dos Robôs” – transcrição e imagens, as estruturas proposicionais do tipo *script* (que dão explicação ao todo surgido da experiência religiosa), por meio de práticas religiosas (rituais), envolvendo elementos que expuseram interações sociais (propósito diante da vida e de amigos) e comportamento religioso (linguagem corpórea). O esquema de imagem ORIGEM-PERCURSO-META se realizou para estabelecer propósitos (largar um vício) e para aconselhar um caminho (para o Paraíso dos Robôs). No mesmo episódio, a paz (um estado de espírito) foi compartimentada dentro do personagem (Bender), como se no seu interior houvesse um recipiente. Esse mesmo esquema de imagem mostrou que se *entra* para uma doutrina como a religião.

No episódio “O Inferno dos Robôs”, a linguagem do corpo de vários personagens (Bender, Fry, Leela, Hermes, Zoidberg, Amy e o Professor) mostrou, de maneira geral, medo, tristeza, alegria, diante da moralidade ou imoralidade. Neste caso, foram evidenciados os modelos metonímicos de tipo submodelo de base biológica. Os de base cultural mostraram, no episódio “As Mãos Demoníacas”, a conceitualização da imoralidade dos pecados capitais vaidade, preguiça, contida nos personagens.

Os estereótipos sociais, entendidos a partir de Lakoff (1987), destacaram além da imoralidade contida no personagem Demônio, a imoralidade contida no personagem Bender (malandro). A imoralidade de Bender veio à tona, evidenciando que fatores como criação e histórico de vida são determinantes para fazer emergir um ser essencialmente moral (ou

imoral), de acordo com acarretamentos advindos da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL. Assim, a partir do modelo metonímico de tipo estereótipo social, o malandro foi conceitualizado como essencialmente imoral e impuro também por meio da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL e da METÁFORA DA PUREZA MORAL. O estereótipo do Príncipe das Trevas também foi conceitualizado por sua maldade/imoralidade por meio das mesmas metáforas. O próprio estereótipo do Demônio, sendo calcado a partir do representante do mal, projetou o conceito de moralidade sobre ele mesmo, que o revelou como essencialmente imoral e essencialmente impuro.

Foram necessárias metáforas derivadas múltiplas para identificar a conceitualização de moralidade tal qual postulam Lakoff e Johnson (1999). Propriedades morais como equilíbrio (retidão física), vigor (estar saudável, energético), força (de vontade), coragem, combinadas conceitualizaram o caráter imoral do personagem Bender no primeiro episódio, por meio das metáforas da FORÇA MORAL e da ESSÊNCIA MORAL. A METÁFORA DA PUREZA MORAL também mostra a conceitualização de seu caráter *sujo* por causa de suas propriedades imorais não advindas de virtudes e sim de vícios.

No episódio “As Mãos Demoníacas”, metáforas derivadas múltiplas também permitiram identificar a conceitualização de moralidade. As propriedades imorais do Demônio, vistas a partir do seu comportamento imoral, delinearam seu caráter por meio da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL e da METÁFORA DA PUREZA MORAL. Envolveram propriedades morais como limpeza/sujeira, pureza/impureza, que evidenciam a conceitualização das ações imorais do personagem (maquinações para fazer o mal).

No episódio “O Inferno dos Robôs”, certos elementos inter-relacionados com imagens e ações deram significância ao local do discurso, a exemplo do espaço sagrado Templo, da figura religiosa do Pastor, em contraposição ao espaço não-religioso Inferno e da figura do Demônio.

Em alguns momentos, fica implícito que a informação e a tecnologia das últimas décadas tornaram as verdades milenares da religião de menor importância, até mesmo risíveis, menos respeitadas e que certamente ocupam menos tempo dos humanos contemporâneos de maneira geral.

Resumindo, os resultados deste trabalho mostraram forte presença da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL nos esquemas morais de Reciprocidade, Retribuição e Dar A Outra Face. Também evidenciaram transações financeiras implícitas que se realizam nos dois modelos de família que inspiram a moralidade (Modelo de Família do Pai Severo e Modelo de Família do Pai Cuidador) e por conseguinte se realizam a Metáfora

do Pai Severo e a Metáfora do Pai Cuidador. Os resultados também evidenciaram fortemente ações e manifestações verbais que estruturam contratos morais (metafóricos), portanto mostraram que, em *Futurama*, a moralidade religiosa é fortemente conceitualizada dentro de uma contabilidade moral, como uma transação financeira.

As teorias de Lakoff (1987) e Lakoff e Johnson (1999) se aplicam bem a estudos como este que buscam decifrar as conceitualizações compartilhadas nas interações socioculturais e cognitivas, que emergem do dia-a-dia, no mundo todo conectado que nos cerca. Dessa forma, por meio das duas teorias foi possível responder às perguntas de pesquisa a contento. Também se constatou, a partir dos pesquisadores, que não existe um único modelo cognitivo idealizado; eles se realizam de acordo com o que vivenciamos em sociedade; interseccionam com diversos aspectos. Isto pode justificar teoricamente a presença dos mesmos modelos cognitivos idealizados identificados no presente trabalho e em Granzotto (2007) apesar do fator tempo. Verificou-se que os mesmos modelos cognitivos se manifestam, embora com características distintas.

O *Corpus* formado a partir de dois episódios de *Futurama* se mostrou consistente com uma pesquisa qualitativa. Através de *Futurama* foi possível cumprir a proposta de verificar a transação financeira na moralidade religiosa por meio das falas e ações dos personagens, além das imagens que acabam valendo mais do que mil palavras. Foi possível constatar também que tanto os diálogos da versão da *Dublavídeo* (da 1ª à 4ª temporadas), como a tradução direta das cenas da transcrição em língua inglesa, não interferiram nos resultados que foram buscados. Em outras palavras, não houve nas Análises discrepância entre o modelo cognitivo idealizado da língua de partida com o modelo cognitivo idealizado na língua de chegada. Realizou-se o mesmo modelo, o que mais uma vez evidencia a construção do mundo ocidental compartilhada por meio da experiência, do corpo e da mente, como entendem Lakoff e Johnson (1999).

. Os diálogos em si, além das cenas, apesar de apresentarem muitas gírias, alguns termos e fatos mais inseridos na cultura americana, não apresentaram maiores dificuldades de se trabalhar. Para conceitualizar moralidade exibiram em suas traduções/dublagens os termos que são primeiramente considerados pelos dicionários em língua portuguesa e os mais comumente usados nos estudos em língua portuguesa, a partir das pesquisas de Lakoff e Johnson, inclusive alguns citados nesta pesquisa. Porém, aqui se reconhece que a questão da tradução pode ser mais bem explorada, em futura pesquisa, visto que vários aspectos podem ser considerados e pesquisados com mais profundidade, a exemplo da intermediação dos idealizadores da *sitcom*, principalmente dos roteiristas americanos, que colaboram com sua



visão de mundo para interpretá-lo; ou da intermediação da tradutora desta pesquisa (ao traduzir as cenas), que, com seu texto traduzido, também colabora com seu modo de ver e perceber o mundo.

Os resultados aqui obtidos também podem ser mais profundamente entrelaçados das pesquisas sociológico-antropológicas para verificar, por exemplo, até que ponto a moralidade religiosa do ser contemporâneo é afetada pelas novas religiões e avanços tecnológicos das últimas décadas e se essas mudanças estruturariam outros modelos cognitivo-culturais.

## REFERÊNCIAS

- Bíblia. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução dos Originários mediante a versão dos monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico; São Paulo, Editora “Ave Maria” Ltda, 1993.
- BOERS, F. *Enhancing metaphoric awareness in specialized reading*. The American University. Elsevier Science. Pergamon Press, ESP, 19 (2000), p. 137-147.
- COSTA, M. A. F.; COSTA, M. F. B.; Projeto de Pesquisa. *Metodologia da Pesquisa conceitos e técnicas*. Rio de Janeiro; Ed. Interciência, 2001.
- Di SARNO, Fabrizio. *Efeitos do Teremin no Imaginário Cinematográfico Norte-Americano*. Universidade Anhembi Morumbi; São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado.
- DÖRNYEI, Z. *Ethnography. Research Methods in Applied Linguistics*. Oxford University Press; 2007, 129-133b.
- DURKHEIM, È. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2000.
- ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano*. A essência das religiões. Tradução: Rogério Fernandes., Martins Fontes. São Paulo, 2010.
- FELTES, H. P. M. *Semântica Cognitiva: ilhas, pontes e teias*. Porto Alegre: Edipucrs; São Paulo: Annablume, 2007.
- GIBBS, JR., R.W. *Cognitive Linguistics and Metaphor Research: past successes, skeptical questions, future challenges*, D.E.L.T.A., 22: Especial, p.1-120, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Figurative Thought and Figurative Language*. In: GERNSBACHER M. A. (ed.) *Handbook of Psycholinguistics*. San Diego: Academic Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Taking metaphor out of our heads and putting it into the cultural world*. In: GIBBS, JR., R.W. and STEEN, STEEN, G. J. (eds). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1997.
- GRANADOS, Juan Francisco Guirado. “*Futurama, Star Wars Y Matemáticas*”. Departamento de Matemáticas; IES Río Aguas; Sorbas (Almería); 2012.
- GRANZOTTO, C.M.N. *Semântica Cognitiva Aplicada: a radialidade da categoria RELIGIÃO nos discursos dos imigrantes italianos (de 1875 à década de 1950)*. Universidade Caxias do Sul, 2007. Dissertação de Mestrado.
- GRANZOTTO, C. M. N.; FELTES, H. P. M. *Rituais como submodelo metonímico da categoria RELIGIÃO: o papel estruturante do SISTEMA DA METÁFORA MORAL*. Antares, n. 5 – Jan-Jun, 2011.

GUEDES, M. B. *Espaços mentais, leitura e produção de resumos*. Veredas: revista de estudos linguísticos. Juiz de Fora, 2009; v. 3, n. 2; p. 31 a 48.

HERSKOVIC, Chantal. *Chegando a Springfield: humor e sátira na série Os Simpsons*. REVISTA USP, São Paulo, n. 88, dezembro/fevereiro 2010-2011.

KOCK, I. G. V.; FAVERO, L. L. *Linguística Textual*. Introdução. São Paulo, Cortez, 2005.

KÖVECSES, Z. *Metaphor in culture: universality and variation*. New York: Cambridge University of Chicago Press, 2005.

KÖVECSES, Z. Does it constitute or reflect cultural model? In: GIBBS, JR., R.W. and STEEN, STEEN, G. J. (eds). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1997.

LAKOFF, G. *The meaning of Literal*. METAPHOR AND SYMBOLIC ACTIVITY, 1 (4), 1986, 291-296.

LAKOFF, G., JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York, Basic Book, 1999.

\_\_\_\_\_. *Women, Fire and Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago, 1987.

\_\_\_\_\_. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LIMA, P. L. C. *Metáfora e Linguagem*. In: FELTES, H. M. (ORG.). *Produção de sentido: estudos transdisciplinares*. Caxias do sul: EDUCS/POROTO ALEGRE; Nova Prova Editora/são Paulo: Anaablume, 2003; p. 155- 180).

LIMA, P. L. C. FELTES, H. P.M.; MACEDO, A. C. P. *Cognição E Metáfora: a teoria da metáfora conceitual*. In FARIAS, E. M. P; FELTES, H. P. M.; MACEDO, A. C. P. (orgs) *Cognição e Lingüística: Explorando territórios, mapeamentos e percursos..* Caxias do Sul, RS: EducS; Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

LUIZ, Lucio. O fenômeno das *rage comics* e sua relação com os quadrinhos. In: *Estudos Interdisciplinares da Comunicação – XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* Fortaleza, CE–3 a 7/9/2012.

NESTERIUK, Sergio. *Dramaturgia na Série de Animação*. São Paulo, ANIMATEV (1ª edição), 2011.

PATIAS, J. C. *Metáforas midiáticas*. II Seminário Comunicação na Sociedade do Espetáculo. São Paulo, Faculdade Cásper Líbero 5 / 6 Outubro de 2007.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua – análises linguísticas de piadas*. Campinas, São Paulo; Mercado das Letras, 1998.

RUDIO, F. V. Pesquisa Descritiva e pesquisa experimental. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. Petrópolis. Vozes, 1998, 69-86.

SILVA, Augusto Soares. *A linguística Cognitiva – uma breve introdução a um novo paradigma em linguística*. Revista Portuguesa de Humanidades, volume I; Faculdade de Filosofia da UCP, Braga, 1997.

SILVA, Augusto Soares. Linguagem Cultura e Cognição ou A Linguística Cognitiva. In: SILVA, Augusto Soares; TORRES, Amadeu; GONÇALVES, Miguel (orgs). *Linguagem, Cultura e Cognição: Estudo de Linguística Cognitiva*. Coimbra: Almedina, vol. I, 2004, 1-18.

TERRIN, A. N. *O Rito – Antropologia e Fenomenologia da Ritualidade*. Tradução José Maria de Almeida. São Paulo, Paulus; 2004.

### REFERÊNCIAS DIGITAIS:

FUTURAMA MADHOUSE (EUA).Disponível em:<<http://www.futurama-madhouse.net/scripts/1acv09.shtml>>. Acesso em: 13 mar. 2013.

JUVENTUDE CHANTAL HERSKOVIC (BRA). Disponível em: <<http://www.quadrinho.com/chantal/autora/>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

VEJA (BRA). Disponível em: <[www.veja.abril.com.br](http://www.veja.abril.com.br)>. Acesso em 24 jul. 2013.

[www.fapcom.edu.br/corpo-docente/sergio-nesteriuk-gallo](http://www.fapcom.edu.br/corpo-docente/sergio-nesteriuk-gallo). Acesso em 17 out. 2014.

[portalpbh.pbh.gov.br/pbh/contents.do?evento=conteudo](http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/contents.do?evento=conteudo). Acesso em 14 out. 2014.

## **APÊNDICES**

**APÊNDICE A – O INFERNO DOS ROBÔS - TRANSCRIÇÃO**

**PASTA: *SUBCORPUS 1***

**SUBPASTA: O Inferno dos Robôs**

*(Hell is Other Robots)*

**Transcrição**

## Transcrição em inglês do episódio *Hell Is Other Robots* para o português “O Inferno dos Robôs”

### (1ª Temporada; Episódio 9)

**Synopsis in English:** “In the episode, Bender develops an addiction to electricity. When this addiction becomes problematic, Bender joins the Temple of Robotology, but after Fry and Leela tempt Bender with alcohol and prostitutes, he quits the Temple of Robotology and is visited by the Robot Devil for sinning, and Bender is sent to Robot Hell. Finally Fry and Leela come to rescue him, and the three escape”.

**Sinopse em português:** Na sarjeta, por causa do seu vício em eletricidade, Bender se converte à Robotologia. Por voltar logo a ser o que era, ele é enviado á profundezas do Inferno Robótico para sofrer uma eternidade de tortura nas garras do Demônio.

### Transcrição do Episódio em inglês (falas e cenas numeradas) para o português (falas e cenas não numeradas):

001 [Opening Credits. Caption: Condemned By The Space Pope.]  
[Créditos de Abertura.]

002 [Scene: Madison Cube Garden. Beastie Boys Concert. Intergalactic Tour. Fry, Leela and Bender sit  
003 waiting for a Beastie Boys gig to begin.]  
[Cena: *Madison Cube Garden*. Concerto dos Beastie Boys. Turnê *Intergalactic*. Sentados, Fry, Leela e Bender esperam pelo início do show dos Beastie Boys.]

004 **Fry:** This is awesome! I've been waiting a thousand years to see a Beastie Boys show.  
**Fry:** “Isso é demais! Eu esperei mil anos para ver o show dos Beastie Boys.”

005 **Bender:** Can I get anybody a beer?  
**Bender:** “Alguém aí quer uma cerveja?”

006 **Fry:** Sure!  
**Fry:** “Claro!”

007 [Bender opens his chest cabinet and uses his antenna to pump some beer into a cup. He hands it to Fry  
008 and Fry takes a gulp.]  
[Bender abre o compartimento de seu peito e usa sua antena para bombear cerveja para dentro do copo. Ele o entrega a Fry e Fry toma um gole.]

009 **Announcer:** [on loudspeaker] Ladies and gentlemen, here to lay down some old, old, incredibly old  
010 school beats: The Beastie Boys!  
**Locutor:** [no alto-falante] “Senhoras e Senhores, aqui, hoje, conosco, o velho e querido amigo da garotada: Os Beastie Boys!”

011 [A man wheels the Beastie Boys' heads in jars onto the stage. The crowd cheers. Some guys in black  
012 suits grab the jars and dance around. The Beastie Boys perform *Intergalactic*.]

[Um homem transporta recipientes com as cabeças dos Beastie Boys para o palco. A multidão vibra. Alguns rapazes de preto pegam os recipientes e dançam com eles. A banda interpreta *Intergalactic*.]

013 **Beastie Boys:** (singing) “Well, now don't you tell to smile.

014 You stick around,

015 I'll make it worth your while

016 Got numbers beyond what you can dial,

017 Maybe it's because I'm so versatile, style profile I said,

018 It always brings me back when I hear *Wu Child*...”

**Beastie Boys:** (cantando em inglês) “Well, now don't you tell to smile.

You stick around,

I'll make it worth your while

Got numbers beyond what you can dial,

Maybe it's because I'm so versatile, Style profile I said,

It always brings me back when I hear *Wu Child*...”

019 [Leela looks at her wrist machine.]

[Leela olha para o seu acessório de pulso.]

020 **Leela:** “Impressive. They're busting mad rhymes with an 80% success rate”.

**Leela:** “Impressionante. Eles fazem rimas horríveis com estimativa de 80% de chance de sucesso”.

021 **Bender:** “I believe that qualifies as ill. At least from a technical stand point”.

**Bender:** “Acredito que seja como uma doença. Pelo menos do ponto de vista técnico”.

022 [Fry is standing away from them.]

[Fry se mantém longe deles.]

023 **Fry:** “Will you guys shut up! I'm trying to look cool.”

**Fry:** “Calem a boca! Estou tentando parecer legal.”

024 [He attempts to dance.]

[Ele tenta dançar.]

025 **Beastie Boys:** (singing) “Known for the Flintstone Flop

026 Tammy D gettin' biz on the crop,

027 Beastie Boys know to let the beat...”

**Beastie Boys:** (cantando) “Known for the Flintstone Flop

Tammy D gettin' biz on the crop,

Beastie Boys know to let the beat....”

028 **Mike:** “*Drop!*” [His dancer drops him and his head flies off the stage. The crowd pass him over them.]

029 “Ow! How's it going?” [They pass him again.] “Enjoying the show? Ow!” [They pass him again and he

030 disappears into the crowd.] (shouting) “Don't forget to pick up a T-shirt!”

**Mike:** “Eu caí!” [Seu dançarino o atira na multidão e sua cabeça voa sobre o palco. A multidão o passa adiante.] “Oh! É isso aí, galera! Gostaram do show? Oh!” [Eles o passam adiante novamente e ele desaparece na multidão.] (gritando) “E não se esqueçam de pegar uma camiseta!”

031 **Fry:** “Wow! An old-fashioned mosh pit! Come on, guys! Tonight we're gonna party like its 1999

032 again”.

**Fry:** “Uau! Nossa uma demonstração à moda antiga, gente! Vamos lá! Essa noite vamos curtir como em 1999. Vamo lá, de novo.”

033 [The Beastie Boys perform *Super Disco Breakin*.]

[Os Beastie Boys tocam *Super Disco Breakin*.]

034 **Beastie Boys:** (singing) “Well it's 50 cups of coffee and you know it's on. I move the crowd to the break of dawn”

**Beastie Boys:** (cantando) “Well it's 50 cups of coffee and you know it's on. I move the crowd to the break of dawn”

035 [Fry and Bender get into the mosh pit. Leela gets bumped around.]



[Fry e Bender entram numa roda. Leela leva esbarrões das pessoas à sua volta.]

036 **Leela:** “Ow! Hey, watch it!”

**Leela:** “Oh, você! Mais cuidado!”

037 [She elbows someone in the face, kicks someone else, punches someone else, does a full circle flying kicks and knocks everyone around her over.]

[Ela cotovela uma pessoa na cara, chuta outra, soca mais uma e dá uma volta completa no ar e distribui chutes e socos para qualquer um que se aproxime dela.]

039 [Time Lapse. The crowd are back in their seats.]

[Decurso do tempo. A multidão volta para seus lugares.]

040 **Fry:** “Man, these guys rock harder than ever!”

**Fry:** “Oh! Esses caras detonam de verdade!”

041 [The Beastie Boys sing *Sabotage* .]

[Os Beastie Boys cantam *Sabotage*.]

042 **Mike:** (singing) “Oh, my”...

**Mike:** (cantando) “É uma sabotagem. Valeu”.

043 **MCA:** (singing) “It's a mirage”.

**MCA:** (cantando) “Ora, é uma miragem.”

044 **Ad-Rock:** (singing) “Tellin' you all it's a ...”

**Ad-Rock:** (cantando) “Eu digo a você...”

045 **Beastie Boys:** (singing) “Sabotage!”

**Beastie Boys** (cantando) “*Sabotage!*”

046 **Ad-Rock:** (singing) “Sabotage, yeah!”

**Ad-Rock:** (cantando) “É uma sabotagem”

047 **Mike:** Peace, we out!

**Mike:** “Valeu!”

048 [The crowd cheers and the Beastie Boys are wheeled out. Fry cheers. A Fender amplifier recognises Bender.]

[A multidão vibra e os Beastie Boys são transportados para fora do palco. Fry vibra. Um amplificador Fender reconhece Bender.]

050 **Fender:** “Hey, Bender!”

**Fender:** “Oi, Bender!”

051 **Bender:** “Hey, Fender! Man, I haven't seen you since high school. You still workin' at Jack In the Box?”

**Bender:** “Oi, Fender! Eu não te via desde o colegial. Ainda está trabalhando no ‘Jack No Caixa’?”

052 **Fender:** “Not anymore, baby. I'm with the band!”

**Fender:** “Não tô mais, mano. Eu tô com a banda!”

053 [Scene: Backstage. The Beastie Boys get head massages.]

[Cena: Nos bastidores. Os Beastie Boys recebem massagem na cabeça.]

054 **Mike:** “Aw! Oh, yeah!”

**Mike:** “Ah, Isso! Ah!”

055 [Enter Fender, Bender, Fry and Leela.]

[Fender, Bender, Fry e Leela entram.]

- 056 **Fender:** “Hey, fellas, hey. I want you to meet my friends, Bender, Fry and Leela”.  
**Fender:** “Oi, pessoal. Eu quero que conheçam meus amigos Bender, Fry e Leela.”
- 057 **Ad-Rock:** “Y'know, we're really not that interested in meeting them.”  
**Ad-Rock:** “Olha só, não estamos interessados em conhecer ninguém.”
- 058 **Fry:** “Wow! I love you guys! Back in the 20th century, I had all five of your albums”.  
**Fry:** “Nossa! Eu adoro vocês! No século XX eu tinha uns 5 álbuns de vocês”.
- 059 **Ad-Rock:** “That was a thousand years ago. Now we got seven”.  
**Ad-Rock:** “Isso foi há 1000 anos atrás. Agora temos sete.”
- 060 **Fry:** “Cool! Can I borrow the new ones? And a couple of blank tapes?”  
**Fry:** “Legal! Pode me emprestar os novos? E com as fitas virgens?”
- 061 [Fender turns his volume down and turns to Bender.]  
[Fender abaixa o seu volume e se volta para Bender.]
- 062 **Fender:** (whispering) “Hey, Bender, why don't we ditch these organ sacks and hit the real party?”  
**Fender:** (sussurrando) “Oh, Bender, porque a gente não se manda daqui e vai pra uma festa de verdade?”
- 063 **Bender:** “Count me in! I'm gonna drink till I reboot!”  
**Bender:** “Tô nessa! Vou beber até cair!”
- 064 [Scene: Room. Fender presses a button, a door slides open and in the room are three robots hooked up  
065 to a machine which discharges electricity. It shocks them and they groan.]  
[Cena: Numa Sala. Fender aperta um botão. Uma porta se abre para uma sala onde três robôs estão ligados a uma máquina que descarrega eletricidade. Ela dá choques e eles gemem.]
- 066 **Bender:** “Hey, what kind a party is this? There's no booze and only one hooker.”  
**Bender:** “Ei, mais que festa é essa? Não tem bebida; é só uma *gatinda*.”
- 067 **Fender:** “Don't be a drag, man. We're jacking on!” [He plugs himself into the machine and shocks himself.] “Aw, yeah!” [He takes the plug out and offers it to Bender.] “Wanna jolt?”  
**Fender:** “Não esquentar não, cara. A gente vai curtir!” [Ele se pluga na máquina e aplica choque em si mesmo.] “Ah, yeah!” [Ele tira o *plug* e o oferece a Bender.]. “Tá a fim?”
- 069 **Bender:** “Uh, hey, I'm no square but isn't that counter-indicated by my operations manual?”  
**Bender:** “Ei, eu não quero ser um desmancha prazer; mas isso não vai contra todos os regulamentos?”
- 070 [The other robots laugh.]  
[Os outros robôs riem.]
- 071 **Robot:** “Counter indicated!”  
**Robô:** “Nada a ver!”
- 072 **Fender:** “Come on, Bender, grab a jack! I told these guys you were cool.”  
**Fender:** “Qual é, Bender, manda ver! Eu falei pra eles que você era legal.”
- 073 **Bender:** “Well, if jacking on'll make strangers think I'm cool, I'll do it!”  
**Bender:** “Oh, se eu me ligar vai fazer eles me acharem legal. Eu tô nessa!”
- 074 [He takes the plug and sticks it in his head. He goes crazy and starts to hallucinate. Sitar music plays. He falls onto a circuit board. Then he flies around a molecule and eats the electrons. He eats the proton and starts giggling. He dances with an electric eel. Fender takes the plug out.]  
[Bender pega o *plug* e o conecta à sua cabeça. Ele fica ligado e começa a alucinar. Som de cítara toca. Ele mergulha numa placa de circuito. Aí, ele se agita em volta de uma molécula e come os elétrons. Ele come o próton e começa a rir. Ele dança com a enguia-elétrica. Fender desconecta o *plug*.]
- 077 **Fender:** “Easy, baby. You don't wanna get hooked on this stuff.”

**Fender:** “Ei pega leve! Não vai querer ficar viciado nessa coisa”

078 **Bender:** “Eh, no need to worry. I don't have an addictive personality.”

**Bender:** “Ah, não esquentá, não. Não tenho personalidade que vicia.”

079 [He smokes a cigar, gulps down some beer and jacks on again.]

[Ele fuma um charuto, engole cerveja e se liga de novo.]

080 [Scene: New New York City Street. Fry and Bender walk around a slum. Hobos sleep in the travel tubes and b windows are boarded up. Bender wears shades.]

[Cena: Rua na Cidade da Nova Nova York. Fry e Bender seguem pela rua. Pessoas sem rumo dormem em túneis de trem subterrâneo e as janelas estão fechadas por tábuas. Bender usa óculos escuros.]

082 **Fry:** “Hey, uh, Bender? What are we doing in this bad neighbourhood?”

**Fry:** “Me diga, Bender, o que tá fazendo aqui nesse bairro barra pesada?”

083 **Bender:** “Shut up, square!” [Bender walks off the street down into a place called Sparky's Den. His shades fall off. His eyes are blue and electrified.] “I'll just be a minute!”

**Bender:** “Cala a boca, otário!” [Bender caminha pela rua até chegar a um lugar chamado Toca do Spark. Seus óculos escuros caem. Seus olhos estão azuis e eletrificados.] “Só vai levar um minuto!”

085 [Fry leans against a lamppost and whistles.]

[Fry se encosta em um poste e assobia.]

086 [Time Lapse. Three hours later Bender comes out. He groans and can't walk properly. He falls over,

087 rolls off the pavement and lands face down in the gutter. A Preacherbot rolls by and sees him.]

[O tempo passa. Três horas depois, Bender sai. Ele resmunga e não consegue andar equilibradamente. Ele cai e rola na calçada e aterrissa com a cara na sarjeta. Um Pastor passa e o nota.]

088 **Preacherbot:** “Wretched sinner unit! The path to robot heaven lies here ... [He takes out a 3.5" disk.]

089 in the Good Book 3.0.”

**Pastor:** “Pobre unidade pecadora! O caminho para o paraíso dos robôs está aqui... [Ele pega um disquete de 3,5”] no Livro Benigno 3.0.”

090 **Bender:** “Hey! Do I preach to you when you're lying stoned in the gutter? No! So beat it!”

**Bender:** “Ei! Eu faço sermão pra você quando você cai duro na sarjeta? Não! Então, se manda!”

091 [The Preacherbot tuts and leaves.]

[O Pastor mostra descrença e segue seu rumo.]

092 **Fry:** “Who was that guy?”

**Fry:** “Ei! Quem era aquele cara?”

093 **Bender:** “Your mama! Now shut up and drag me to work!”

**Bender:** “Sua mãe! Agora, cala a boca e me leva pro trabalho!”

094 [Fry drags Bender by his legs.]

[Fry arrasta Bender pelas pernas.]

095 [Scene: Planet Express: Meeting Room. Hermes addresses the staff with a chart.]

[Cena: Planeta Expresso: Sala de Reunião. Hermes se dirige aos outros funcionários com um gráfico.]

096 **Hermes:** “Our electric bill's climbing faster than a green snake up a sugar cane. Obviously someone

097 round been wastin' a whole heap a juice! Probably *you!*”

**Hermes:** “Nossa conta de luz está subindo mais rápido do que uma cobra em cana de açúcar. Obviamente alguém por aqui está gastando muita energia. Provavelmente *você!*”

098 [He points at Zoidberg.]

[Ele aponta para Zoidberg.]

- 099 **Zoidberg:** “Me?”  
**Zoidberg:** “Ah?”
- 100 [Enter Fry and Bender.]  
[Fry e Bender entram.]
- 101 **Amy:** “Good morning, Bender.”  
**Amy:** “Bom dia, Bender.”
- 102 **Bender:** “None of your business! Get off my back!”  
**Bender:** “Não é da sua conta e larga do meu pé!”
- 103 [He runs into the restroom.]  
[Bender entra correndo no banheiro.]
- 104 **Amy:** “What's his problem?”  
**Amy:** “Ei, o que é que ele tem?”
- 105 **Leela:** “If I didn't know better I'd almost think he was abusing electricity.”  
**Leela:** “Se eu não o conhecesse bem, eu acharia que ele está abusando da eletricidade.”
- 106 **Fry:** Bender? No way!” [The lights dim.] “I definitely would've noticed something.”  
**Fry:** “O Bender? De jeito nenhum!” [As luzes ficam fracas.] “Eu teria notado alguma coisa.”
- 107 [Leela gets up and knocks on the restroom door.]  
[Leela se levanta e bate na porta do banheiro.]
- 108 **Leela:** “Bender, why are you spending so much time in the bathroom? Are you jacking on in there?”  
**Leela:** “Ei, Bender, por que você fica tanto tempo no banheiro, hein? Está se ligando de novo?”
- 109 **Bender:** (from inside) “No! Don't come in!”  
**Bender:** (de dentro do banheiro) “Não! Não entre!”
- 110 [Enter Farnsworth with a box.]  
[O Professor entra com uma caixa.]
- 111 **Farnsworth:** “Good news, everyone! Today you'll be delivering a crate of subpoenas to Sicily 8, the  
112 Mob Planet!”  
**Professor:** “Boas novas, pessoal! Hoje vão entregar um cesto de intimações para o Sicília 8, o Planeta Mafioso!”
- 113 [Bender returns.]  
[Bender retorna.]
- 114 **Bender:** “Alright, let's get to work! I'll be out in a second.”  
**Bender:** “Tudo bem, vamos ao trabalho! Eu saio em um minuto.”
- 115 [He runs back into the bathroom.]  
[Ele volta correndo para o banheiro.]
- 116 [Scene: Ships Cockpit. The crew have made the delivery and are returning to Earth.]  
[Cena: Cabina do piloto. A tripulação fez a entrega e está retornando para a Terra.]
- 117 **Fry:** “I know Big Vinnie said he was giving me the kiss of death but I still think he was gay”.  
**Fry:** “Eu sei que o Big Vinnie ia me dar o beijo da morte, mas ainda acho que ele era boiola.”
- 118 **Leela:** “Did he use his tongue?”  
**Leela:** “Ele usou a língua?”
- 119 **Fry:** “A little. [Leela cringes. Bender sits in the corner chewing his fingers.] You OK, Bender?”

- Fry: “Um pouco.” [Leela sente asco. Bender se senta no canto e rói seus dedos.] “Você está bem, Bender?”
- 120 **Bender:** “None of your business! Get off my back!”  
**Bender:** “Não é da sua conta! Larga do meu pé!”
- 121 **Leela:** “Uh-oh. There seems to be some sort of electrical disturbance in the Coalsack Nebula.”  
**Leela:** “Oh, oh. Parece que temos uma interferência elétrica no *Coalsack Nebula*.”
- 122 **Bender:** “*What* kind of disturbance?”  
**Bender:** “Que tipo de interferência?”
- 123 **Leela:** “Electrical. Anyway, it's going to take some careful piloting to avoid it.”  
**Leela:** “Elétrica. Enfim, eu vou ter que tomar muito cuidado para evitá-la.”
- 124 [Bender sneaks out of the cockpit.]  
 [Bender sai sorrateiramente da cabina do piloto.]
- 125 [Cut to: Outside Ship. Bender opens the door and steps out. He edges his way around to the engines  
 126 and pushes them so the ship flies straight towards the nebula. He laughs insanely.]  
 [Corte: Fora da nave. Bender abre a porta e sai. Ele se esgueira por entre as máquinas e as empurra, dessa forma a nave voa direto em direção da nebulosa. Ele gargalha insanamente.]
- 127 [Cut to: Ships Cockpit. Leela struggles with the controls.]  
 [Corte: *Cockpit* da nave. Leela luta com os controles.]
- 128 **Leela:** “We're out of control. We're heading straight into the electric field!”  
**Leela:** “Eu perdi o controle. Estamos indo direto para o campo elétrico!”
- 129 **Fry:** “What's happening? I-I feel weird!”  
**Fry:** “O que aconteceu? Me sinto estranho!”
- 130 [The electricity has given him an afro.]  
 [A eletricidade faz o cabelo de Fry ficar estilo *black power*.]
- 131 [Cut to: Outside Ship. Bender stands on top of it in front of the gun turret, waving his arms.]  
 [Corte: Fora da nave. Bender fica em pé no alto da torre e fica acenando com as mãos.]
- 132 **Bender:** “Come on, universe, you big, mostly empty wuss! Gimmie all the juice you got!” [Lightning  
 133 strikes Bender's antenna and he jitters. Another bolt strikes him and a third. His legs melt.] “Oh, mama!”  
**Bender:** “Vamos lá universo, seu grande monte de nada! Me dê toda eletricidade que tiver!” [Um raio atinge a antena de Bender e ele treme. Outro raio o atinge, e um terceiro. Suas pernas derretem.] “Ah, Mamãe!”
- 134 [Scene: Planet Express: Hangar. Bender sits atop the ship, melted to it. Amy drills him off with a  
 135 jackhammer. He slides down the front of the ship and lands on the floor. Farnsworth, Leela and  
 136 Hermes stare at him. Bender looks up at them.]  
 [Cena: Planeta Expresso: *Hangar*. Bender se funde com a nave. Amy o desgruda com uma britadeira. Ele desliza para frente da nave e aterrissa no chão. O Professor, Leela e Hermes o encaram. Bender olha para eles.]
- 137 **Bender:** “What?”  
**Bender:** “Que foi?”
- 138 [Scene: Planet Express: Meeting Room. Bender has been repaired and a crate of spare robot legs and  
 139 thighs is next to the table.]  
 [Cena: Planeta Expresso: Sala de Reunião. Bender foi reparado e um engradado de pernas sobressalentes de robô está perto da porta.]
- 140 **Leela:** “Bender, we didn't mind your drinking, or your kleptomania, or your pornography ring.”  
**Leela:** “Bender, não nos importamos com sua bebida, ou sua cleptomania, ou o seu jeito pornográfico.”

141 **Zoidberg:** “In fact, that's why we loved you.”

**Zoidberg:** “Aliás, é por isso que o amamos.”

142 **Leela:** “But this electricity abuse crossed the line. You almost killed us!”

**Leela:** “Mas, esse seu vício com a eletricidade passou dos limites. Você quase nos matou!”

143 **Fry:** “And you made me feel like a jerk for trusting you. Just like when my friend Richie swore he  
144 wasn't taking drugs and then he sold me my mom's VCR and then later I found out he was taking  
145 drugs. You make me ashamed to be your friend.”

**Fry:** “E fez eu me sentir um otário por confiar em você. Foi igual quando meu amigo Richie jurou que não estava se drogando e me vendeu o vídeo da minha mãe e depois eu descobri que estava tomando drogas. Me fez ter vergonha de ser seu amigo.”

146 [Bender sighs.]

[Bender observa.]

147 **Bender:** “You're right. I'm a lost cause.”

**Bender:** “Ah, tem razão. Eu sou uma causa perdida.”

148 [He walks out.]

[Bender sai.]

149 [Scene: New New York City Street. Bender passes Sparky's Den. He hears an organ play behind him

150 and looks across the street to the Temple of Robotology.]

[Cena: Rua da Cidade da Nova Nova York. Bender passa pela Toca do *Spark*. Ele escuta um órgão tocar atrás dele e vê, do outro lado da rua, o Templo da Robotologia.]

151 **Bender:** “Maybe there's another way.”

**Bender:** “Templo da Robotologia. Talvez haja outro jeito.”

152 [Cut to: Temple of Robotology Roof. Bender plugs himself into the neon sign and jacks on.]

[Corte: Telhado do Templo da Robotologia. Bender se pluga ao sinal de neon e se liga.]

153 **Bender:** “Oh, yeah, that's the good stuff!” [The sign short circuits. Bender unplugs himself and cries.]

154 (crying) “What am I doing? What have I become? Huh?”

**Bender:** “Assim... Isso é que bom!” [O sinal dá curto-circuito. Bender se desconecta e chora.] (chorando) “O que estou fazendo? No que me tornei?”

155 [He looks down through the roof and sees a sermon.]

[Bender olha para baixo e observa um sermão.]

156 [Cut to: Temple of Robotology.]

[Corte: Templo da Robotologia.]

157 **Preacherbot:** “I see a lot of fancy robots here today, made of real *shiny* metal. But that don't impress

158 the Robot Devil, no, sir!”

**Pastor:** “Eu vejo muitos robôs simpáticos aqui hoje, feitos de metal muito brilhante. Mas isso não impressiona o Robô Demônio, não senhor!”

159 **Vergerbot:** “No, sir!”

**Diácono-robô:** “Não, senhor!”

160 **Preacherbot:** “Cause if you're a sinner, he's gonna plug his infernal modem in the wall, belchin'

161 smoke and flame. And he's gonna download you straight to Robot Hell!”

**Pastor:** “Porque se você é um pecador, ele vai ligar o módulo infernal na parede, manifestando fumaça e chama. E vai levá-lo direto para o Inferno dos Robôs!”

162 **Vergerbot:** “Straight to hell!”

**Diácono-robô:** “Direto pro inferno!”

163 **Preacherbot:** “So I ask you: Who will stand up and be saved? Who? Who?”

**Pastor:** “Então eu lhe pergunto: Quem irá se levantar e ser salvo? Quem? Quem?”

164 [The glass roof gives way and Bender falls through and lands in front of Preacherbot.]

[O telhado de vidro desmorona e Bender despenca e aterrissa em frente do Pastor.]

165 **Bender:** (weakly) “Me.”

**Bender:** (debilmente) “Eu.”

166 [Scene: Planet Express: Meeting Room. Hermes addresses the crew.]

[Cena: Planeta Expresso: Sala de Reunião. Hermes se dirige à tripulação.]

167 **Hermes:** “And as a further cost-cutting measure, I have eliminated the salt-water cooler.”

**Hermes:** “E como uma medida de corte de despesa, eu eliminei os refrigerantes.”

168 **Zoidberg:** “This is a witch hunt!”

**Zoidberg:** “O que é isso, uma caça às bruxas!”

169 [Enter Bender wearing a bow tie.]

[Bender entra, usando uma gravata borboleta.]

170 **Bender:** (singing) “Oh, what a beautiful morning,

171 Oh what a beautiful day!

172 (talking) Greetings, friends. Don't we all look nice today?”

**Bender:** (cantando) “Oh, que bela manhã,

Oh, que dia lindo!”

(conversando) “Olá, meus amigos. Não está tudo ótimo hoje?”

173 **Fry:** “Great! He's whacked out on electricity again.”

**Fry:** “Ótimo! Ele se ligou na eletricidade de novo.”

174 **Bender:** “No, I'm whacked out on life. My friends, I found religion.”

**Bender:** “Não. Eu me liguei à vida. Meus amigos, eu encontrei a religião.”

175 [The crew stare, shocked.]

[A tripulação o encara pasmada.]

176 **Fry:** “Religion? Is this another scam to get free yarmulkes?”

**Fry:** “Religião? Isso é um outro papo pra conseguir mais choquinho?”

177 **Leela:** “Give him a break, Fry. If this helps Bender clean up his act then I think we should be supportive.”

**Leela:** “Dê um tempo a ele Fry. Se isso ajudar o Bender a ficar limpo, acho que devemos apoiá-lo.”

178 **Farnsworth:** (simultaneous) “Yes.”

**Professor:** (simultaneamente) “Sim.”

179 **Amy:** (simultaneous) “Oh, yeah.”

**Amy:** (simultaneamente) “Sim.”

180 **Hermes:** (simultaneous) “Oh, yes!”

**Hermes:** (simultaneamente) “Sim!”

181 **Zoidberg:** (simultaneous) “Oh, yeah.”

**Zoidberg:** (simultaneamente) “Oh, sim.”

182 **Bender:** “Wonderful. Then you'll all come to my exceedingly long, un-air-conditioned baptism

183ceremony!” [The staff murmur.]

**Bender:** “Maravilha. Então, todos irão amanhã à minha extremamente longa e sem ar condicionado cerimônia de batismo!” [Os funcionários resmungam.]

184 [Scene: Temple of Robotology.]  
[Cena: Templo da Robotologia.]

185 **Preacherbot:** “We are gathered here today to deliver brother Bender from the cold, steel grip of the  
186 Robot Devil unto the cold, steel bosom of our congregation.”

**Pastor:** “Nós estamos reunidos aqui hoje, para retirar o irmão Bender do terrível mundo do Robô Demônio, e colocá-lo no abraço afetuoso de nossa igreja.”

187 **Robot #2:** “Tell it, Preacher!”  
**Robô #2:** “Diz aí, Pastor!”

188 **Robot #3:** “That equals true.”  
**Robô #3:** “Isso é verdade.”

189 **Preacherbot:** “Brother Bender, do you accept the principles of Robotology on pain of eternal  
190 damnation in Robot Hell?”

**Pastor:** “Irmão Bender, você aceita os princípios da Robotologia pela dor da vida eterna no Inferno Robótico?”

191 **Bender:** “Yes, I do.”  
**Bender:** “Sim, aceito.”

192 **Preacherbot:** “Then I will now baptise you.” [A keyboard appear from his waist.] “Press any key to continue.”  
**Pastor:** “Então, agora eu o batismo.” [Um teclado surge de seu corpo.] “Pressione qualquer tecla para continuar.”

193 [Bender presses a button and he is lifted and baptised in a barrel of High Viscosity Baptismal Oil.  
194 Preacherbot welds the symbol of Robotology, a resistor symbol, to Bender's chest.]  
[Bender pressiona um botão e ele é erguido e batizado em um barril de Óleo Batismal de Alta Viscosidade  
. O Pastor solda o símbolo da Robotologia, o símbolo de um resistor, no peito de Bender.]

195 **Bender:** “Uh, while you're at it, could you touch up this seam?”  
**Bender:** “Já que está aqui, dá pra consertar meu braço?”

196 [He raises his arm. Preacherbot welds the seam. Bender giggles.]  
[Ele levanta o seu braço. O Pastor solda a junção sob sua axila. Bender ri.]

197 [Scene: Elzar's Fine Cuisine. The crew are dressed up.]  
[Cena: *Fina Gastronomia do Elzar*. A tripulação está vestida com formalidade.]

198 **Leela:** “This is unbelievable. The old Bender never would have taken us out to dinner.”  
**Leela:** “Isso é inacreditável. O antigo Bender nunca nos levaria para jantar fora.”

199 **Bender:** “The old Bender's gone. He won't trouble you anymore.”  
**Bender:** “O antigo Bender acabou. Ele não vai mais incomodar.”

200 **Waiter:** “Would *monsieur* care to see the wine list?”  
**Garçom:** “O senhor gostaria de ver a carta de vinho?”

201 [Bender shreds the wine list and hands it back to the waiter.]  
[Bender destrói a lista de vinho e o devolve ao garçom.]

202 **Bender:** “No poison for us, thanks. I'll stick with good old mineral oil.” [He drinks the oil.] “Ah! Functional!”  
**Bender:** “Nada de veneno, muito obrigado. Eu vou ficar com o bom e velho óleo mineral.” [Ele bebe] “Maravilha!”

203 [Time Lapse. The food arrives.]  
[Transcurso de tempo. A comida chega.]

204 **Hermes:** “Mon, I'm hungrier than a green snake in a sugar cane field!”  
**Hermes:** “Eu estou mais faminto que uma cobra numa cana de açúcar!”



- 205 **Bender:** “Friends! Friends! Surely you're not going to eat before we say Robot Grace?” [The staff  
206 grumble. Bender closes his eyes.] “In the name of all that is good and logical we give thanks for the  
207 chemical energy we are about to absorb. To quote the prophet Jerematic: 1000101010101...”
- Bender:** “Amigos! Amigos! Claro que não vamos começar a comer antes de dizermos a oração do Robô”  
[A equipe murmura. Bender fecha os olhos.] “Em nome de tudo que é bom e lógico, nós damos graças  
pela energia química que estamos prestes a absorver. Como disse o profeta Jerematic: 000101010101...”
- 208 [Time Lapse. The staff have given up praying and anxiously wait for Bender to finish.]  
[O tempo passa. Os funcionários se cansam de rezar e esperam ansiosamente que Bender termine.]
- 209 **Bender:** “...0010110012. Amen.”  
**Bender:** “...0010110012. Amém.”
- 210 **Fry:** “Does that mean we can eat now?”  
**Fry:** “Será que a gente pode comer agora?”
- 211 **Bender:** “Yes.” [The crew tuck in.] “But first, since I love you all so much, I'd like to give everyone  
212 hugs. Come here, Fry!”  
**Bender:** “Podem.” [A equipe se anima.] “Mas primeiro, já que eu amo tanto vocês, eu gostaria de dar  
um abraço em todos vocês. Vem cá, Fry!”
- 213 **Fry:** “Oh, uh, but I don't want to.”  
**Fry:** “Ah, eu não quero, não.”
- 214 [Bender hugs Fry.]  
[Bender abraça Fry.]
- 215 **Bender:** “Mmm! Mmm! Fry, you're my friend!” [Fry, unsure, pats Bender on the back. Bender stands  
216 up again.] “Come on, everyone line up for a hug. Let's tear down some emotional walls.”  
**Bender:** “Fry, você é meu amigo!” [Fry, hesitante, cumprimenta-o. Bender se levanta de novo.] “Vamos  
lá, todo mundo faz fila pra um abraço. Vamos quebrar algumas paredes emocionais!”
- 217 [The others edge their seats away.]  
[Os outros se afastam.]
- 218 [Scene: Planet Express: Hangar. Bender sticks something to the ship.]  
[Cena: Planeta Expresso. *Hangar*. Bender fixa algo na nave.]
- 219 **Leela:** “What are you doing to my ship?”  
**Leela:** “O que está fazendo com a minha nave?”
- 220 **Bender:** “Sanctifying it!” [Leela sighs. Bender has stuck on a robot version of the Ichthus.] “There! That  
221 ought to convert a few tailgaters.”  
**Bender:** “Estou santificando!” [Leela observa. Bender fixou uma versão robô do *Ichthus*.] “Pronto!  
Isso vai converter alguns descrentes.”
- 222 **Fry:** “Bender's stupid religion is driving me nuts.”  
**Fry:** “A religião idiota do Bender está me deixando maluco.”
- 223 **Leela:** “Amen.”  
**Leela:** “Amém.”
- 224 **Farnsworth:** “If only he had joined a mainstream religion like Oprah-ism or Voodoo.”  
**Professor:** “Se ele tivesse entrado pra uma religião mais popular como o Budismo ou o Vodú.”
- 225 **Fry:** “We've got to get the old Bender back.”  
**Fry:** “Temos que trazer o velho Bender de volta.”
- 226 **Leela:** “And I think I know a way to do it. We have to reacquaint him with a little thing called “sleaze.””  
**Leela:** “Eu conheço um jeito de fazermos isso. Temos que reintegrá-lo a uma pequena coisa chamada *imoralidade*.”

- 227 [Scene: Atlantic City Street. The ship lands in a car park. *Welcome to Atlantic City.*]  
[Cena: Rua em Atlantic City. A nave pousa em um estacionamento de carros. *Bem vindos à Atlantic City.*]
- 228 [Time Lapse. The crew have taken Nibbler with them and they walk down the street.]  
[O tempo passa. A tripulação leva Nibbler com eles e eles seguem pela rua.]
- 229 **Bender:** "I can't believe somebody hired an interstellar spaceship to deliver a package to Atlantic  
230 City. What are we delivering anyway?"  
**Bender:** "Eu não acredito que alguém contratou uma nave interestelar para entregar uma encomenda em Atlantic City. O que viemos fazer aqui, afinal?"
- 231 **Fry:** "Uh, this."  
**Fry:** "Ah, ah... Isso."
- 232 [He pulls some mints out of his pocket.]  
[Fry tira algumas pastilhas de menta do seu bolso.]
- 233 **Bender:** "Where are we delivering it to?"  
**Bender:** "Onde vamos entregar isso?"
- 234 **Leela:** "Uh, here."  
**Leela:** "Ah, aqui."
- 235 [She takes the mints and puts them in a mailbox.]  
[Ela pega as mentas e as coloca numa caixa de correio.]
- 236 **Bender:** "Another job well done. Now back to the office for an enjoyable evening of fasting and repentance."  
**Bender:** "Outro trabalho bem feito. Vamos voltar ao escritório para uma noite agradável de abstinência e arrependimento."
- 237 **Fry:** "Whoa, whoa, whoa, wait, Bender. So long as we're here why don't we take in some *exotic dancing*?"  
**Fry:** "Ah, não. Espera, espera aí Bender. Já que estamos aqui, por que não vamos ver uma dança exótica?"
- 238 **Leela:** "Hey, great idea!"  
**Leela:** "É uma ótima ideia isso!"
- 239 [Bender turns around. He is standing outside a club called "Power Strip". He gasps.]  
[Bender se vira. Ele está à porta de um clube chamado "Power Strip". Ele suspira.]
- 240 **Bender:** "But those girls don't wear cases. You can see their bare circuits."  
**Bender:** "Mas essas garotas não usam nada. Dá pra ver os circuitos delas."
- 241 **Fry:** "Come on, it'll be fun! Maybe we could even drink a little *fortified wine*."  
**Fry:** "Ah, qual é? Será divertido! Talvez a gente possa até beber um *vinho fortificante*."
- 242 **Bender:** "What? Drinking wine is a sin. Even if it is deliciously fortified."  
**Bender:** "O que? Beber vinho é pecado. Mesmo que seja deliciosamente fortificante."
- 243 **Leela:** "Hey, Bender, look at that woman's purse. It's hanging by a spaghetti strand."  
**Leela:** "Olha só a bolsa daquela mulher. Ela não está um charme com ela?"
- 244 [Bender zooms in but pushes his eyes back in again.]  
[Bender dá uma olhada, mas repele sua atitude.]
- 245 **Bender:** "Thou shalt not snatch."  
**Bender:** "Eu não devo olhar essa coisa."
- 246 **Fry:** "And there's Hookerbot 5000. She's got a heart of solid gold!"  
**Fry:** "Que Prost-robô maravilhosa. Ela tem um coração de ouro!"

- 247 **Hookerbot:** “Hey, sailing unit!”  
**Prost-robô:** “Oi, unidade marinheiro!”
- 248 **Bender:** “Stop tempting me! For once in my life I have inner peace.”  
**Bender:** “Pare de me tentar! Pela primeira vez na vida eu tenho paz interior.”
- 249 **Fry:** “Pfft! That's for losers. C'mon, sin your heart out.”  
**Fry:** “Pfft! Isso é pra boiola. Vai lá, peque de coração.”
- 250 **Leela:** “Go nuts.”  
**Leela:** “Fique louco.”
- 251 **Hookerbot:** “Live a little.”  
**Prost-robô:** “Viva um pouco.”
- 252 **Woman:** “Could you hold my purse for a minute?”  
**Mulher:** “Dá pra segurar a minha bolsa?”
- 253 **Fry:** “Go for it, Bender. You know you wanna!”  
**Fry:** “Vai nessa, Bender. Você tá a fim!”
- 254 **Bender:** “Well...”  
**Bender:** “Ah...”
- 255 [Scene: Power Strip. Bender dances with the Stripperbots and laughs.]  
[Cena: *Power Strip*. Bender dança com robôs *strippers* e ri.]
- 256 **Bender:** “I'm the greatest.” [He opens the woman's purse and throws money into the air.] “Woo-hoo!”  
**Bender:** “Eu sou demais.” [Ele abre a bolsa da mulher e atira dinheiro para o ar.] “Uh!”
- 257 **Fry:** “Look's like we got the old Bender back!”  
**Fry:** “É, parece que temos o velho Bender de volta!”
- 258 **Bender:** “You know it, pork pie! Except for one thing.”  
**Bender:** “É verdade, meu amigo! Só falta uma coisa.”
- 259 [He rips the Robotology symbol off his chest and throws it over his shoulder. It sinks into a bowl of  
260 something and beeps and glows.]  
[Ele arranca o símbolo da Robotologia de seu peito e o atira sobre seu ombro. O símbolo afunda dentro de uma tigela de alguma coisa; faz soar um bip e torna-se candente.]
- 261 [Scene: Trump Trapezoid. Bender entertains three Fembots in the Jacuzzi of his hotel room.]  
[Cena: *Trump Trapezoid*. Bender entretém três robôs femininas na *Jacuzzi* do seu quarto de hotel.]
- 262 **Bender:** “Y'know, as a major Hollywood director, I'll be holding auditions tonight for my next movie.  
263 And even though you're all young and naive, I think you might just have what it takes.” [The Fembots  
264 laugh. There is a knock at the door.] “Hey! I'm trying to score here! Can't you read the “Do Not  
265 Disturb” sign?” [He wraps a towel around his waist and opens the door. A red glow comes from the  
266 corridor. Bender gasps.] “No! No!” [A pitchfork comes through the door and knocks him out.]  
**Bender:** “Olha como um grande diretor de Hollywood, eu vou fazer testes esta noite para meu próximo filme. Embora todas vocês sejam jovens e ingênuas, acho que têm o que é preciso.” [As garotas riem. Há uma batida na porta.] “Eu tô tentando faturar! Não leu a placa ‘não perturbe’? Mas, que saco! Que gente mais chata!” [Ele coloca uma toalha na cintura e abre a porta. Um brilho reluzente vermelho vem do corredor. Bender fica sem fôlego.] “Não! Não!” [Um forçado aparece na porta e o nocauteia.]
- 267 [Scene: Robot Hell. Bender awakens face-to-face with a large red robot with a tail and horns.]  
[Cena: Inferno Robótico. Bender fica cara a cara com um grande robô vermelho com cauda e chifres.]
- 268 **Robot Devil:** “Greetings, Bender! Welcome to Robot Hell.”  
**Robô Demônio:** “Saudações, Bender! Bem-vindo ao Inferno Robótico.”

269 [Bender screams.]  
[Bender grita.]

270 [Scene: Trump Trapezoid. The next day, Fry and Leela stand in Bender's room. There are scorch marks  
271 where Bender fell and he has been dragged out of the room.]

[Cena: *Trump Trapezoid*. No dia seguinte, Fry e Leela estão no quarto de Bender. Existem marcas de queimadura no lugar onde Bender caiu e foi arrastado do quarto.]

272 **Leela:** “What in hell happened to Bender?”

**Leela:** “O que será que aconteceu com Bender?”

273 **Fry:** “Well he didn't check out. The ashtray's still here.” [Nibbler yelps.] “Look, Nibbler's caught the  
274 scent of vodka and motor oil! Go, boy. Follow that stench.”

**Fry:** “Ele não fechou a conta. As cinzas ainda estão aqui.” [Nibbler grita.] “Veja, Nibbler sentiu o cheiro vodka e óleo de motor! Vai garoto, siga esse cheiro.”

275 [He run out of the room.]

[Ele corre para fora do quarto.]

276 [Scene: Robot Hell Tunnel. Bender is chained to a cart and the Robot Devil stands behind him with a  
277 whip. The cart rolls down a track.]

[Cena: Túnel do Inferno Robótico. Bender é acorrentado a uma carreta e o Robô Demônio está atrás dele com um chicote. A carreta segue por um trilho.]

278 **Bender:** “I'm hallucinating this, right?”

**Bender:** “Isso aqui é uma alucinação, não é?”

279 [The Robot Devil whips him.]

[O Robô Demônio o chicoteia.]

280 **Robot Devil:** “No, Bender. Robot Hell is quite real. Here's our brochure.”

**Robô Demônio:** “O Inferno Robótico é de verdade. Veja o nosso folheto.”

281 [He hands Bender a brochure entitled *Hell Is Other Robots*.]

[Ele entrega a Bender um folheto intitulado *Inferno são os Outros Robôs*.]

282 **Bender:** “But I don't belong here. I don't like things that are scary and painful.”

**Bender:** “*Inferno São Os Outros Robôs*. Mas aqui não é o meu lugar. Eu não gosto de coisas assustadoras e dolorosas.”

283 **Robot Devil:** “Sorry, Bender, you agreed to this when you joined our religion. If you sin you go to  
284 Robot Hell, for all eternity.”

**Robô Demônio:** “Lamento, Bender, você concordou com isso quando entrou para a religião. Se pecasse, iria para o Inferno Robótico por toda a eternidade.”

285 **Bender:** “Aw, hell... I mean "heck"!”

**Bender:** “Ah, inferno... Quero dizer, *droga!*”

286 **Robot Devil:** “It's alright, you can say that here.”

**Robô Demônio:** “Tudo bem, pode dizer isso aqui.”

287 [Scene: Outside Reckless Ted's Funland. Fry and Leela look up at the sign.]

[Cena: Fry e Leela olham o letreiro: Terra da Diversão / Pousada do Ted..]

288 **Fry:** “Wait! I remember this place. They shut it down after all those people caught salmonella from  
289 the flume ride.”

**Fry:** “Ei, eu me lembro desse lugar! Foi fechado depois de toda aquela gente pegar salmonela no passeio pela calha.”

290 [Nibbler leads Fry and Leela to a ride called The Inferno.]

[Nibbler conduz Fry e Leela a um lugar chamado *O Inferno*.]

291 [Cut to: *The Inferno*. They open the door and look around.]  
[Corte: O Inferno. Eles abrem a porta e observam.]

292 **Leela:** “Hmm. Look! It's the symbol of Bender's old religion.”  
**Leela:** “Veja! É o símbolo da antiga religião do Bender.”

293 [Fry presses the symbol and the crazy mirror beside it slides upwards. Behind it is Robot Hell.]  
[Fry pressiona o símbolo. Ao lado deste, um espelho maluco desliza para cima. Atrás dele está o Inferno Robótico.]

294 **Fry:** “Unbelievable! It's an actual, factual Robot Hell.”  
**Fry:** “Inacreditável! O Inferno Robótico existe de verdade.”

295 **Leela:** “Who would've thought hell would really exist? And that it would be in New Jersey!”  
**Leela:** “Quem iria achar que o inferno existe, mesmo? E que seria em Nova Jersey!”

296 **Fry:** “Actually...”  
**Fry:** “Ah, na verdade...”

297 [A trap door opens beneath them and Nibbler watches them disappear down a twisting fun slide.  
298 They scream as they fall.]  
[Um alçapão abre abaixo deles e Nibbler os observa desaparecer em um tobogã, cheio de curvas. Eles gritam enquanto deslizam nesse tobogã.]

299 [Scene: Robot Hell: Level 1.]  
[Cena: O Inferno Robótico: Nível 1.]

300 **Robot Devil:** “We know *all* your sins, Bender. And for each one we've prepared an agonising and  
301 ironic punishment. Gentlemen?”  
**Robô Demônio:** “Sabemos de *todos* os seus pecados, Bender. E para cada um preparamos um castigo agonizante e irônico... Senhores?...”

302 [A band of Hellbots start to play.]  
[Uma banda de Robôs do Inferno começa a tocar.]

303 **Bender:** “Aw, crap, singing. Mind if I smoke?”  
**Bender:** “Ora, droga. Música. Eu posso fumar?”

304 [He lights a cigar but the Robot Devil takes it from him and stubs it out on his chest. Two Hellbots throw  
305 him a hat and cane.]  
[Bender acende um charuto, mas o Robô Demônio o arranca dele e o apaga no seu peito. Dois Robôs do Inferno atiram em Bender um chapéu e um chicote.]

306 **Robot Devil:** (singing) “Cigars are evil,  
307 You won't miss 'em,  
308 We'll find ways to simulate that smell,  
309 What a sorry fella,  
310 Rolled up and smoked like a panetela,  
311 Here on level one of Robot Hell!”  
**Robô Demônio:** (cantando) “Charutos fazem mal,  
E não sentirá falta do tal,  
Encontramos um jeito de segurar este cheiro  
De sujeito infeliz  
Solta a fumaça pelo nariz  
Aqui no nível 1 do Inferno Robótico!”

312 [Bender falls through a trapdoor.]  
[Bender cai num alçapão]

313 [Cut to: Robot Hell: Level 2. He lands next to a card table. He picks the cards up and takes one from  
314 his chest cabinet.]

[Corte: Inferno Robótico: Nível 2. Bender aterrissa próximo a uma mesa de cartas. Ele apanha as cartas e pega uma extra de seu peito.]

315 **Robot Devil:** (singing) “Gambling's wrong and so is cheating,  
316 So is forging phoney IOU's,  
317 Let's let Lady Luck decide,  
318 What type of torture's justified,  
319 I'm pit boss here on level two!”

**Robô Demônio:** (cantando): “Jogar é errado e trapacear também.  
Isso não faz bem.  
Vamos deixar a Sorte decidir  
Que tipo de tortura será que vai sair?  
Eu sou o maioral aqui no Nível 2!”

320 [He spins a wheel that Bender is strapped to. Luck decides to deep-fry Bender.]  
[Ele vira uma roda. Bender está preso nela. A sorte decide *Bender frito*.]

321 **Robot Devil:** (talking) “Ooh! Deep-fried robot!”  
**Robô Demônio:** (conversando) “Oh! Robô frito!”

322 **Bender:** (singing) “Just tell me why?”  
**Bender:** (cantando) “Me diga, por que?”

323 **Robot Devil:** (singing) “Please read this 55- page warrant.”  
**Robô Demônio:** (cantando) “Por favor, leia a página 55 do decreto robótico.”

324 **Bender:** (singing) “There must be robots worse than I.”  
**Bender:** (cantando) “Existem robôs piores do que eu.”

325 **Robot Devil:** (singing) “We've checked around, there really aren't.”  
**Robô Demônio:** (cantando) “Nós verificamos e não há nada.”

326 **Bender:** (singing) “Then please let me explain,  
327 My crimes were merely boy-ish pranks.”  
**Bender:** (cantando) “Por favor, deixe-me explicar,  
Meus crimes são infantis.”

328 **Robot Devil:** (singing) “You stole from boy scouts, nuns and banks!”  
**Robô Demônio:** (cantando) “Você roubou dos escoteiros, freiras e bancos!”

329 **Bender:** (singing) “Ah, don't blame me,  
330 Blame my upbringing!”  
**Bender:** (cantando) “Ah, não me culpe,  
Culpe minha criação!”

331 [He steals the Robot Devil's wallet.]  
[Ele rouba a carteira do Robô Demônio.]

332 **Robot Devil:** (singing) “Please stop sinning while I'm singing!”  
**Robô Demônio:** (cantando) “Por favor, pare de pecar enquanto eu estou cantando!”

333 [He pulls Bender's arm off and kicks him through a hole.]  
[Ele arranca o braço de Bender e o soca por um buraco.]

334 [Cut to: Robot Hell: Level 5. Bender lands in front of the Beastie Boys. The Robot Devil picks  
335 Bender up by the leg and shakes him. CDs fall out of his chest cabinet.]  
[Corte: Inferno Robótico: Nível 5. Bender aterrissa em frente dos Beastie Boys. O Demônio apanha Bender pela perna e o chacoalha. Os CDs caem de seu compartimento no peito.]

336 **Robot Devil:** (singing) “Selling bootleg tapes is wrong,  
337 Musicians need that income to survive.”

**Robô Demônio:** (cantando) “Vender fitas piratas não tá com nada;  
Os músicos precisam desse imposto para sobreviver.”

338 **Beastie Boys:** (singing) “Hey, Bender, gonna make some noise,  
339 With your hard drive scratched by the Beastie Boys!  
340 That's whatcha, whatcha, whatcha get on level five!”

**Beastie Boys:** (cantando) “Vamos agitar o corpo  
Com seu jeito de malandro deixaremos todos loucos. Whacha, whatcha, whatcha”

**Robô Demônio:** “É o que você vai conseguir no nível 5!”

341 [Cut to: Robot Hell Slide. Fry and Leela slide further down.]

[Corte: Escorregador do Inferno Robótico. Fry and Leela descem escorregador abaixo.]

342 **Fry:** (singing) “I don't feel well.”

**Fry:** (cantando) “Eu não estou me sentindo bem.”

343 **Leela:** (singing) “It's up to us to rescue him.”

**Leela:** (cantando) “Nós vamos ter que salvá-lo.”

344 **Fry:** (singing) “Maybe he likes it here in Hell.”

**Fry:** (cantando) “Talvez ele goste do Inferno.”

345 **Leela:** (singing) “It's us who tempted him to sin.”

**Leela:** (cantando) “Nós o forçamos a pecar.”

346 **Fry:** (singing) “Maybe he's back at the motel.”

**Fry:** (cantando) “Talvez ele tenha voltado ao motel.”

347 **Leela:** (singing) “Come on, Fry, don't be scared,

348 I'm sure at least one of us will be spared,

349 So just sit back, enjoy the ride.”

**Leela:** (cantando) “O que é isso, Fry. Não tenha medo.  
Sei que um de nós será poupado.

Curta o passeio aqui do meu lado.”

350 **Fry:** (singing) “My ass has blisters from the slide.”

**Fry:** (cantando) “E o meu traseiro está todo assado.”

351 [Cut to: Elevator. Bender and the Robot Devil plunge into Hell. The Robot Devil takes stuff out of

352 Bender's chest cabinet.]

[Corte: Elevador. Bender e o Robô Demônio penetram nas profundezas do o Inferno. O Robô Demônio pega coisas do compartimento de Bender em seu peito.]

353 **Robot Devil:** (singing) “Fencing diamonds,

354 Fixing cockfights,

355 Publishing indecent magazines.”

**Robô Demônio:** (cantando) “Diamantes falsos,  
Brigas de galo

E revistas pornográficas.”

356 [He kicks Bender out of the elevator.]

[O Robô Demônio chuta Bender para dentro do elevador.]

357 “You'll pay for every crime,

358 Knee-deep in electric slime,

359 You'll suffer till the end of time,

360 Enduring torture's, most of which rhyme,

- 361 **Trapped forever here in Robot Hell!**  
 “Vai pagar por cada crime,  
 Soterrado em lava elétrica,  
 Vai sofrer até o final dos tempos ,  
 Suportar torturas por que você é pecador ,  
 Preso pra sempre aqui no Inferno Robótico!”
- 362 [The music ends and the show finishes with a fireworks display.]  
 [A música termina e o show termina com uma demonstração de fogos.]
- 363 **Robot Devil:** (talking) “Of course, that's just for starters.”  
**Robô Demônio:** (conversando) “Claro que isso e só pra iniciantes.”
- 364 [Fry and Leela fall from the slide screaming and land behind the Robot Devil. They see him and gasp.]  
 [Fry e Leela caem do escorregador gritando e aterrissam atrás do Demônio. Eles o veem e se assustam]
- 365 **Fry:** “Bender, are you alright?”  
**Fry:** “Bender, você está bem?”
- 366 **Bender:** “No! Oh, they're tormenting me with up-tempo singing and dancing.”  
**Bender:** “Não! Estão me atormentando com muita música e dança.”
- 367 **Leela:** “Alright, Beelzebot, what'll it take to get our friend back?”  
**Leela:** “Bem, Seu Robô, o que é preciso para termos nosso amigo de volta?”
- 368 **Robot Devil:** “Sorry, but I hold all the cards here. There's nothing I can do. Now, if you'll just sign  
 369 this fiddle contest waiver.”  
**Robô Demônio:** “Lamento, mas sou eu que dou as cartas aqui. Vocês não podem fazer nada. Agora, assinem a renúncia para o concurso de violino.”
- 370 [Fry takes the pen but Leela stops him.]  
 [Fry pega a caneta, mas Leela o impede de assinar.]
- 371 **Leela:** “Wait. What fiddle contest?”  
**Leela:** “Que concurso de violino?”
- 372 **Robot Devil:** “The Fairness In Hell Act of 2275 requires me to inform you that if you can best me in a  
 373 fiddle contest, you win back Bender's soul. As well as a solid gold fiddle.”  
**Robô Demônio:** “É um ato de honestidade do Inferno de 2275. Pede que eu informe a vocês, que se ganharem de mim em um concurso de violino, poderão ter a alma de Bender de volta; e também um violino de ouro maciço.”
- 374 **Fry:** “Wouldn't a solid gold fiddle weigh hundreds of pounds and sound crummy?”  
**Fry:** “Olha, um violino de ouro maciço não pesa demais e não tem um som horrível?”
- 375 **Robot Devil:** “Well it's mostly for show.”  
**Robô Demônio:** “É apenas uma demonstração.”
- 376 [He picks up the fiddle and it glints in the light.]  
 [O Demônio pega o violino que brilha com a luz]
- 377 **Leela:** (whispering) “Do you know how to play the fiddle?”  
**Leela:** “Você sabe tocar violino?”
- 378 **Fry:** (whispering) “No. Do you?”  
**Fry:** (sussurrando) “Não. Você sabe?”
- 379 **Leela:** (whispering) “No, but I used to play the drums. They're sorta similar.” (talking) “What happens if we lose?”  
**Leela:** (sussurrando) “Não, mas eu sei tocar bateria. São parecidos.” (Conversando) “O que acontece se perdermos?”
- 380 **Robot Devil:** “You'll only win a smaller, silver fiddle. Also I guess I'll kill one of you, uh, him.”



- Robô Demônio:** “Vocês vão ganhar apenas um violino de prata. Também acho que matarei um de vocês. Você.”
- 381 [He points at Fry. Fry gulps.]  
[O Demônio aponta para Fry. Fry engole seco.]
- 382 **Leela:** “We'll do it.”  
**Leela:** “Tá fechado.”
- 383 **Robot Devil:** “Very well, then. Beat this.”  
**Robô Demônio:** “Muito bem, então. Escutem isso.”
- 384 [He plays a tune and uses his tail as an extra arm.]  
[O Demônio toca uma música e usa sua cauda como um braço extra.]
- 385 **Bender:** “Well, we're boned.”  
**Bender:** “É, estamos ferrados.”
- 386 **Robot Devil:** “Your turn.” [He hands the violin to Leela. She plays awfully. Fry and Bender cringe.] ”Ha!”  
**Robô Demônio:** “Sua vez.” [Ele passa o violino para Leela. Ela toca muito mal. Fry e Bender se torcem.] “Ha!”
- 387 **Leela:** “Time for the drum solo!”  
Leela: “Então, me dê logo isso! É hora de um solo de bateria.”
- 388 [She beats the Robot Devil over the head with the violin and he squeals like a little girl.]  
[Ela bate na cabeça do Robô Demônio com o violino e ele grita como uma garota.]
- 389 **Fry:** “Run!”  
**Fry:** “Corre!”
- 390 [They do. Hellbots and flying bugbots chase them. The bugbots shoot laser rings at them. Bender  
391 pulls a pair of wings off a bugbot and flies in and grabs Fry and Leela who are swarmed by a crowd  
392 of Hellbots with pitchforks. Bender ascends and heads for small hole in the roof.]  
[Eles correm. Robôs do Inferno e *bugbots* alados os caçam. Os *bugbots* atiram aros de laser neles. Bender pega um par de asas dos *bugbots* e voa. Ele agarra os amigos cercados por muitos Robôs do Inferno com tridentes. Bender ascende em direção a um buraco no telhado.]
- 393 **Robot Devil:** “Stop them! They cheated!”  
**Robô Demônio:** “Peguem eles! Eles roubaram a gente!”
- 394 [A bugbot shoots three laser rings at the trio. Two miss but one catches on Bender's antenna, forming  
395 a halo. The *Hallelujah* chorus plays and they get closer to the hole. Hellbots pull chains to close the hole.]  
[Um *bugbot* dispara 3 tiros de aros de laser seguidos. Dois se perdem, mas um pega a antena de Bender, formando uma aura. O coro *Aleluia* toca e eles chegam perto da saída. Os *Hellbots* puxam correntes para fechar o buraco.]
- 396 **Leela:** “Hurry, Bender!”  
**Leela:** “Depressa, Bender!”
- 397 **Bender:** “I could if you'd drop the stupid gold violin!”  
**Bender:** “Só vou se você jogar esse violino de ouro idiota!”
- 398 **Leela:** “Oh, sorry.”  
**Leela:** “Oh, desculpe.”
- 399 [She drops it. It hits Beezelbot on the head. He squeals and Fry, Leela and Bender escape through the  
400 hole.]  
[Leela deixa o violino cair. Este atinge a cabeça do Demônio. Ele grita e Fry, Leela e Bender escapam por meio do buraco no telhado.]
- 401 [Cut to: Outside The Inferno. They cheer.]  
[Corte: Fora do Inferno. Eles comemoram.]

402 **Bender:** “Don't worry, guys, I'll never be too good or too evil again. From now on, I'll just be  
403 me.”

**Bender:** “Não se preocupem, nunca mais serei muito mal e nem muito bom de novo. De agora em  
diante, serei apenas eu.”

404 **Leela:** “Uh, do you think you could be just little less evil than that.”

**Leela:** “Uh, acha que da pra ser um pouco menos mal do que você é?”

405 **Bender:** “I don't know. Do you think you could survive a 700 ft fall?”

**Bender:** “Não sei, não. Acha que conseguiria sobreviver se você caísse daqui?”

406 [Fry chuckles.]

[Fry dá risada.]

407 **Fry:** “Good old Bender!”

**Fry:** “He, he, he! É o velho Bender!”

408 [Closing Credits. The Beastie Boys perform a remix of the theme over clips from the episode.]

[Créditos de encerramento. Os Beastie Boys tocam um remix dos temas dos cliques do episódio.]

409 **Beastie Boys:** “Yeah, yeah! This one goes out to my man, Bender,

410 Sending this one out, special dedication,

411 To all my peoples in the robot home world,

412 Yeah, yeah! Big up with the Professor,

413 My man, Dr. Zoidberg,

414 I'd like to shout out-- a personal shout out to Leela,

415 Fry! My man, Bender,

416 Nibbler, Nibbler, in the house,

417 Big shout out to all *Futurama!*”

**Beastie Boys:** “Yeah, yeah! This one goes out to my man, Bender,

Sending this one out, special dedication,

To all my peoples in the robot home world,

Yeah, yeah! Big up with the Professor,

My man, Dr. Zoidberg,

I'd like to shout out-- a personal shout out to Leela,

Fry! My man, Bender,

Nibbler, Nibbler, in the house,

Big shout out to all *Futurama!*”

**APÊNDICE B – O INFERNO DOS ROBÔS – ANÁLISES**

**PASTA: *SUBCORPUS 1***

**SUBPASTA: O Inferno dos Robôs**

***(Hell is Other Robots)***

**Análises**

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender não parece bem**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender não parece bem</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena		
<p>Por causa de seu vício em eletricidade, Bender adquire uma aparência horrível. Está sempre rude e distante dos amigos. Chega a destratá-los, principalmente quando faz uso deles para se <i>ligar</i>, já que não anda nada bem das pernas há algum tempo. Quer dizer, anda ziguezagueando. Teme-se sua perda de equilíbrio e consequente queda a qualquer momento. Bender, enfim, não exprime gozar de boa saúde.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
[Bender walks off the street down into a place called Sparky's Den. His shades fall off. His eyes are blue and electrified.]	83/84	<p>- Transcrição e contextualização descrevem personagem totalmente dominado pelo vício, sem equilíbrio e de aspecto geral muito ruim.</p> <p>- A busca por bem-estar (físico e de como agir) no Sistema da Metáfora Moral de Lakoff e Johnson (1999) é o que gera nossas conceitualizações para moralidade. De maneira geral nas sociedades ocidentais uma postura sóbria e ereta é sempre associada ao caráter moral de uma pessoa.</p>
Transcrição em português		
[Bender caminha pela rua até chegar a um lugar chamado Toca do <i>Spark</i> . Seus óculos escuros caem. Seus olhos estão azuis e eletrificados.]	83/84	<p>- Para Lakoff e Johnson, a humanidade aprendeu com a experiência cognitivamente compartilhada a valorizar o bem-estar (principalmente o alheio). Assim, este benefício é conceitualizado como riqueza (BEM-ESTAR É RIQUEZA), porque aprendemos a computar o aumento de bem-estar como <i>ganho</i>, ou então seria uma <i>perda</i>. Na verdade, essa idéia estrutura um sistema moral (a METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL) por trás de nossas interações, obrigações e responsabilidades morais.</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender na sarjeta**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender na sarjeta</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena:		
Bender entra na Toca do <i>Spark</i> para se ligar em eletricidade. Fry aguarda por ele por três longas horas. Quando o robô enfim retorna, cai e rola na sarjeta imunda. As pessoas desviam dele. O Pastor o observa.		
Transcrição em português	No. Linha	Anotações
[Time Lapse. Three hours later Bender comes out. He groans and can't walk properly. He falls over, rolls off the pavement and lands face down in the gutter. A Preacherbot rolls by and sees him.]	86/87	<p>- Transcrição e contextualização mostram o personagem como figura disfuncional na sociedade, ou seja, pouco ou nada trabalha, não interage com as pessoas; na verdade as espanta. Bender teria que ter forças para se manter equilibrado e para combater o vício para não ser visto como imoral. É o que se deduz por meio da METÁFORA DA FORÇA MORAL de Lakoff e Johnson (1999).</p> <p>- O vício nas sociedades ocidentais, perímetro avaliado por Lakoff e Johnson, é visto como um mal que adquire uma força (O MAL É UMA FORÇA), que, materializada faz com que a pessoa perca o controle e caia – o que aprendemos a associar com imoralidade. O personagem Bender, então, é visto como imoral e certamente todo o histórico de sua vida não o registra como pessoa cheia de virtudes.</p>
[O tempo passa. Após três horas, Bender sai. Ele reclama e não consegue andar de maneira adequada. Cai, rola na calçada e aterrissa com a cara na sarjeta. Um Pastor o observa]	86/87	<p>O mapeamento da METÁFORA DA FORÇA MORAL é construído dessa forma:</p> <p><b>METÁFORA DA FORÇA MORAL</b></p> <p>ESTAR PARA CIMA →SER BOM  ESTAR PARA BAIXO →SER MAL  UMA FORÇA ESTABILIZADORA → O MAL  FORÇA PARA RESISTIR → VIRTUDE MORAL</p>

**PASTA: *Subcorpus 1*****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender na sarjeta e o Pastor**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender na sarjeta e o Pastor</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena:		
Três horas depois de ficar na Toca do Spark se ligando, Bender sai cambaleando e cai com a cara na sarjeta. O Pastor se aproxima (linhas 86- 87).		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p><b>Preacherbot:</b> “Wretched sinner unit! The path to robot heaven lies here ... [He takes out a 3.5" disk.] in the Good Book 3.0.”</p> <p><b>Bender:</b> “Hey! Do I preach to you when you're lying stoned in the gutter? No! So beat it!” [The Preacherbot tuts and leaves.]</p>	88 a 91	<p>- O Pastor se importa com Bender quando o vê estirado na sarjeta. Diferente das outras pessoas que desviam dele, o Pastor interrompe o seu caminho e dirige ao viciado um conselho: seguir o que diz o Livro Benigno 3.0, que inferimos ser o equivalente a um Livro Sagrado como a Bíblia, presente em diversas religiões. Porém o personagem Bender responde malcriadamente. E o Pastor segue adiante, sem nem mesmo revidar com outra resposta malcriada.</p> <p>- Esse cuidar por parte de autoridades morais como o Pastor é visto por Lakoff e por Johnson (1999) como fundamental para o desenvolvimento da humanidade (envolve o sentimento de empatia pelo outro de quem se deve cuidar).</p> <p>-</p>
Transcrição em português		
<p><b>Pastor:</b> “Pobre unidade pecadora! O caminho para o paraíso dos robôs está aqui... [Ele pega um disquete de 3,5”] no Livro Benigno 3.0.”</p> <p><b>Bender:</b> Hei! Eu faço sermão pra você quando você cai duro na sarjeta? Não! Então se manda!” [O Pastor mostra desconsolo e se retira.]</p>	88 a 91	<p>- Essa atitude do Pastor no Sistema da Metáfora Moral se realiza por meio da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL através do Esquema DAR A OUTRA FACE, no qual o Pastor opta por deixar o personagem Bender ainda mais endividado moralmente. Isso porque o Pastor, sem pelo menos dar uma boa resposta (punição), deixa pendente o que, metaforicamente, Bender tira do Pastor (o respeito que se deve ter por quem cuida e protege de uma pessoa como se fosse um membro da própria família).</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: A privação de Bender**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>A privação de Bender</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena:		
<p>[Na Nave Planeta Expresso.] Com a nave em trânsito, Bender não tinha como se ligar, nem escondido, como andava fazendo. Está totalmente dominado pelo seu novo vício. Continua um zero à esquerda como funcionário. E continua a destratar os amigos. Treme no canto da nave com expressão de medo. Na primeira oportunidade que surge para saciar seu desejo, não pensa duas vezes, sai da nave colocando a vida de todos em risco.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p>[...] [ Bender sits in the corner chewing his fingers.]  <b>Fry:</b> “You OK, Bender?”  <b>Bender:</b> “None of your business! Get off my back!”</p>	<p>119 / 120</p>	<p>- Na METÁFORA DA FORÇA MORAL de Lakoff e Johnson (1999) quem cede às tentações advindas dos desejos corpóreos (como um vício) pratica atos imorais e por isso é visto como pessoa fraca moralmente falando, sem força para combater esse tipo de mal, daí depreendermos que a moralidade é uma força (MORALIDADE É UMA FORÇA). Uma pessoa forte, moralmente falando, tem essa força edificada por meio da autodisciplina ou autonegação.</p> <p>- Sem propósitos na vida para atingir uma meta (ex. largar um vício) o personagem não empenha nenhum tipo de força para lutar contra o mal. Ele ainda se sente no controle.</p>
Transcrição em português		
<p>[...] [ Bender se senta no canto e rói seus dedos.]  <b>Fry:</b> “Você está bem, Bender?”  <b>Bender:</b> “Não é da sua conta! Larga do meu pé!”</p>	<p>119 / 120</p>	<p>- De acordo com o Sistema da Metáfora Moral, as duas formas de força moral para enfrentar as forças do mal são a força de vontade e a coragem. Para enfrentar o medo e a privação é preciso ter coragem.</p> <p>- [Segundo os idealizadores de <i>Futurama</i>, o personagem Bender veio da Companhia da Mamãe já desse jeito, incorporado de vícios. No Sistema da Metáfora Moral de a criação é fator preponderante para determinar um caráter moral ou imoral.]</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender se liga entre o Templo e a Toca do *Spark***

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender se liga entre o Templo e a Toca do Spark</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena		
<p>Ocorre uma espécie de intervenção na sala de reunião. Todos os funcionários e amigos de Bender falam sobre seu vício que quase leva todos à morte. Admitindo ser uma causa perdida, ele sai e segue para a Toca do <i>Spark</i>, o lugar barra-pesada que fica do lado oposto ao Templo da Robotologia, para se ligar novamente. O som de órgão que vem do Templo o faz refletir por um minuto, mas logo ele se mostra sem coragem para enfrentar a privação, então, sobe no telhado do edifício religioso e se liga num sinal de neon.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p><b>Bender:</b> “Maybe there's another way”.            [Cut to: Temple of Robotology Roof. Bender plugs himself into the neon sign and jacks on.]  <b>Bender:</b> “Oh, yeah, that's the good stuff.”            [The sign short circuits. Bender unplugs himself and cries.] (crying) “What am I doing? What have I become? Huh?”            [He looks down through the roof and sees a sermon.]</p>	151 a 155	<p>- O personagem chega a um impasse. Não tem nenhuma das formas de força moral (coragem e força de vontade) para enfrentar o vício, então, <i>cai</i> em tentação novamente e consome eletricidade. Literalmente <i>cai</i> no interior do Templo. Bender não consegue se manter equilibrado.</p> <p>- Por meio da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL de Lakoff e Johnson (1999) entendemos que uma pessoa é dotada de propriedades que determinam sua essência. Sua essência moral determina o seu comportamento moral, considerado seu caráter, que nasce com ela e amadurece durante seu desenvolvimento. Esse caráter é composto de virtudes e de vícios. No caso do personagem, durante sua existência, teve a vida consolidada por propriedades e hábitos imorais (muitos vícios) e não por hábitos e propriedades morais (virtudes).</p>
Transcrição em português		
<p><b>Bender:</b> “Talvez haja outro jeito”.            [Corte: Telhado do Templo da Robotologia. Bender se conecta ao sinal de neon e se liga.]  <b>Bender:</b> “Assim... Isso é que bom” [O sinal dá curto-circuito. Bender se desconecta e lamenta.] (chorando) “O que estou fazendo? No que me tornei?”            [Ele olha através da janela de vidro e nota um sermão.]</p>	151 a 155	<p>- Para Lakoff e Johnson os três acarretamentos advindos da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL estão entre as discussões mais presentes no mundo civilizado atual:</p> <p>(i) sabemos como o personagem sempre agiu e assim identificamos seu caráter;            (ii) identificado seu caráter sabemos como ele vai agir antes mesmo que o faça;            (iii) o caráter da pessoa é considerado amadurecido quando ela se torna adulta.</p>



**PASTA: *Subcorpus 1*****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: No templo, o sermão do Pastor e outra queda de Bender**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>No Templo, o sermão do Pastor e outra queda de Bender</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena		
<p>[No Templo da Robotologia.] Bender está sobre o telhado do Templo porque precisava saciar seu desejo por eletricidade. O Pastor está dentro do Templo. Sua figura remete àqueles pastores afrodescendentes, enfáticos, com colaboradores repetindo e reforçando suas palavras e ênfase. No momento em que fala da força do Demônio que devemos combater e pergunta quem quer se levantar ser <i>salvo</i>, Bender cai. Estatelado no chão, só consegue levantar um único braço para dar uma resposta positiva à pergunta do Pastor.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p><b>Preacherbot:</b> “I see a lot of fancy robots here today, made of real <i>shiny</i> metal. But that don't impress the Robot Devil, no, sir!”</p> <p><b>Vergerbot:</b> “No, sir!”</p> <p><b>Preacherbot:</b> “Cause if you're a sinner, he's gonna plug his infernal modem in the wall, belchin' smoke and flame. And he's gonna download you straight to Robot Hell!”</p> <p><b>Vergerbot:</b> “Straight to hell!”</p> <p><b>Preacherbot:</b> “So I ask you: Who will stand up and be saved? Who? Who?”</p> <p>[The glass roof gives way and Bender falls through and lands in front of Preacherbot.]</p> <p><b>Bender:</b> (weakly) “Me.”</p>	<p>156 - 165</p>	<p>- O Modelo de família do Pai Severo de Lakoff e Johnson (1999) emerge de uma percepção de que o nosso mundo é cheio de conflitos e perigos. Tem o propósito de desenvolver crianças com capacidade de encarar os males e as ameaças que esse mundo apresenta, portanto crianças com força e valores apropriados.</p> <p>- Variantes desse modelo, como o da “Mãe Severa”, substituindo o do Pai Severo, explicam a autoridade moral, a força moral e a autodisciplina necessárias para governar a família. (LAKOFF e JOHNSON, 1999).</p>
Transcrição em português		
<p><b>Pastor:</b> “Eu vejo muitos robôs simpáticos aqui hoje, feitos de metal muito brilhante, Mas isso não impressiona os Robô Demônio, não senhor!”</p> <p><b>Diácono-robô:</b> “Não senhor!”</p> <p><b>Pastor:</b> “Porque se você é um pecador, ele vai ligar o modulo infernal na parede manifestando fumaça e chama. E vai levá-lo direto par o Inferno dos Robôs!”</p> <p><b>Diácono-robô:</b> “Direto pro inferno!”</p> <p><b>Pastor:</b> “Então eu lhe pergunto: Quem irá se levantar e ser salvo? Quem? Quem?”</p> <p>[O telhado de vidro desmorona e Bender despenca e aterrissa em frente do Pastor.]</p> <p><b>Bender:</b> (debilmente) “Eu”.</p>	<p>156 a 165</p>	<p>- A MORALIDADE DO PAI SEVERO surge de sua dominância natural e força de caráter. Essa força moral e autodisciplina fazem dele a personificação adequada da moralidade, um modelo para seus filhos. É o pai que tem autoridade moral para melhor dirigir a família. As regras estabelecidas por ele devem ser obedecidas pelas crianças e o respeito deve ser mostrado, do contrário, existem punições em vez de recompensas.</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender se liga a vida, entra para a religião.**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender entra para a religião.</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
<b>Contextualização da cena</b>		
[Na sala de reunião da Planeta Expresso.] Bender, usando gravata-borboleta, entra na sala feliz, cantarolando. Estava para cima, parecia estar muito bem. Os amigos logo pensam que ele havia se ligado em eletricidade de novo, mas ele anuncia que se <i>ligou</i> à vida, <i>entrou</i> para a religião. Todos ficam perplexos, mas decidem apoiar, então, Bender os convida para ir à sua “extremamente longa e sem ar condicionado cerimônia de batismo!”		
Transcrição em inglês	No. linha	Anotações
<p><b>Bender:</b> (singing) “Oh, what a beautiful morning. Oh what a beautiful day!” (talking) “Greetings, friends. Don't we all look nice today?”</p> <p><b>Fry:</b> “Great! He's whacked out on electricity again”</p> <p><b>Bender:</b> “No, I'm whacked out on life. My friends, I found religion”.</p> <p><b>Fry:</b> “Religion? Is this another scam to get free yarmulkes?”</p> <p><b>Leela:</b> “Give him a break, Fry. If this helps Bender clean up his act then I think we should be supportive”.</p> <p><b>Farnsworth:</b> (simultaneous) “Yes.”</p> <p><b>Amy:</b> (simultaneous) “Oh, yeah.”</p> <p><b>Hermes:</b> (simultaneous) “Oh, yes!”</p> <p><b>Zoidberg:</b> (simultaneous) “Oh, yeah!”</p> <p><b>Bender:</b> “Wonderful. Then you'll all come to my exceedingly long, un-air-conditioned baptism ceremony!” [The staff murmur.]</p>	170 a 183	<p>- Transcrição (e linguagem corporal), de repente, revelam um Bender positivo, para cima, muito feliz com o mundo (amigos, trabalho e uma nova vida ligada à religião). Os amigos ficam todos descrentes diante de sua atitude. Conhecem o seu caráter. Mas quem sabe, estabelecendo um propósito na vida (viver de acordo com os princípios da religião), pudesse fazer com que parasse de perder o equilíbrio. Enfim, Bender se sente cheio de confiança, com força para enfrentar o dia.</p> <p>- A metáfora primária FELIZ É PRA CIMA gera expressões metafóricas como a de Bender, vendo tudo positivamente. Conforme Lakoff e Johnson (1999), nessa metáfora está implícito um julgamento subjetivo de felicidade trazido pela experiência primária de se sentir feliz e com a postura ereta; uma correlação entre o estado afetivo e a postura (p. 50).</p>
Transcrição em português		
<p><b>Bender:</b> (cantando) “Oh, que linda manhã,. Oh que dia feliz!”</p> <p><b>Fry:</b> “Ele se ligou na eletricidade de novo”</p> <p><b>Bender:</b> “Eu me liguei à vida. Meus amigos, eu encontrei a religião”. [A tripulação o encara pasmada]</p> <p><b>Fry:</b> “Religião? Isso é um outro papo pra conseguir mais choquinho?”</p> <p><b>Leela:</b> “Dê um tempo a ele, Fry. Se isso ajudar a o Bender a ficar limpo acho que devemos apoiá-lo .</p> <p><b>Professor:</b> (simultaneamente) “Sim”</p> <p><b>Amy:</b> (simultaneamente) “Sim”.</p> <p><b>Hermes:</b> (simultaneamente) “Sim”.</p> <p><b>Zoidberg:</b> (simultaneamente) “Sim!”</p> <p><b>Bender:</b> “Maravilha. Então todos irão amanhã à minha extremamente longa e sem ar condicionado cerimônia de batismo!” [Os funcionários murmuram.]</p>	170 a 183	<p>- O personagem Bender, ao fazer o convite para sua cerimônia de batismo, esboça não se sentir confortável dentro do Templo, ou então não teria se lembrado da inexistência do ar condicionado, que usava todos os dias do seu cotidiano. Também não teria lembrado que a cerimônia seria extremamente longa para ele. Os amigos mostram descontentamento também, basicamente através da linguagem de seus corpos, que ‘murcham’: TRISTE É PARA BAIXO.</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: A cerimônia de batismo de Bender**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>A cerimônia de batismo de Bender</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena:		
No Templo da Robologia, o Pastor realiza o batismo do personagem Bender .		
Transcrição em português	No Linha	Anotações
<p><b>Preacherbot:</b> “We are gathered here today to deliver brother Bender from the cold, steel grip of the Robot Devil unto the cold, steel bosom of our congregation.”</p> <p><b>Robot #2:</b> “Tell it, Preacher”</p> <p><b>Robot #3:</b> “That equals true.”</p> <p><b>Preacherbot:</b> “Brother Bender, do you accept the principles of Robotology on pain of eternal damnation in Robot Hell?”</p> <p><b>Bender:</b> “Yes, I do.”</p> <p><b>Preacherbot:</b> “Then I will now baptise you.” [A keyboard appear from his waist.] “Press any key to continue.”</p> <p>[Bender presses a button and he is lifted and baptized in a barrel of High Viscosity Baptismal Oil. Preacherbot welds the symbol of Robotology, a resistor symbol, to Bender's chest.]</p>	185 até 193	<p>- No recorte evidenciou-se o Modelo do Pai Severo de Lakoff e Johnson, onde é colocado que vão existir punições se as regras não forem seguidas. Esse modelo tem o propósito de reproduzir uma criança com força e valores apropriados para encarar as ameaças do mundo. Prioriza as METÁFORAS DA FORÇA MORAL, DA ORDEM MORAL, DA AUTORIDADE MORAL..</p> <p>-Tanto a METÁFORA DO PAI CUIDADOR como A METÁFORA DO PAI SEVERO permeiam as nossas sociedades atuais. Para entender como funciona essa moralidade na sociedade ocidental Lakoff e Johnson (1999) sugerem a METÁFORA DA FAMÍLIA DO HOMEM:</p>
Transcrição em português		
<p><b>Pastor:</b> “Nós estamos reunidos aqui para retirar o irmão Bender do terrível mundo do Robô Demônio, colocá-lo no abraço afetuoso de nossa igreja.”</p> <p><b>Pastor:</b> “Irmão Bender, você aceita os princípios da Robotologia pela dor da vida no Inferno Robótico?”</p> <p><b>Bender:</b> “Sim, aceito.”</p> <p><b>Pastor:</b> “Então agora eu o batismo.” [Um teclado surge de seu corpo.] “Pressione qualquer tecla para continuar.”</p> <p>[Bender pressiona um botão e ele é erguido e batizado em um barril de Óleo Batismal de Alta Viscosidade. O Pastor solda o símbolo da Robotologia, o símbolo de um resistor, no peito de Bender.]</p>	185 até 193	<p>FAMÍLIA→ CADA HUMANO CADA CRIANÇA → CADA SER HUMANO OUTRAS CRIANÇAS → TODOS OS SERES HUMANOS RELAÇÕES MORAIS DA FAMÍLIA → RELAÇÕES MORAIS UNIVERSAIS; AUTORIDADE MORAL DA FAMÍLIA→ AUTORIDADE MORAL UNIVERSAL; MORALIDADE DA FAMÍLIA→ MORALIDADE UNIVERSAL; O CUIDAR DA FAMÍLIA→ O CUIDAR MORAL UNIVERSAL.</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender chato**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender chato</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena		
<p>No restaurante do Elzar, famoso chef, Bender quer comemorar o seu batizado. Recusa o vinho porque é veneno; fica com bom e velho óleo mineral. A comida chega. Todos estão famintos. Mas Bender pede para que rezem. O tempo passa e Bender não pára de rezar. A comida fica gelada.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p><b>Bender:</b> “Friends! Friends! Surely you're not going to eat before we say Robot Grace?” [The staff grumble. Bender closes his eyes.] “In the name of all that is good and logical we give thanks for the chemical energy we are about to absorb. To quote the prophet Jerematic: 10001010101...” [Time Lapse. The staff have given up praying and anxiously wait for Bender to finish.] <b>Bender:</b> “...0010110012. Amen.”</p>	205 a 209	<p>- O personagem Bender inserido num contexto mais próximo de nossas civilizações atuais nunca (em quatro temporadas) se <i>ligou</i> à religião a não ser como nesta situação, um último subterfúgio para não perder a vida. Assume os princípios da sua religião e sabe interagir com os rituais que nos parecem de alguma forma familiar (ex. oração com a junção das mãos, mostrando reverência, fervor).</p> <p>- Traço de humor: O personagem Bender representa um humano, mas funciona como máquina, por isso os zeros e uns, e um 2 (marcando o final, <i>Amém</i>). Percebe-se seu fervor e que a oração é realmente longa, por causa do longo tempo em que o personagem repete os zeros e os uns e pela cena que mostra os amigos cansados, até cochilando...</p>
Transcrição em português		
<p><b>Bender:</b> “Amigos! Amigos! Claro que não vamos começar a comer antes de dizermos a oração do Robô.” [A equipe murmura. Bender fecha os olhos.] “Em nome de tudo que é bom e lógico damos graças pela energia química que estamos prestes a absorver. Como disse o profeta Jerematic: 10001010101...” [O tempo passa. Os funcionários se cansam de rezar e esperam ansiosamente que Bender termine.] <b>Bender:</b> “...0010110012. Amém.”</p>	205 a 209	<p>- Granzotto (2007) evidencia através da oração o tipo de modelo proposicional <i>script</i>. A oração é uma prática rotineira como tantas outras ações do cotidiano, praticada pelos membros das comunidades de imigrantes que avalia em seu estudo. Inicia-se no nascer do dia e envolve acordar, ajoelhar e rezar, configurando-se, assim, como um <i>script</i> (p. 138).</p> <p>- Nesse estudo de Granzotto observa-se que o longo tempo que o fiel dedica à vida religiosa é realmente muito expressivo.</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender santifica a nave**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender santifica a nave</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena:		
[Na nave Planeta Expresso, no galpão.]. Bender fixa algo na nave. Leela, Fry e o Professor notam e dialogam entre eles. Revelam que a religião do amigo os está levando à loucura. Leela sugere expô-lo a um pouco de “imoralidade”		
Transcrição em português	No. Linha	Anotações
<p><b>Leela:</b> “What are you doing to my ship?”  <b>Bender:</b> “Sanctifying it!” [Leela sighs. Bender has stuck on a robot version of the Ichthus.] “There! That ought to convert a few tailgaters!”  <b>Fry:</b> “Bender's stupid religion is driving me nuts.”  <b>Leela:</b> “Amen.”  <b>Farnsworth:</b> “If only he had joined a mainstream religion like Oprah-ism or Voodoo.”  <b>Fry:</b> “We've got to get the old Bender back.”  <b>Leela:</b> “And I think I know a way to do it. We have to reacquaint him with a little thing called <i>sleaze</i>”.</p>	<p>219 a 226</p>	<p>- Segundo o antropólogo Terrin (2004), com o tempo o humano muda, o espaço muda, a pessoa muda, as verdades mudam. - - Primeiramente os amigos quase perderam a vida por causa do vício de Bender e exigiram uma atitude dele. Ele <i>entra</i> para a religião e se torna uma pessoa chata. Essa nova pessoa atrapalha suas vidas cotidianas. Sendo assim, desejam o velho Bender (imoral) de volta. Decidem “reintegrá-lo a uma coisa chamada imoralidade”, como maquina Leela.</p>
Transcrição em português		
<p><b>Leela:</b> “O que está fazendo com a minha nave?”  <b>Bender:</b> “Santificando!” [Leela observa. Bender fixou uma versão robô do <i>Ichthus</i>.] “Pronto! Isso vai converter alguns descrentes!”  <b>Fry:</b> “A religião idiota do Bender está me deixando maluco.”  <b>Leela:</b> “Amém.”  <b>Professor:</b> “Se ele tivesse entrado pra uma religião mais popular como o budismo ou o vodu”.  <b>Fry:</b> “Temos que trazer o <i>velho</i> Bender de volta.”  <b>Leela:</b> “Eu conheço um jeito de fazermos isso. Temos que reintegrá-lo a uma pequena coisa chamada <i>imoralidade</i>.”</p>	<p>219 a 226</p>	<p>- Esquema de LIGAÇÃO: - Interpretamos que estamos ligados a coisas desde que conectados ao cordão umbilical. Esta experiência corpórea cria laços e nos liga aos nossos pais e estabelece vínculos, elos, que nos ligam a outras coisas também. Segundo Lakoff (1987), nossos relacionamentos sociais e interpessoais são entendidos em termos de conexão, por isso, através das metáforas mostramos que <i>estabelecemos conexões e rompemos laços sociais</i>. Os elementos estruturantes desse esquema são duas entidades (A+B) + um LINK conectando-os. .</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender tentado**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender tentado</b>	1ª (episódio 9)	18 /05 /1999
Contextualização da cena:		
Em Atlantic City os amigos Fry e Leela fazem uma entrega fictícia com Bender. (É o início do processo para sua exposição à imoralidade). Bender fica ansioso por voltar. Fry e Leela logo sugerem ver a dança exótica do “ <i>Power Strip</i> ” (linhas 233 até 238). Não dá outra, Bender não resiste e peca de coração e vai pro Inferno (linhas 266 a 268)		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p><b>Bender:</b> “But ... those girls don't wear cases. You can see their bare circuits.”</p> <p><b>Fry:</b> “Come on, it'll be fun! Maybe we could even drink a little <i>fortified wine</i>.”</p> <p><b>Bender:</b> “What? Drinking wine is a sin. Even if it is deliciously fortified.”</p> <p><b>Leela:</b> “Hey, Bender, look at that woman's purse. It's hanging by a spaghetti strand.”</p> <p>[Bender zooms in but pushes his eyes back in again.]</p> <p><b>Bender:</b> “Thou shalt not snatch.”</p> <p><b>Fry:</b> “And there's Hookerbot 5000. She's got a heart of solid gold!”</p> <p><b>Hookerbot:</b> “Hey, sailing unit!”</p> <p><b>Bender:</b> “Stop tempting me! For once in my life I have inner peace”.</p> <p><b>Fry:</b> “Pfft! That's for losers. C'mon, sin your heart out.”</p> <p><b>Leela:</b> “Go nuts”.</p> <p><b>Hookerbot:</b> “Live a little.”</p> <p><b>Woman:</b> “Could you hold my purse for a minute?”</p> <p><b>Fry:</b> “Go for it, Bender. You know you wanna!”</p>	240 a 253	<p>- “Pela primeira vez eu tenho paz interior” (<i>For once in my life I have inner peace</i>), diz Bender, tentando não ceder às tentações.</p> <p>- Em Lakoff (1987), o humano assume o seu corpo como um todo que tem uma linha (uma fronteira) que separa o que está dentro dele do que está fora. Para falar de coisas abstratas, como emoções, aprendeu a colocá-las, metaforicamente, dentro do próprio corpo, que se torna um RECIPIENTE, um esquema imagético, inerente ao humano, estruturado pelos elementos INTERIOR, FRONTEIRA, EXTERIOR.</p> <p>- A expressão de Bender faz sentido se a interpretarmos com os elementos estruturantes do esquema imagético RECIPIENTE.</p>
Transcrição em português		
<p><b>Bender:</b> “Mas... essas garotas não usam nada. Dá pra ver os circuitos delas!”</p> <p><b>Fry:</b> “Ah, qual é? Será divertido! Talvez a gente possa até beber um <i>vinho fortificante</i>”.</p> <p><b>Bender:</b> “O que? Beber vinho é pecado. Mesmo que seja deliciosamente fortificante”.</p> <p><b>Leela:</b> “Olha só a bolsa daquela mulher. Ela não está um charme com ela?”</p> <p>[Bender dá uma olhada, mas repele sua atitude.]</p> <p><b>Bender:</b> “Eu não devo olhar essa coisa.”</p> <p><b>Fry:</b> “Que prost-robô maravilhosa. Ela tem um coração de ouro!”</p> <p><b>Prost-robô:</b> “Oi unidade marinheiro!”</p> <p><b>Bender:</b> “Pare de me tentar! Pela primeira vez na vida eu tenho paz interior.”</p> <p><b>Fry:</b> “Pfft! Isso é pra boiola. Vai lá, peque de coração.”</p> <p><b>Leela:</b> “Fique louco!”</p> <p><b>Prost-robô:</b> “Viva um pouco!”</p> <p><b>Mulher:</b> “Dá pra segurar a minha bolsa?”</p> <p><b>Fry:</b> “Vai nessa, Bender. Você tá a fim!”</p>	240 a 253	<p>- Em Gibbs (1997) o esquema de imagem de recipiente não existe “somente como uma ação sensório-motora, mas como um evento cheio de antecipação, às vezes de surpresa, de medo ou de alegria e cada um dos deles moldados pela presença de outros objetos e pessoas com as quais interagimos”. Os Esquemas de Imagem não são simplesmente dados pelo corpo, mas construídos nas interações governadas culturalmente.</p>

**APÊNDICE C – O INFERNO DOS ROBÔS - IMAGENS**


**PASTA: *SUBCORPUS 2***

**SUBPASTA: O Inferno dos Robôs**

*(Hell is Other Robots)*


**Imagens**

**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender não parece bem**


<i>Subcorpus 2</i>		
O INFERNO DOS ROBÔS		
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999
Informações sobre o contexto da imagem:	Cena(s)	Linha(s)
Bender desce a rua onde fica a Toca do Spark, lugar onde consome eletricidade. Seus olhos estão eletrificados. Sua aparência horrível, os dentes cerrados, sua falta de equilíbrio nos leva a deduzir que não parece estar bem.	Bender não parece bem	83/84
Imagem:	Anotações:	
	<p>- A ideia de estar saudável é muito importante para o humano. Sua história, cultura o ensinaram a valorizar as experiências que lhe trouxeram bem-estar, físico e moral, mas não só o seu, o de toda a coletividade. Essa experiência imersa nessa busca por bem-estar são justamente os domínios fontes para nossas metáforas para moralidade.</p> <p>- As correlações com essa ideia de busca por bem-estar vão gerar conceitualizações de bem-estar como riqueza (BEM ESTAR É RIQUEZA), já que nossas experiências nos mostraram, por exemplo, que um certo conforto é melhor do que a carência total da pobreza. Também aprendemos que estar saudável é melhor que a doença. Nesse sentido, imoralidade é conceitualizada como uma doença (LAKOFF e JOHNSON, 1999).</p>	





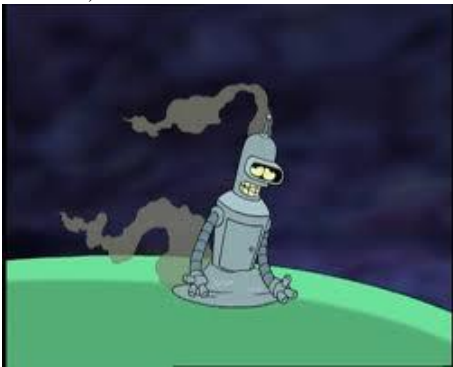
**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender na sarjeta**

<i>Subcorpus 2</i>		
O INFERNO DOS ROBÔS		
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999
Informações sobre o contexto da imagem:	Cena(s)	Linha(s)
- Bender ultimamente anda nervoso, mentiroso, destrutando os amigos, mal consegue se manter em pé. Personagem já marcado de ‘nascença’ por uma vida de vícios e não de virtudes, literalmente <i>cai</i> por causa do excesso de eletricidade, o que o deixa estirado na sarjeta imunda. As pessoas se desviam dele como se ele tivesse uma doença contagiosa.	Bender na sarjeta	87
Imagem:	Anotações:	
	<p>- Por meio da METÁFORA DA FORÇA MORAL, de Lakoff e Johnson (1999), nossa moralidade ocidental compreende o estiramento na horizontal da imagem como <i>imoral</i> porque tal horizontalidade é vista em termos físicos, ou seja, o personagem não tem equilíbrio para se manter ereto, e, sem retidão física, é visto como mal: SER MORAL É ESTAR ELEVADO; SER IMORAL É ESTAR BAIXO, acarretamento da metáfora SER BOM É ESTAR EQUILIBRADO (LAKOFF/JOHNSON, 1999).</p> <p>- Fica implícito através desse acarretamento que nas sociedades ocidentais as pessoas que não conseguem se manter equilibradas não são dignas de confiança.</p>	


**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (Hell Is Other Robots)****ARQUIVO: Bender na sarjeta e o Pastor**

<i>Subcorpus 2</i>			
O INFERNO DOS ROBÔS			
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>	
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999	
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)	Linha(s)
Bender, depois de se drogar, cai e rola até a sarjeta. Fora do Templo o Pastor o vê e lhe dirige um bom conselho porque sente empatia por ele e quer cuidar dele, porém Bender o destrata.		Bender na sarjeta e o Pastor	88
Imagem:		Anotações:	
		<p>- O conceito de cuidar para a humanidade foi fundamental para o seu desenvolvimento por gerar um sistema moral de empatia e cuidado. Lakoff e Johnson (1999) explicam que esse cuidar é inspirado no cuidado moral que emerge do conceito e do modelo de família que construímos e que é projetado para a sociedade. O cuidar do outro requer empatia e acaba gerando essa obrigação moral de cuidar do outro.</p> <p>- Esse é o tipo de cuidado que o Pastor da imagem dirige a Bender, uma figura que nem ao menos conhece.</p> <p>- A METÁFORA DO CUIDAR MORAL tem o seguinte mapeamento:</p> <p>CUIDAR DA FAMÍLIA → CUIDAR MORAL  FAMÍLIA → COMUNIDADE  PAIS CUIDADORES → AGENTES MORAIS  CRIANÇAS → PESSOAS PEDINDO AJUDA  ATOS CUIDADORES → AÇÕES MORAIS</p>	

**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: A privação para Bender**

<i>Subcorpus 2</i>			
O INFERNO DOS ROBÔS			
<u>Nome do episódio</u>		<u>Temporada</u>	
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>		1 <sup>a</sup> (episódio 9)	
<u>Primeiro dia de exibição</u>		18/05/1999	
<u>Informações sobre o contexto da imagem:</u>		<u>Cena(s)</u>	<u>Linha(s)</u>
- Na nave, Bender não consegue se ligar em eletricidade. Ao saber de uma fonte, desvia a Planeta Expresso para um campo de eletricidade, consome energia e entra em êxtase. Mas, o efeito logo passa e ele fica para baixo.		A privação para Bender	119(1 <sup>a</sup> ), 135(2 <sup>a</sup> ); 137(3 <sup>a</sup> )
<u>Imagem:</u>		<u>Anotações:</u>	
<p><b>Figura 22</b> (abaixo): Bender diante da privação.</p>  <p><b>Figura 23</b> (abaixo): Bender se sente poderoso.</p>  <p><b>Figura 24</b> (abaixo): BENDER ESTÁ PARA BAIXO, imoral.</p>  <p>Fonte (Figuras 22,23, 24): slurmed.com</p>		<p>- A metonímia é das ferramentas mais importantes da cognição; verdadeira fonte de efeitos prototípicos. Há vários tipos de modelos metonímicos citados por Lakoff (1987). Por meio das três imagens (das Figuras ao lado) identificamos o modelo cognitivo metonímico do tipo submodelo de base biológica, que envolve, por exemplo, emoções básicas (raiva, medo, tristeza, alegria, afeto, nojo), que sempre tem um efeito corporal. A linguagem corporal de Bender é ‘exagerada’ porque se trata de um programa cômico, mas teoricamente é a mesma dos dependentes de drogas que estamos acostumados a ver na sociedade diante do medo da privação, da tristeza (decepção) que vem logo após a sensação (tão rápida) de poder (no momento que sacia o vício).</p> <p>- Em Possenti (1998), os textos humorísticos operam bastante com estereótipos. Veiculam uma visão simplificada dos problemas e, assim, se tornam facilmente compreensíveis para interlocutores não especializados.</p> <p>- Imagem 3 (Figura 32) - Bender está PARA BAIXO, sem retidão física, sem equilíbrio: imoral.</p>	


**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (Hell Is Other Robots)****ARQUIVO: Bender entre o Templo e a Toca do Spark**

<i>Subcorpus 2</i>		
O INFERNO DOS ROBÔS		
Nome do episódio	Temporada	Primeiro dia de exibição
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999
Informações sobre o contexto da imagem:	Cena(s)	Linha(s)
- Bender vê o Templo da Robotologia antes de entrar na Toca do <i>Spark</i> para se <i>ligar</i> em eletricidade. Ele ouve o som do órgão que ecoa do Templo. Pensa que pode haver uma saída (a religião). Mas ele acaba por subir no telhado do Templo para se ligar no sinal de neon (imagem 2 dentre as Figuras abaixo). O Pastor, enquanto isso, dentro do Templo, faz seu sermão.	Bender entre o Templo e o ponto de droga	151 (1ª) 152 (2ª) 164 (3ª)
Imagem:	Anotações:	
  	<p>- O prédio sagrado (imagens 1 e 3 das Figuras da sequência vertical) exibe uma estrutura de tamanho externo e espaço interno consideráveis. No entanto, diferente dos espaços sagrados referentes a períodos anteriores a 1999-2003 (ex. 1875- 1950), vê-se que o Templo fica ao lado de prédios altos. Na 1ª imagem fica implícito o estado emocional de Bender, ou seja, muito pequeno diante da estrutura arquitetônica do Templo.</p> <p>- Na METÁFORA DA FORÇA MORAL é importante o controle da pessoa sobre si mesma e sobre o mal. O mal é visto como uma força materializada, tanto interna como externa, que pode fazer a pessoa <i>cair</i> e perder o controle, ou seja, ele faz a pessoa cometer atos imorais. Dessa forma, metaforicamente falando: O MAL É UMA FORÇA (tanto interna como externa). (LAKOFF JOHNSON 1999).</p> <p>- Imagem 3 da sequência vertical registra a queda de Bender.</p> <p>- Quando se fala que MORALIDADE É FORÇA, depreende-se que é preciso ter forças para enfrentar o <u>mal externo</u>, metaforicamente entendido como uma pessoa que quer nos controlar, ou como uma força externa (da natureza) que age contra nós. O <u>mal interno</u> é a força do nosso desejo corpóreo.</p>	


**PASTA:** *Subcorpus 2*

**SUBPASTA:** O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)


**ARQUIVO:** No Templo, o sermão do Pastor e a queda de Bender

<i>Subcorpus 2</i>		
O INFERNO DOS ROBÔS		
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)
- Ao mesmo tempo em que Bender se droga sobre o telhado do Templo da Robotologia acontece o sermão do Pastor. No seu discurso enfático aconselha a todos os presentes que não pequem e que se previnam do Mundo do Demônio que traz fumaça e fogo.		No Templo, o sermão do Pastor e a queda de Bender
		Linha(s)
		157
Imagem:	Anotações:	
<p><b>Figura 25:</b> O Sermão do Pastor</p>  <p>Fonte: <a href="http://webofspiderdan.blogspot.com">webofspiderdan.blogspot.com</a></p>	<p>- Em Lakoff e Johnson (1999), no Sistema da Metáfora Moral, a autoridade moral máxima se conecta ao juízo de ordem moral que organiza os seres naturalmente do mais forte ao mais fraco. Porém, nas nossas sociedades ocidentais, a ordem natural é mapeada numa ordem moral e hierárquica (vertical), ou seja, A ORDEM NATURAL É A ORDEM MORAL.</p> <p>- Na METÁFORA DA ORDEM MORAL de Lakoff e Johnson (1999) a autoridade moral tem a responsabilidade moral sobre os que estão abaixo na ordem hierárquica: DEUS TEM AUTORIDADE MORAL SOBRE AS PESSOAS; AS PESSOAS TÊM AUTORIDADE MORAL SOBRE A NATUREZA (ANIMAIS, PLANTAS E OBJETOS); OS ADULTOS TÊM AUTORIDADE MORAL SOBRE A NATUREZA; OS HOMENS TÊM AUTORIDADE MORAL SOBRE AS MULHERES (p. 303).</p>	

**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: A cerimônia do batismo de Bender**

<i>Subcorpus 2</i>			
O INFERNO DOS ROBÔS			
Nome do episódio	Temporada	Primeiro dia de exibição	
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999	
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)	Linha(s)
No Templo da Robotologia a figura do Pastor reúne a todos que chama de “irmãos” para livrar Bender do “terrível mundo do Robô Demônio”. Ele pergunta para Bender se aceita seguir os “princípios da religião” para conseguir o “paraíso” como prêmio, ou se prefere seguir o caminho do Robô Demônio para sofrer a “dor eterna no Inferno”.		A cerimônia do batismo de Bender	185
Imagem:		Anotações:	
<p><b>Figura 26:</b> No Templo, o batismo de Bender</p>  <p>Fonte: theinfosphere.org</p>		<p>- O batismo de Bender remete ao geral de várias cerimônias de batismo. Existem vários elementos em comum, a começar pela significação dessa cerimônia, que marca de maneira especial a vida dos indivíduos. Existem princípios a serem seguidos, e a recompensa, por uma vida de abstinência, é algum lugar como um Paraíso, ou então, só resta o Inferno. .</p> <p>- Lakoff e Johnson (1999) acreditam que as metáforas para moralidade são, de maneira global, justificadas por meio de modelos de família, cada qual com suas diferentes propriedades e orientações morais. Os autores destacam os dois mais basilares, o Modelo do Pai Severo e o Modelo do Pai Cuidador. Em comum os dois modelos entendem como vital o cuidado com a criança, que reproduz o sistema criado. No contexto em questão esboçou-se o modelo de Pai Severo, evidenciado pela figura do Pastor, que mostra que as regras devem ser seguidas, do contrário existem punições em vez de recompensas.</p> <p>- Através do discurso e da ação do Pastor também se evidencia o ESQUEMA da Retribuição da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL.</p>	


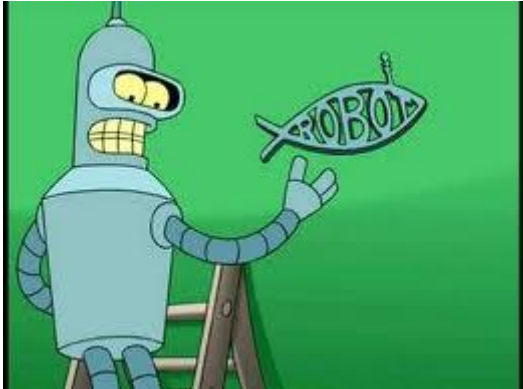
**PASTA: *Subcorpus 2*****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender chato**

<i>Subcorpus 2</i>		
O INFERNO DOS ROBÔS		
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999
Informações sobre o contexto da imagem:	Cena(s)	Linha(s)
Cena de Bender rezando antes da refeição no restaurante do Elzar. Assumindo os princípios da sua recém-adotada religião, Bender deixa para trás uma vida cheia de pecados e adota outras práticas (ex. orar, abraçar) que se estendem para fora do Templo. Os amigos comemoram e apoiam sua conversão; sabem interagir com ele mostrando respeito no ato de rezar, por exemplo.	Bender chato	205 (1ª) 206 (2ª)
Imagem:	Anotações:	
	<p>- Imagem um (1) (das duas Figuras na sequência vertical): Bender impede que os amigos Leela, Fry, Professor, Amy e Zoidberg iniciem a refeição, sem que antes agradeçam a energia química que estão prestes a absorver. Ele rende graças a um profeta (“Jerematik”), estabelecendo uma <i>ligação</i> com o Livro Benigno.</p> <p>- Imagem dois (2) mostra personagens que representam indivíduos da sociedade urbana contemporânea (americana) que se assumem como não-religiosos. No entanto, sabem interagir com o ritual da oração de Bender (ao profeta Jerematik), praticado antes da refeição.</p> <p>- Uma pessoa não-religiosa pode não conhecer o <i>script</i> de uma oração, mas, mesmo assim é capaz de perceber seu todo e interagir com a junção das mãos, com o tom de reverência, mostrando respeito.</p>	

**PASTA:** *Subcorpus 2*




**SUBPASTA:** O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)

**ARQUIVO:** Bender santifica a nave

<i>Subcorpus 2</i>		
O INFERNO DOS ROBÔS		
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)
<p>- [Cena: Planeta Expresso. Galpão da nave]. Bender fixa um símbolo religioso na nave. Após assumir os princípios da sua religião (Robotologia) começa a ocupar o seu dia com ações diferentes das praticadas no seu cotidiano, a exemplo de orar, abraçar e santificar a nave.</p>		Bender santifica a nave
		Linha(s)
		218
Imagem:		Anotações:
<p><b>Figura 27:</b> O símbolo da religião de Bender.</p>  <p><b>Figura 28:</b> Bender santifica a Planeta Expresso.</p>  <p>Fonte (Figuras 26 e 27): bqperquin.wordpress.com</p>		<p>- O indivíduo (em Durkheim, 2000; Eliade, 2010 e Terrin, 2004) faz conexão com o divino por meio dos rituais e símbolos.</p> <p>- Na imagem um (1) (Figura 35), o símbolo da religião de Bender que ele carrega no peito desde o batizado, o que remete à importância de um objeto sagrado como a cruz, para o Cristianismo. O símbolo da imagem dois (Figura 36) remete a um peixe, figura de carga simbólica bastante representativa, por exemplo, no Cristianismo.</p>



**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: O Inferno dos Robôs (*Hell Is Other Robots*)****ARQUIVO: Bender no Inferno**

<i>Subcorpus 2</i>			
O INFERNO DOS ROBÔS			
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>	
<b>O INFERNO DOS ROBÔS</b>	1ª (episódio 9)	18/05/1999	
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)	Linha(s)
Bender, voltando a pecar, após assumir os princípios da Robotologia, é levado para o Inferno Robótico para <i>pagar</i> por seus pecados. Ele constata que este Inferno é “assustador e doloroso”, ou seja, ele realmente encontra um Inferno cheio de fumaça e chamas e as ‘pessoas más’ sendo torturadas.		Bender no Inferno	273-4(1ª) 295(2ª) 311(3ª)
Imagem:		Anotações:	
<p><b>Figura 29:</b> Bender <i>cai</i> no Inferno</p>  <p><b>Figura 30:</b> O INFERNO É FOGO</p>  <p>Fonte (Figuras 29 e 30): horrorpedia.com</p> 		<p>- Repetidamente vemos que as ações imorais (pecado) de Bender o fazem <i>cair</i> no pecado. Ao lado, a imagem um (1) (Figura 37), que registra o momento em que Bender vai para baixo, para o Inferno. Por meio da METÁFORA DA FORÇA MORAL, de Lakoff e Johnson (1999), chega-se a: O MAL É PARA BAIXO; O PECADO É PARA BAIXO; O INFERNO É PARA BAIXO.</p> <p>- Modelo Cognitivo de Inferno nas imagens 2 (Figura 38) e 3 é muito comum em várias religiões, ou seja, cheio de criaturas sendo torturadas, chamas ardendo e um demônio de chifre, tridente, cauda de pontuda, dando rizadas diabólicas.</p> <p>- A imagem três (3) (da sequência) mostra um Inferno categorizado em vários níveis (de cinco), sendo que as torturas aumentam conforme o pecador vai descendo. Esses níveis também expõem várias expressões metafóricas que falam do nível mais baixo do Inferno, o quinto (“os Quintos dos Infernos”), que também é materializado neste episódio.</p> <p>- No discurso do Robô Demônio referente a essas imagens está muito presente o termo <i>pagar</i>, remetendo sempre ao acordo firmado por Bender quando <i>entrou</i> para a religião: “Se pecasse iria para o Inferno e pagaria por seus pecados por toda a eternidade”.</p>	

**APÊNDICE D – AS MÃOS DEMONÍACAS - TRANSCRIÇÃO****PASTA: SUBCORPUS 1****SUBPASTA: As Mãos Demoníacas***Devil's Hands Are Idle Playthings)***Transcrição**

## Transcrição em inglês *Devil's Hands Are Idle Playthings* para o português “As Mãos Demoníacas”

### (4ª Temporada; Episódio 18)

**Synopsis in English:** Fry makes a deal with the Robot Devil so he can get robot hands to play the holofonor and impress Leela. In a twist of fate, Fry trades hands with the Robot Devil and writes a masterpiece opera about Leela. However, the Robot Devil has evil plans of his own.

**Sinopse em português:** Fry, em segredo, faz aulas de holofonor na esperança de impressionar Leela. No entanto, suas habilidades não são suficientes e a única saída que vislumbra, seguindo uma sugestão de Bender, é trocar de mãos com o Robô Demônio. Graças ao pacto, Fry torna-se um músico de grande sucesso e decide montar o espetáculo “Leela, Órfã das Estrelas”. O Robô Demônio aparece na estreia da peça e, em uma sucessão de atos ao estilo de uma autêntica ópera, acaba pedindo a mão de Leela como pagamento. Fry se recusa a aceitar e desfaz a troca, voltando a tocar mal o holofonor com suas próprias mãos. Insatisfeito, o público abandona o teatro, mas Leela, emocionada, pede para que Fry conclua a peça.

### Transcrição do Episódio em inglês (falas e cenas numeradas) para o português (falas e cenas não numeradas):

001 [Opening Credits. Caption: See You On Some Other Channel. Above the caption Fry, Bender and Leela are heroes in an oval.] 002

[Créditos de Abertura. Título: Vejo você no outro canal. Sobre o título, Fry, Bender e Leela são heróis em uma oval.]

003 [Scene: Fry's and Bender's Lounge. A bad rendition of *The Grumpy Snail* comes from Fry's room.

004 Bender, wearing pyjama trousers, pokes his head around the corner from his room.]

[Cena: Prédio de apartamento de Fry e Bender. Uma versão ruim do *O Caracol Irritado* vem do quarto de Fry. Bender, usando calça de pijamas, olha do canto do seu quarto.]

005 **Bender:** “Huh?” [He scratches his ass and looks at some signs on Fry's bedroom door. “No

006Trespassing”, “Keep Out”, “Private”, “Keep Out, Bender” and a picture of Bender with a cross through

007 it.] “I choose to not understand these signs.”

**Bender:** “Ah?” [Ele coça seu *traseiro* e olha para alguns cartazes na porta do quarto de Fry. “Não Invada”, “Mantenha distância”, “Confidencial”, “Não entre, Bender” e a foto de Bender com um X nela.] “Eu não tô entendendo essa coisa.”

008 [He puts his hand on the doorknob and turns it.]

[Bender põe sua mão na maçaneta e a vira.]

009 [Cut to: Fry's Bedroom. The door opens and Bender sees Fry sat on his bed playing the holophonor.  
 010 The green smoke snakes upwards from it but doesn't form a picture.]  
 [Corte: Quarto de Fry. A porta se abre e Bender vê Fry sentado na cama, tocando o holofonor. Uma fumaça verde sai dele e serpenteia para o alto, mas não cria uma imagem.]

011 **Bender:** “Aha!”  
**Bender:** “Aha!”

012 [Fry quickly hides the holophonor behind him.]  
 [Fry rapidamente esconde o holofonor atrás de si.]

013 **Fry:** “Bender? I was just not playing the holophonor.”  
**Fry:** “Bender? Eu só estava tocando o meu holofonor.”

014 [He wafts the smoke away with his hand.]  
 [Bender espanta a fumaça com sua mão.]

015 **Bender:** “Yeah, well you should try not stinking at it.”  
**Bender:** “Então vê se toca direito isso aí, meu.”

016 **Fry:** “I am trying. I've been taking lessons.”  
**Fry:** “Eu tô tentando. Tô tendo aula de música.”

017 **Bender:** “Lessons? Oh, that's rich! Isn't it time you gave up all hope of ever improving yourself in any  
 018 way?”  
**Bender:** “Aula? Essa é demais! Já não acha que tá na hora de perder a esperança e mostrar o que você não é?”

019 **Fry:** “I know I should but I just can't. Remember when I had those stomach worms that made me  
 020 smart? I could play the holophonor and it made Leela like me.” [He picks up a photo of Leela and him  
 021 riding on the back of an angry looking Zoidberg.] “Hey, Bender, as long as you know, I have a  
 022 holophonor recital Tuesday. I'd really like to have somebody there. Please?”  
**Fry:** “Eu sei que devia, mas não dá. Você lembra quando eu tive a oportunidade de tocar? Eu podia... Talvez a Leela gostasse de mim.” [Ele pega uma foto da Leela e dele montado nas costas de Zoidberg que parecia zangado.] “Ei, Bender, já que você sabe, eu vou ter um ensaio de holofonor na terça. E eu queria muito que você fosse. Você vai?”

023 [Bender sighs.]  
 [Bender pensa.]

024 **Bender:** “Fine, I'll go already. Y'know, sometimes I wish your real parents were still alive. Not often,  
 025 though.”  
**Bender:** “Tá, então, eu vou. Às vezes eu queria que os seus pais ainda estivessem vivos, sabe. Vem cá, abracinho no meu ombrinho.”

026 [He and Fry hug.]  
 [Ele e Fry se abraçam.]

027 [Scene: Outside Holophonor School. The sign reads "Holophonor Teacher. Taking The Joy Out Of  
 028 Music For Over 20 Years". Fry and Bender each ride a Segway on the pavement and Fry crashes his  
 029 into Bender's.]  
 [Cena: Do lado de fora da Escola de Holofonor. O letreiro diz “Professora de Holofonor. Tirando a Alegria da Música Por Mais de 20 Anos”. Fry e Bender dirigem, cada um, o seu Segway na calçada e Fry colide seu veículo com o de Bender.]

030 **Bender:** “Whoa! Hey!”  
**Bender:** “Ho, Hey!”

031 [Scene: Holophonor School. A mother straightens her son's hair and the teacher, an old woman,  
 032 approaches Fry and Bender carrying a tray.]

[Cena: Escola de Holofonor. Uma mãe ajeita o cabelo de seu filho, e a professora, uma senhora idosa, se aproxima de Fry e de Bender, carregando uma bandeja.]

033 **Fry:** “Uh, hello, Mrs. Mellenger.”

**Fry:** “Olá, Sra. Mellenger.”

034 **Mrs. Mellenger:** “Hello, Philip.” [She looks at Bender.] “And you must be Mr. Bender. Philip's told me  
035 so much about you. Is it true that you're a robot?”

**Sra. Mellenger:** “Olá, rapaz.” [Ela olha para Bender.] “Você deve ser o Senhor Bender. Fry falou muito sobre o senhor. É verdade que é um robô?”

036 **Bender:** “I prefer the term *love machine*.”

**Bender:** “Eu prefiro usar o termo *maquininha do amor*.”

037 [He growls sexfully.]

[Bender fala com os dentes cerrados, bem baixinho, cheio de *sexappeal*.]

038 [Time Lapse. Everyone sits down and watches the boy with the untidy hair play Beethoven's *Für*

039 *Elise* on his holophonor. The holographic smoke whirls around and forms a picture of an elegantly-

040 dressed man and woman. The man plays an open grand piano and the woman sits on it. Some steps

041 fly around the back of the piano and the woman walks up them. The man follows her and they climb

042 into the clouds. A barrel rolls under them and scores 100 points for each like in the *Donkey*

043 *Kong* game. The audience applauds. Bender leans over to the boy's mother.]

[O tempo passa. Todo mundo se senta e observa o menino com o cabelo desarrumado tocar o *Für Elise* de Beethoven em seu holofonor. A fumaça holográfica rodopia pelo ar e forma a figura de um homem e uma mulher elegantemente vestidos. O homem toca um majestoso piano e a mulher rodopia em volta dele. Alguns degraus flutuam por detrás do piano e a mulher os escala. O homem a segue e eles atingem as nuvens. Um barril desliza sob eles e marca 100 pontos para cada um, como no jogo *Donkey Kong*. O público aplaude. Bender dirige-se para a mãe do garoto.]

044 **Bender:** “Wow! Your kid is great. How hard did you say you had to hit him?”

**Bender:** “Uau! Nossa, seu filho é demais. Há quantos anos diz que ele toca?”

045 **Mother:** “Fairly hard.”

**Mother:** “A vida inteira.”

046 [Fry puts *My First Holophonor* on the music stand. He flips through it, sits down and clears his  
047 throat.]

[Fry coloca o *Meu Primeiro Holofonor* na estante. Ele coloca na página certa e se senta e testa sua garganta.]

048 **Fry:** “The Grumpy Snail” [He plays the holophonor. An image of a grumpy snail slowly crawling

049 along a branch forms. He plays a bad note and the snail turns around and glares at him angrily.]

050 “Sorry!”

**Fry:** “O Caracol Irritado.” [Fry toca o holofonor. Surge a imagem de um caracol irritado, rastejando devagar sobre formas de galhos. Fry toca uma nota desafinada e o caracol se vira e o encara furiosamente.] “Ah, desculpe!”

051 [He carries on playing then starts playing badly. The snail turns into a slimy, salivating beast and

052 growls at the audience. They scream.]

[Fry tenta continuar tocando e começa a tocar mal. O caracol se transforma numa besta salivante e repugnante que rosna para a plateia. Esta grita.]

053 **Children:** (crying) “What are you doing?” “It's *too* grumpy!”

**Crianças:** (gritando) “Que tá fazendo?”. “Isso é *muito* irritante!”

054 [A man screws up a piece of paper and throws it at Fry. More people throw paper at Fry and the snail  
055 disappears.]

[Um homem amassa um pedaço de papel e o atira em Fry. Mais pessoas atiram papel nele e o caracol desaparece.]

056 **Fry:** “Ow! No! Quit it! Stop!”

**Fry:** “Oh! Não! Pára! Pára!”

057 [Bender stands up, applauds and cheers. The audience stares at him.]

[Bender se levanta, aplaude e encoraja Fry. A plateia fixa o olhar nele.]

058 Mrs. Mellenger: “Mr. Bender, I simply cannot teach your child.”

**Sra. Mellenger:** “Sr. Bender, eu não posso dar aula para o seu filho.”

059 **Bender:** “Then good day, *madam!* [He pushes Fry through the door and closes it behind him. He

060 opens it again and pokes his head back into the room.] “We hope to see you soon for tea.”

**Bender:** “Então, bom dia!” [Ele conduz Fry até a porta e a fecha assim que sai. Ele abre novamente e entra somente com a cabeça na sala.] “Esperamos ver a senhora logo mais no chá.”

061 [Scene: Planet Express: Lounge. Bender and Fry sit at the table with the holophonor.]

[Cena: Planeta Expresso: *Lounge*. Bender e Fry se sentam à mesa com o holofonor.]

062 **Fry:** “It's hopeless! I can hear all this great music in my head but my stupid hands can't keep up.”

**Fry:** “É inútil. Consigo ouvir uma ótima música na minha cabeça, mas minhas mãos burras não conseguem tocar.”

063 **Bender:** “Aww. You know what always cheers me up? Laughing at other people's misfortunes.”

**Bender:** “Ah... Sabe o que me anima, maninho? Rir das pessoas menos afortunadas.”

064 [He laughs at Fry's misfortune. Enter Leela with a clipboard.]

[Ele ri do infortúnio de Fry. Leela entra com uma prancheta.]

065 **Leela:** “Hey, guys. You missed a great delivery to Space Earth. Where you been all afternoon?”

**Leela:** “Oi, gente. Temos que fazer uma entrega para o Senhor Gray. Onde foram hoje à tarde?”

066 **Fry:** “At, uh, uh, a concert.”

**Fry:** “Ah, uh, uh, num concerto.”

067 **Leela:** “Ooh! Was it jazz noodling? My ex-boyfriend Sean played the sax. I used to listen for hours

068 while he sat naked on my couch and improvised.”

**Leela:** “Oh! Era de jazz, é? O meu ex-namorado, Sean, tocava sax e eu ficava horas ouvindo quando ele ficava nu em meu sofá, improvisando.”

069 **Bender:** “So musicians really Rodger your Hammerstein, huh?”

**Bender:** “É do jeitinho que você gosta, hein, Leela?”

070 **Leela:** “Yeah, it's weird; Sean was uneducated, unambitious. He was pastey and hunched...”

**Leela:** “É... É estranho. O Sean não tinha estudo, nem ambição. Era magro, comprido...”

071 **Fry:** (quietly) “Pretty boy.”

**Fry:** (secretamente) “Engraçadinho.”

072 **Leela:** “But when he played I could sense this incredible, beautiful creative soul. Then one day I

073 found someone else's couch fibres on his butt.” (Muttering) “I couldn't believe it. I was really...”

**Leela:** “Mas, quando ele tocava... Ah, eu sentia sua alma criativa incrivelmente linda. E um dia eu peguei uma outra pessoa alisando o traseiro dele.” (Resmungando). “Cretino...”

074 [She walks out into the meeting room. The door closes behind her and Fry stands up from the table.]

[Ela sai sala. A porta se fecha atrás dela e Fry se levanta da mesa.]

075 **Fry:** “That could be *my* beautiful soul sitting naked on her couch if I could just learn to play this

076 stupid thing.”

**Fry:** “Eu podia tocar uma música linda, sentado nu no sofá. Isso se eu conseguisse tocar essa porcaria inútil.”

077 [Bender stands up.]

[Bender se levanta.]

078 **Bender:** “Oh, but you can. Though you may have to metaphorically make a "deal with the devil".

079 And by "devil" I mean "Robot Devil". And by "metaphorically" I mean "get your coat".”

**Bender:** “Oh, mas você *pode*. Você podia, metaforicamente, fazer, ‘um trato com o diabo’. E quando eu digo ‘diabo’ eu quero dizer o ‘Robô Diabo’. E por ‘metaforicamente’ eu quero dizer ‘pegue o seu casaco’.”

080 [Scene: Robot Hell. Hellbots torture robots and they scream. Beelzebot and his band of Hellbots

081 practise the Robot Hell song. He plays his golden fiddle and then suddenly stops and groans.]

[Cena: O Inferno Robótico. Robôs Demônios torturam robôs e eles gritam. O Diabo e sua banda ensaiam a música do Inferno Robótico. Ele toca seu violino de ouro, e então, de repente, ele para e suspira.]

082 **Robot Devil:** “You hit a sour note about 200 years back, Doug!” [Doug, the Hellbot with the

083 saxofone, hangs his head in shame.] “Let's take it from the top.” [Enter Bender and Fry on the slide. They

084 land at the Robot Devil's feet.] “Ah, Bender, Fry. You've come back for more eternal damnation?”

**Robô Demônio** (para Doug): “Vocês estão tocando como há 200 anos atrás!” [Doug, com o saxofone, abaixa a cabeça envergonhado.] “Vamos começar tudo de novo.” [Entram Bender e Fry num escorregador. Eles aterrissam aos pés do Demônio.] “Ah, Bender, Fry! Vocês voltaram para mais maldição eternal?”

085 [Bender stands up and dust himself off.]

[Bender se levanta e sacode a poeira de si mesmo.]

086 **Bender:** “No, this isn't a religious visit. Fry just wants holophonor lessons.”

**Bender:** “Oh, não. Não tem nada com religião, não. O Fry quer ter aula de holofonor.”

087 [Fry stands up.]

[Fry se levanta.]

088 **Fry:** “Yep. I need to get really good without practicing.”

**Fry:** “É. Eu quero conseguir tocar isso muito bem.”

089 [The Robot Devil cackles.]

[O Robô Demônio dá uma gargalhada.]

090 **Robot Devil:** “Hell is full of ten-year-olds who wanted exactly the same thing. Trouble is, you have

091 what my old music teacher, Mrs. Mellenger, calls *stupid fingers*.” [He twiddles his own fingers

092 then slaps them.] “With hands like that you'll be lucky to master a belt buckle.” [Fry looks down and sees

093 his trousers have fallen around his ankles. He quickly pulls them up.] “Now wouldn't it be nice if you had a

094 pair of *robot hands* to replace them?”

**Robô Demônio:** “Há, há! Alice, que tem 12 anos, quer exatamente a mesma coisa. O problema é que vocês têm o que a minha antiga professora de música, Sra. Mellenger, chama de *dedos idiotas*.” [Ele gira os polegares e dá um tapa neles.] “Com mãos como essas, vocês iam ter sorte de conseguir abotoar as calças.” [Fry olha e vê suas calças caídas na altura de seus tornozelos. Ele logo as levanta.] “Não seria ótimo se você tivesse um par de *mãos de robôs* para substituí-las?”

095 **Fry:** “Sure would.” [He shrugs.] “Oh, well. Goodbye.”

**Fry:** “Seria sim.” [Ele dá de ombros.] “Então, tchau.”

096 [He turns around and Bender stops him.]

[Ele se vira e Bender o impede de seguir.]

097 **Bender:** “Fry, you smelly idiot, I think he's willing to make some kind of deal with the devil with you.”

**Bender:** “Fry, seu grande cretino, acho que o Robô Diabo está tentando fazer um trato com você!”

098 **Fry:** “He-He-He is?” [He turns around.] “Great! Wait, what's the catch?”

**Fry:** “É mesmo, Bender. Legal!” [Ele se vira para o Demônio.] “Espera, o que você ganha?”

099 **Robot Devil:** “No catch. I'll merely pick a robot at random from somewhere in the universe,

100 probably one you've never even met, and then I'll remove his hands and switch them for yours.”

101 [Bender rubs his hands with glee.] “It's just the sort of guy I am. What do you say?”

**Robô Demônio:** “Ah, eu não ganho nada. Eu só vou girar a roda dos robôs, escolher alguém do universo,

provavelmente alguém que você não conhece. Ai, eu vou tirar as mãos dele e trocar pelas suas.” [Bender esfrega suas mãos com alegria.] “Por que é exatamente assim que eu sou. O que é que você me diz?”

102 **Fry:** “I don't know. It doesn't seem entirely moral to...”

**Fry:** “Não sei, não. Digamos que eu não me sinto motivado...”

103 **Bender:** “Fry, if you don't take this offer right now I will lose all respect for you and punch you.”

**Bender:** “Fry, se você não aceitar essa proposta, agora, vou perder o respeito por você e te socar.”

104 [The Robot Devil giggles and drums his fingers on the wheel.]

[O Robô Demônio gargalha e toca com seus dedos na roda.]

105 **Fry:** “Well, alright. You sure I probably won't know him?”

**Fry:** “Bom, então, tá. Você deve conhecer.”

106 **Robot Devil:** “Definitely probably not.” [A column of rock rises up out of the ground with a piece of  
107 paper on top.] “Just sign this contract.”

**Robô Demônio:** “Certeza absoluta que não.” [Uma coluna de pedra se ergue do chão com um pedaço de papel no topo.] “Assine esse contratinho, bem aqui.”

108 **Bender:** “Wow!”

**Bender:** “Puxa!”

109 [Fry signs the contract and the Robot Devil pulls it away from him.]

[Fry assina o contrato e o Robô Demônio o tira de perto dele.]

110 **Robot Devil:** “And here we go!”

**Robô Demônio:** “E vamos nessa!”

111 [He spins the huge wheel and cackles.]

[O Demônio faz girar a grande roda e dá gargalhadas.]

112 **Bender:** “I got a hundred bucks on Rectal-Exambot!”

**Bender** (para Fry): “Ainda bem. Aposto cem pratos que vai se dar bem!”

113 [They watch as the wheels cycles through hundreds of robots. It begins to slow down and passes

114 Emotitron Jr., Ceiling Fan and Hookerbot. It reaches "Bender" and slows down even more. The arrow

115 passes it and stops at "Robot Devil". The Robot Devil screams.]

[Eles observam quando a roda se alterna por vários robôs. Começa a reduzir a velocidade. Passa Emotitron Jr., Ceiling Fan and a Prost-robô. Chega em "Bender" e fica ainda mais devagar. A seta muda de lugar e pára no "Robô Demônio". O Robô Demônio grita.]

116 **Fry:** “Robot Devil? I get *your* hands? Zam!”

**Fry:** “Robô Diabo? Eu vou ficar com as *suas* mãos? Beleza!”

117 **Robot Devil:** “Oh, what an appallingly ironic outcome.”

**Robô Demônio:** “Oh! Mas que coisinha mais irônica.”

118 **Bender:** “It's not ironic, it's just coincidental. Now fork over those lady-fingers, Cookie!”

**Bender:** “Não é irônico não, é apenas coincidência. Agora pode botar as mãozinhas pra fora, cara!”

119 [Fry holds out his hands and the Robot Devil sighs. He takes a meat cleaver out of his chest cabinet.]

[Fry suspende suas mãos e o Robô Demônio observa. Ele pega um cutelo de açougueiro de seu peito.]

120 **Robot Devil:** “Y'know, I only put my name on there as a show of good faith for the other robots.”

**Robô Demônio:** “Pois é, eu só coloquei o meu nome ali pra dar sorte pro outros robôs.”

121 **Fry:** “Stop being such a baby and chop my hands off.”

**Fry:** “Pára de ser medroso e corte logo as minhas mãos. Anda.”



- 122 **Robot Devil:** “Oh, very well.”  
**Robô Demônio:** “Ah, tudo bem, vai.”
- 123 [He quickly chops and swaps hands. Fry looks at his new hands.]  
 [O Demônio rapidamente corta e troca as mãos. Fry olha para suas novas mãos.]
- 124 **Fry:** (impressed) “How'd you do that?”  
**Fry:** (impressionado) “Nossa, como fez isso?”
- 125 **Robot Devil:** “They're *very* good hands.”  
**Robô Demônio:** “Eu tinha boas mãos”
- 126 [Fry flexes his new fingers.]  
 [Fry flexiona seus dedos novos.]
- 127 **Fry:** “At last! At last I have the power to make Leela love me.”  
**Fry:** “Finalmente! Que bom! Agora eu tenho poder pra fazer a Leela me amar.”
- 128 [The hands grab him around the throat and start to choke him.]  
 [As mãos agarram sua garganta e começam a estrangulá-lo.]
- 129 **Robot Devil:** “Oh, sorry. That'll wear off in a couple of days.”  
**Robô Demônio:** “Oh, desculpe. Elas vão se soltar daí algum dia.”
- 130 [He looks at his new hands and Fry falls to the floor, still choking.]  
 [O Demônio olha para suas novas mãos e Fry cai no chão, ainda em choque.]
- 131 [Scene: Planet Express: Meeting Room. Farnsworth, Hermes, Leela, Amy, Zoidberg and Bender sit  
 132 around the table. Enter Fry.]  
 [Cena: Planeta Expresso: Sala de Reunião. O Professor, Hermes, Leela, Amy, Zoidberg e Bender estão sentados em volta da mesa. Fry entra.]
- 133 **Fry:** “Check it out, everyone. I'm back from hell and I've got the Robot Devil's hands.”  
**Fry:** “Olha só, pessoal. Eu voltei do inferno. Estou com as mãos do Diabo. Legal, né.”
- 134 **Amy:** “Neat! Let's see a trick.”  
**Amy:** “Legal. Me mostra um truque.”
- 135 **Fry:** “Alrighty!”  
**Fry:** “Lá vai!”
- 136 [He spins off Bender's head and dismantles him, then he juggles the pieces. Bender panics as he  
 137 juggles. Enter Scruffy.]  
 [Ele desenrosca cabeça de Bender e o desmonta, então, ele faz malabarismo com as peças. Bender entra em pânico quando ele faz isso. Scruffy entra.]
- 138 **Scruffy:** “Somebody called the Robot Devil's here to see somebody called Fry.”  
**Scruffy:** “Um cara chamado Robô Diabo quer falar com um cara chamado Fry.”
- 139 **Fry:** “Uh-oh.”  
**Fry:** “Oh! Oh!”
- 140 [He quickly puts Bender back together and runs out.]  
 [Ele rapidamente remonta Bender e sai para encontrar o Demônio.]
- 141 **Bender:** “Where'd I go just now?”  
**Bender:** “Onde é que eu tava, hein, gente?”
- 142 [Scene: Planet Express: Entrance. Fry walks into the foyer where the Robot Devil is already  
 143 standing.]

[Cena: Planeta Expresso: Entrada. Fry entra no *foyer*, onde o Robô Demônio o estava aguardando.]

144 **Robot Devil:** “Hello, Fry.” [He cackles.] Just dropped by to make sure you're as happy with our little  
145 deal as I am.” [He cracks and grabs Fry by his jacket.] “Give me back my hands! These things are  
146 always *touching me in places*.”

**Robô Demônio:** “Olá, Fry.” [Ele dá risadas.] “Eu só passei pra ver se estava contente com o trato que fizemos.” [Ele muda de voz e agarra Fry pela jaqueta.] “Mentira! Devolve as minhas mãozinhas! Pelo amor de Belzebu, devolve. As coisas ficam sempre me *tocando* em alguns lugares.”

147 [Fry chuckles.]  
[Fry dá uma risada.]

148 **Fry:** “Yeah, they get around! But I'm afraid we had a deal.”  
**Fry:** “Ah, elas fazem isso! Mas nós temos um trato.”

149 [The Robot Devil groans.]  
[O Robô Demônio suspira.]

150 **Robot Devil:** “Looks like I wasted a bus trip.”  
**Robô Demônio:** “É, parece que eu perdi o meu tempo.”

151 **Fry:** “Yes, you did.”  
**Fry:** “E perdeu mesmo.”

152 [Montage: Fry sits in his bedroom playing *The Grumpy Snail* much better than before. Next, he plays  
153 Beethoven's *Für Elise* to Mrs. Mellenger and the man and woman dance. A formally-dressed grumpy  
154 snail slides between them and the man dances with him instead. A barrel rolls down the steps and  
155 knocks the woman over. At Hovercar-Negie Hall, Fry plays *Bolero* with a full orchestra to a  
156 captivated audience. His holo-dancers dance to the music and twist around the grumpy snail's  
157 eyestalks. The audience goes wild. From a balcony Leela watches with tears in her eye. She applauds.]  
[Montagem: Fry, sentado em seu quarto, toca *O Caracol Irritado* muito melhor do que antes. Depois, ele toca a *Für Elise* de Beethoven para a Sra. Mellenger e um homem e uma mulher dançam. Um caracol irritado formalmente vestido desliza entre eles e o homem, então, dança com ele. Um barril desce pelos os degraus e derruba a mulher. No *Hovercar-Negie Hall*, Fry toca *Bolero* com toda uma orquestra para cativar a plateia. Seus holo-bailarinos dançam com a música e se enlaçam com os olhos do Caracol Irritado. O público vai à loucura. Da plateia, no alto, Leela observa com lágrimas no seu olho. Ela aplaude.]

158 [Scene: Planet Express: Lounge. There is an advertisement on TV presented by the grumpy snail. At  
159 the side of the screen is a picture of Fry in an oval holding his holophonor underneath "Fry's Greatest  
160 Holophonor Hits".]

[Cena: Planeta Expresso: Na sala de estar. Há uma propaganda na TV apresentada pelo Caracol Irritado. Ao lado da tela, há uma imagem de Fry, numa forma oval, segurando seu holofonor e, abaixo, se lê: "Fry's Greatest Holophonor Hits".]

161 **Grumpy Snail:** [on TV] “Yes. Now you can hear holophonor virtuoso Philip Fry play 900 of these  
162 classic themes in your own home on this two-record set”. [Behind him Fry walks along a sunset-lit beach  
163 playing his holophonor. The hologram flies to the front of the screen revealing it to be his  
164 album. The cover features him lying naked on a bed holding the holophonor.] “That's over 30  
165 minutes of music for only \$14.99.”

Caracol Irritado: [na TV] “Bom, agora você vai ouvir o melhor de Philip Fry, levando essas músicas clássicas para casa.” [Atrás do Caracol, Fry caminha ao longo da praia, tocando o seu holofonor sob a luz do pôr do sol. O holograma voa para frente da tela, expondo seu álbum. A capa o mostra deitado na cama, nu, segurando o holofonor.] “São mais de 120 minutos de música nesses dois CDs duplos por apenas \$14,99.”

166 [Fry sits on the couch. Zoidberg picks up the phone and dials.]  
[Fry se senta no sofá. Zoidberg pega o telefone e disca.]

167 **Zoidberg:** “Only \$14.99 for a two-record set. *Two* records! Oh, Zoidberg, at last you're becoming a

- 168 **crafty consumer!**  
**Zoidberg:** “Só \$14.99 por dois CDs. *Dois* CDs! Oh, Zoidberg, finalmente se tornou um apreciador de clássicos!”
- 169 **Man:** [on phone] “Hello?”  
**Homem:** [no telefone] “Alô?”
- 170 **Zoidberg:** “Hello? I'll take eight!”  
**Zoidberg:** “Alô? Eu quero 8!”
- 171 [The doorbell rings. Scruffy walks in from the meeting room.]  
 [A campainha toca. Scruffy vem da sala de reunião.]
- 172 **Scruffy:** “Mr. Hedonismbot to see you.”  
**Scruffy:** “Um cara chamado Peter veio ver o senhor.”
- 173 **Fry:** “Uh, show him in.”  
**Fry:** “Mande entrar.”
- 174 **Scruffy:** [bowing] “Very good, sir.”  
**Scruffy:** [curvando-se] “Está bem, senhor.”
- 175 [He leaves. Enter Hedonismbot.]  
 [Scruffy sai. Entra Peter.]
- 176 **Hedonismbot:** “Ah, Fry. Congratulations. Your latest performance was as delectable as dipping my  
 177 bottom over and over into a bath of the silkiest oils and creams.”  
**Peter:** “Fry, meus parabéns. Seu música me deixou *muita* comovida mesmo, e por muitas vezes, e eu passei um monte de loções e cremes.”
- 178 **Fry:** “Thank you, sir. That's exactly what I was going for.”  
**Fry:** “Obrigado, senhor. Era isso que eu queria.”
- 179 **Hedonismbot:** “You were the sole diversion in what has been a pale and unamusing season. And so I  
 180 would fain commission you write an opera.”  
**Peter:** “Você é uma alma pura que eu estava procurando para *o* próxima temporada. Então, eu quero que você componha *um* ópera.”
- 181 [Hedonismbot drops a bunch of grapes into his mouth.]  
 [Peter coloca um cacho de uvas na boca.]
- 182 **Fry:** “But I've never written an opera.”  
**Fry:** “Mas eu nunca compus uma ópera.”
- 183 **Hedonismbot:** “And I've never heard one. Still, if you can keep me amused through the overture I  
 184 shall consider it a smashing success.”  
**Peter:** “Eu nunca ouvi uma, mas, se você conseguir fazer isso, eu garanto que vai ter sucesso esmagador.”
- 185 **Fry:** “But I wouldn't even know what to write about. Unless...” [He turns and looks at Leela, who sits  
 186 at the table gorging on a buggalo leg dripping with barbecue sauce. He smiles and turns to  
 187 Hedonismbot.] “OK, I'll do it. *If* I can make it about Leela.”  
**Fry:** “Mas eu não sei o que compor. A não ser...” [Ele se vira e olha para Leela, sentada à mesa, devorando uma perna de *bugallo*, que pingava molho de churrasco. Ele sorri e se volta para Peter.]  
 “Tá bom, eu vou compor... Mas só *se* for sobre a Leela.”
- 188 **Leela:** “Me? Really?”  
**Leela:** “Eu? Sério?”
- 189 **Hedonismbot:** “A *man* writing an opera about a *woman*?” [He laughs.] “Oh, sirrah, how deliciously

190 absurd!” [He turns around to the door.] “I shall see you at the premiere.”

**Peter:** “Um *homem* compondo *um* ópera sobre *um* mulher?” [Ele ri.] “Oh, que delícia que vai ser isso!” [Ele se dirige à porta.] “Te vejo na estreia, *querridinho*.”

191 [He laughs as he walks through the door.]

[Peter ri quando passa pela porta.]

192 [Scene: Planet Express: Hangar. Late at night, Leela hammers something inside the ship's port wing.

193 She hears music and looks around.]

[Cena: Planeta Expresso: *Hangar*. Tarde da noite, Leela martela algo na asa da nave. Ela ouve música e olha ao redor.]

194 [Cut to: Planet Express: Attic Room. Leela walks in and sees holographic silhouettes coming from

195 underneath a door.]

[Corte: Planeta Expresso: Sótão. Leela caminha e vê formas holográficas saindo por debaixo da porta.]

196 [Cut to: Planet Express: Attic Balcony. Leela opens the door and sees Fry sat on the balcony playing

197 the holophonor. In his image, two stick figures dance. He stops playing and writes some notes on a

198 music sheet.]

[Corte: Planeta Expresso: Sacada do Sótão. Leela abre a porta e vê Fry sentado na sacada, tocando o holofonor. Na imagem, duas figuras desajeitadas dançam. Ele para de tocar e escreve algumas notas na partitura.]

199 **Leela:** “Is it part of the opera?”

**Leela:** “Isso faz parte da ópera?”

200 [Fry turns around and quickly puts the holophonor down.]

[Fry se vira, e rapidamente coloca o holofonor no chão.]

201 **Fry:** “Leela!” [He stands up.] “You shouldn't be listening. I don't want you to hear it till it's done.”

**Fry:** “Leela!” [Fry se levanta.] “Não devia estar ouvindo. Não quero que você ouça antes de eu terminar.”

202 **Leela:** “But it's so beautiful.”

**Leela:** “Mas é que é tão linda.”

203 **Fry:** “So's a peacock but you don't eat it until it's cooked. This has to be perfect. I want you to hear

204 exactly what I hear when I think about you.”

**Fry:** “Mas é só uma parte. Eu ainda não acabei. Tem que estar perfeito. Eu quero que escute exatamente o que eu escuto quando penso em você.”

205 **Leela:** “Oh, Fry. All this time you've had this incredible gift and I never knew. I've been a fool. A

206 fully-justified, prudent fool.” [She looks into his eyes and holds his hands then quickly takes hers

207 away.] “They're so cold.”

**Leela:** “Oh, Fry. Esse tempo todo você tinha esse dom incrível e eu nunca soube. Eu fui uma boba, uma grande boba, nada mais que uma boba.” [Ela olha nos seus olhos de Fry e segura suas mãos e rapidamente tira as dela.] “Ah, são tão frias.”

208 **Robot Devil:** (shouting; from street) “And yet hell is so hot!” [He laughs briefly.] “Can I have my hands

209 back now?”

**Robô Demônio:** (gritando, da rua) “E as dele são tão quentes!” [Ele ri por um tempo.] “Dá pra devolver minhas mãos, agora?”

210 **Fry:** (shouting) “No!”

**Fry:** (gritando) “Não!”

211 **Robot Devil:** (shouting; from street) “You're not nice!”

**Robô Demônio:** (gritando da rua) “Você não é legal!”

212 [Scene: Planet Express: Kitchen. Bender hums as he wanders into the kitchen with a towel wrapped

- 213 around his waist. He opens the fridge and screams as the Robot Devil leaps out of it.]  
[Cena: Planeta Expresso: Cozinha. Bender canta com os lábios cerrados, enquanto anda pela cozinha, com uma toalha presa na cintura. Ele abre a geladeira e grita quando o Robô Demônio salta dela.]
- 214 **Robot Devil:** “Ah, Bender, this *is* a surprise! For *you!* Finding *me* in the refrigerator.”  
**Robô Demônio:** “Ah, Bender, isso sim *é* uma surpresa! Você me encontrando na geladeira.”
- 215 **Bender:** “True, but at least I don't have the hiccups anymore. What up?”  
**Bender:** “É mesmo, mas eu não tava com soluço. O que você quer?”
- 216 **Robot Devil:** “Oh, well it so happens I'm in the mood to make a deal with you.”  
**Robô Demônio:** “Oh, acontece que eu tô a fim de fazer um trato com você.”
- 217 [He puts his arms on Bender's shoulders but Bender pushes him away.]  
[O Demônio põe seus braços nos ombros de Bender, mas, Bender o afasta.]
- 218 **Bender:** “Forget it! You can't tempt me.”  
**Bender:** “Esquece! Não pode me persuadir.”
- 219 [He walks away and opens a cupboard.]  
[Bender se afasta e abre um armário.]
- 220 **Robot Devil:** (tempting) “Really? There's *nothing* you want?”  
**Robô Demônio:** (tentando) “Jura? Não tem *nada* que você queira?”
- 221 **Bender:** “Hum. I forgot you could tempt me with things I want.” [He scratches his chin and leans  
222 against the worktop.] “Well, I suppose I've always wondered what it would be like to be more  
223 annoying.”  
**Bender:** “Hum. Esqueci que pode me persuadir pelas coisas que eu quero.” [Ele coça o seu queixo e se encosta na pia da cozinha.] “Bom, acho que eu sempre imaginei como é que seria ser mais chato.”
- 224 [The Robot Devil chuckles.]  
[O Robô Demônio ri furtivamente.]
- 225 **Robot Devil:** “Nothing simpler! And all I ask in return is your hands.” [He looks at Fry's hands.] “To  
226 replace these bony hotdogs!”  
**Robô Demônio:** “Não é nada fácil. E tudo que eu peço em troca são suas mãos para substituir esses cachorros quentes de ossos!” [Ele olha para as mãos de Fry.]
- 227 **Bender:** “Grabby and Squeezy? Never! I love these guys!”  
**Bender:** “Nunca, eu adoro as duas!”
- 228 [The Robot Devil groans.]  
[O Robô Demônio resmunga.]
- 229 **Robot Devil:** “Well is there anything else you would part with?”  
**Robô Demônio:** “Tem mais alguma coisa que queira trocar, hein?”
- 230 **Bender:** “No. Nothing. Ain't gonna happen.”  
**Bender:** “Nada. Nada vai acontecer.”
- 231 [Time Lapse. The Robot Devil screws a large, white airhorn into Bender's nose slot.]  
[Lapso de Tempo. O Robô Demônio rosqueia uma grande corneta branca no nariz de Bender.]
- 232 **Bender:** “Yes! With this built-in stadium airhorn I can *really* annoy people. And all it cost me was my  
233 crotch-plate.”  
**Bender:** “Beleza! Com esse nariz de corneta eu posso atormentar muita gente. E só me custou minha bundinha.”

- 234 [He bends over, puts his hand in his chest cabinet and wiggles his hand between his legs.]  
[Ele se curva, põe sua mão dentro de seu peito e agita suas mãos entre suas pernas.]
- 235 **Robot Devil:** “You certainly are a shrewd businessman, Bender.” [While Bender isn't looking he  
236 tosses the crotch-plate into the bin.] “Now find someone and give 'em a good blast!”  
**Robô Demônio:** “Você sabe mesmo fazer negócio, né, Bender.” [Enquanto Bender não está olhando  
ele joga o traseiro do robô na lata de lixo.] “Agora, ache alguém e dê uma boa cornetada.”
- 237 **Bender:** “Yeah! That'll teach the first person I see a lesson.”  
**Bender:** “Eh! Eu vou dar uma lição na primeira pessoa que eu vir.”
- 238 [He walks away.]  
[Bender sai.]
- 239 **Robot Devil:** “Ah, my ridiculously circuitous plan is one-quarter complete!”  
**Robô Demônio:** “Ah, meu plano ridiculamente seguro está uma parte concluída!”
- 240 [He cackles.]  
[O Demônio dá gargalhadas.]
- 241 [Cut to: Planet Express: Lounge. Amy sits on the couch eating a buggalo leg. Leela puts her handbag  
242 on her shoulder.]  
[Corte: Planeta Expresso: *Lounge*. Amy se senta no sofá. Está comendo uma perna de *bugallo*. Leela  
põe sua bolsa no seu ombro.]
- 243 **Leela:** “Well, Fry's opera premiere's tomorrow night. I'm off to find a pair of formal gloves that'll fit  
244 over my enormous forearms.”  
**Leela:** “Bom, amanhã à noite é a estreia do Fry. Eu vou ver se encontro um par de luvas grandes para  
os meus braços enormes.”
- 245 [Cut to: Planet Express Corridor. Leela walks through the door into the corridor between the lounge  
246 and meeting room and walks straight into Bender who blasts her with his airhorn. She holds her ears  
247 to block out the noise. Bender stops and laughs. The Robot Devil peeks around the corner from the  
248 meeting room.]  
[Corte: Corredor da Nave Planeta Expresso. Leela passa pela porta no corredor, entre o *lounge* e a  
sala de reunião, e segue direto até Bender, que toca bem alto sua corneta. Ela aperta seu ouvido  
para fazer parar o barulho. Bender pára e ri. O Robô Demônio dá uma olhada no canto da sala de  
reunião.]
- 249 **Bender:** “Pretty annoying, huh, Leela?”  
**Bender:** “Bem chato, não é, Leela?”
- 250 **Leela:** (shouting) “What? Are you talking? Oh, God! I'm deaf!”  
**Leela:** (gritando) “O que? Você tá falando, é? Puxa vida! Estou surda!”
- 251 **Bender:** “Oops. I'm so, so sorry, Leela. I just wanted to annoy you.”  
**Bender:** “Ops. Foi mal mesmo, Leela. Eu só queria te chatear um pouco.”
- 252 **Leela:** (shouting) “What? Oh, this is horrible. I won't be able to hear Fry's opera.”  
**Leela:** (gritando) “O que? Isso é terrível. Como é que vou ouvir a ópera do Fry.”
- 253 [She cries. The Robot Devil stands at the end of the corridor watching them.]  
[Ela grita. O Robô Demônio fica no final do corredor observando a todos.]
- 254 **Robot Devil:** “Ah, how delightfully ironic.”  
**Robô Demônio:** “Ah, deliciosamente irônico.”
- 255 **Bender:** “It's not ironic, it's just mean. Take this!”  
**Bender** (para o Demônio): “Não é irônico. Eu sou assim. Toma isso!”

256 [He blows the airhorn weakly.]

[Bender toca a corneta em direção do Demônio, mas ela soa um som fraco.]

257 **Robot Devil:** “Ooh! Out of aerosol? *Also* ironic!”

**Robô Demônio:** “Oh! Você falhou. *Também* é irônico!”

258 **Bender:** “Oh, yeah? Well bite my shiny metal” [He points at where his crotch-plate used to be. No  
259 ass left to bite.] (shouting) “Oh, nooo!”

**Bender:** “É? Então, olha isso aqui.” [Ele aponta para onde seu traseiro costumava ficar. Nenhum traseiro para chutar.] (gritando) “Oh, não!”

260 [Scene: Outside Metropolitan House of Opera. The premiere of "Leela: Orphan Of The Stars".]

[Cena: Lado de fora do *Metropolitan House of Opera*. A *premiere* de “Leela: Órfã das Estrelas”.]

261 [Cut to: Metropolitan House of Opera Auditorium. People stand on an upper level and wait for flying  
262 booths to carry them off to the upper gallery. The Planet Express staff (sans Fry) sit a few rows back  
263 from the front wearing formal clothes.]

[Corte: Auditório do *Metropolitan House of Opera*. Há pessoas que aguardam para que as cabines voadoras as carregue para os lugares mais altos. A equipe da Planeta Expresso (sem Fry) se senta a poucas fileiras atrás do palco, usando roupas formais.]

264 **Leela:** “Nobody tell Fry I'm deaf. If he found out I couldn't hear his opera, it'd break his heart.”

**Leela:** “Ninguém conta pra ele que eu estou surda. Se ele descobrir que eu não posso ouvir sua ópera, vai ficar de coração partido.”

265 **Bender:** “Ok, deaf-o!”

**Bender:** “Tá limpo, surdinha!”

266 [A booth carrying Hedonismbot and his servants flies over the stage.]

[Uma cabine, carregando Peter e seus criados, voa acima do palco.]

267 **Hedonismbot:** “Courtesans and gentle fops, I bid you welcome to *my* opera. Let us cavort like the  
268 Greeks of old.” (sexfully) “You know the ones I mean.”

**Peter:** “Meus senhores e minhas senhoras! Sejam muito bem-vindos à *minha* ópera. Vamos ouvir os melhores músicos. Vocês não vão se arrepender.”

269 [The booth flies away and an orchestra tunes. The lights dim, the orchestra stops and a spotlight

270 follows Fry as he walks across the stage with his holophonor. The audience applauds and cheers.]

[A cabine desaparece e a orquestra passa o som. As luzes escurecem, a orquestra pára e um foco de luz segue Fry quando atravessa o palco com seu holofonor. A plateia aplaude e vibra.]

271 **Leela:** “Yay, Fry!”

**Leela:** “Uh, vai Fry!”

272 [Zoidberg leans forward to some people in front.]

[Zoidberg se dirige para algumas pessoas da frente.]

273 **Zoidberg:** “I watch TV with that guy!”

**Zoidberg:** “Eu assisto TV com esse cara!”

274 [Fry bows and sits down. He starts to play. The smoke forms an image of a title card that reads

275 "Scene 1. Wherein Leela Is Found At The Orphanarium". The holo-scene changes to the steps of

276 Cookieville Minimum Security Orphanarium. The people are real actors with holographic costumes.

277 A group of Holo-orphans watch as a Holo-Vogel steps out of the building and sees Holo-Leela in a

278 basket.]

[Fry cumprimenta o público e se senta. Ele começa a tocar. A fumaça forma a imagem de um cartaz, do qual se lê "Cena 1. Quando Leela É Encontrada Num Orfanato". A cena holográfica muda para os degraus do Orfanato de Segurança Mínima *Cookieville*. As pessoas são atores reais, com roupas holográficas. Um grupo de holo-órfãos observa quando um Holo-Vogel desce os degraus e vê Holo-Leela num cesto.]

- 279 **Holo-Vogel:** (singing) “Who is this one-eyed female baby Moses,  
280 With courage in her female baby smile?”  
**Holo-Vogel:** (cantando) “Who is this one-eyed female baby Moses,  
With courage in her female baby smile?”
- 281 **Holo-Orphans:** (singing) “A saviour from the stars,  
282 Or something stranger still.”  
**Holo-Orphans:** (cantando) “A saviour from the stars,  
Or something stranger still.”
- 283 **Holo-Leela:** (singing) “Or just a lonely, filthy, starving child.”  
**Holo-Leela:** (cantando) “Or just a lonely, filthy, starving child.”
- 284 [In the audience Leela leans to Amy.]  
[No auditório Leela se vira para Amy.]
- 285 **Leela:** “Amy, Fry's looking at me. What am I s'posed to be feeling?” [Amy opens a box of "Emotion  
286 Flashcards" and takes out one of the hardhat guy crying.] “Ah!”  
**Leela:** “Amy, Fry está olhando para mim. O que eu tenho de sentir?” [Amy abre uma caixa com  
"Baralho de Emoção" e tira a carta do cara durão chorando.] “Ah!”
- 287 [She faces the front and cries. Fry smiles and carries on playing.]  
[Leela encara Fry e chora. Fry sorri e continua tocando.]
- 288 [Time Lapse. On the stage, a big green Holo-Godzilla holds Holo-Fry in its hands. Holo-Bender  
289 watches as Holo-Leela points a laser at it.]  
[O tempo passa. No palco, um grande Holo-Godzilla segura Holo-Fry em suas mãos. Holo-Bender  
observa enquanto Holo-Leela aponta um laser para ele.]
- 290 **Holo-Bender:** (singing) “Leela! Leela, Leela save him!  
291 Save Fry, save Fry,  
292 Godzilla will devour him,  
293 As for me,  
294 I must be off,  
295 To have my doctor check this cough,  
296 [He coughs.]  
297 Goodbye!”  
**Holo-Bender:** (cantando) “Leela! Leela, Leela save him!  
Save Fry, save Fry,  
Godzilla will devour him,  
As for me,  
I must be off,  
To have my doctor check this cough,  
[Ele tosse.]  
Goodbye!”
- 298 [He turns away but Godzilla slams its foot down and blocks his path. Bender watches.]  
[Ele desvia, mas Godzilla bate forte seu pé e bloqueia seu caminho. Bender observa.]
- 299 **Bender:** “I don't recall ever fighting Godzilla, but that is *so* what I would have done.”  
**Bender:** “Eu não me lembro de ter lutado com um Godzila, mas eu sei o que eu teria feito.”
- 300 [Scene: Metropolitan House of Opera Lobby. It's the intermission and the audience are gathered  
301 outside the auditorium. Calculon and Preacherbot talk while Florp laughs. Amy and Hermes are at the  
302 bar.]  
[Cena: No Lobby do Metropolitan House of Opera. No intervalo, as pessoas da plateia estão reunidas  
fora da sala de concertos. Calculon e o Pastor conversam enquanto Florp ri. Amy e Hermes estão no  
bar.]



- 303 **Amy:** “One diet double Martini, please.”  
**Amy:** “Eu quero um Martine duplo, por favor.”
- 304 **Bartender:** “And for you, sir?”  
**Garçom:** “E o senhor, o que vai querer?”
- 305 **Hermes:** “I’ll just have a Shirley Hemple.”  
**Hermes:** “Eu só quero um aperitivo.”
- 306 [Tinny Tim walks in with newspapers, passing Leela who stands by the coatroom door.]  
 [Tinny Tim entra com jornais, passando por Leela, que está próxima ao vestiário.]
- 307 **Tinny Tim:** “Extra! Extra! World’s greatest opera only half over.”  
**Tinny Tim:** “Extra! Extra! A grande ópera vai ser encenada só hoje.”
- 308 [Leela reads the headline.]  
 [Leela lê a manchete.]
- 309 **Leela:** “Half over? Oh, I’d give anything to hear the rest.”  
**Leela:** “Só hoje? Oh, eu daria tudo pra ouvir o resto.”
- 310 [The coat door opens, revealing the Robot Devil inside.]  
 [A porta do vestiário se abre, mostrando o Robô Demônio dentro.]
- 311 **Robot Devil:** “Anything?” [Leela gasps and drops her glass. A man hands the Robot Devil his coat and he  
 312 hands him a ticket.] “Thank you, sir.” [The man leaves and the Robot Devil turns to Leela.]  
 313 “Now, as I was saying, *anything*? Because I can give you *new* robotic ears!”  
**Robô Demônio:** “Qual é?” [Leela fica ofegante e deixa cair seu copo. Um homem entrega ao  
 Demônio seu casaco e o seu bilhete.] “Obrigado, senhor.” [O homem sai e o Robô Demônio se vira  
 para Leela.] “*Qualquer coisa?* Por que eu posso te dar *novos* ouvidos robóticos!”
- 314 [He points at his ears.]  
 [O Robô Demônio aponta para seus ouvidos.]
- 315 **Leela:** “What? You can give me new ears? Wait. What seemingly reasonable thing do you want in  
 316 return?”  
**Leela:** “O que? Pode me dar novos ouvidos? Espere, qual é a coisa razoável que iria querer em  
 troca?”
- 317 **Robot Devil:** “Just your hands, my dear.”  
 Robô Demônio: “Apenas as suas mãozinhas, querida.”
- 318 **Leela:** “Whatever you said, forget it!”  
**Leela:** “Seja lá o que disse, esquece!”
- 319 **Robot Devil:** “Alright then, just one hand.”  
**Robô Demônio:** “Então tá, só uma mãozinha.”
- 320 **Leela:** “Just ... my left hand? Um, uh...”  
**Leela:** “Só a minha mão esquerda? Ah...”
- 321 **Announcer:** “Please take your seats for act two.”  
**Locutor:** “Por favor, sentem-se para o segundo ato.”
- 322 **Hedonismbot:** “But I’m not done vomiting.”  
**Peter:** “Vamos todos entrar. E sentar. Uh, uh!”
- 323 [He laughs. Leela looks at the people behind her.]  
 [Ele ri. Leela olha para as pessoas que estão atrás dela.]

- 324 **Leela:** “I can't stand it!” [She takes a deep breath.] “OK. You can have my hand.”  
**Leela:** “Eu não suporto isso!” [Ela respira profundamente.] “Tudo bem. Pode ficar com a minha mão.”
- 325 **Robot Devil:** “Wonderful!” [He produces another contract.] “Just sign here.” [Leela signs. Calculon  
 326 walks by and the Robot Devil stops him.] “Calculon, old friend, I'm afraid I need your ears.”  
**Robô Demônio:** “Maravilha!” [Ele faz outro contrato.] “Dá uma assinadinha.” [Leela assina. Calculon  
 passa e o Robô Demônio o faz parar.] “Calculon, meu amigo, eu vou precisar de seus ouvidos.”
- 327 **Calculon:** “Well I do owe you for giving me this unholy (melodramatically) acting talent.”  
**Calculon:** (melodramaticamente) “Quem mandou eu ter todo esse talento de interpretação.”
- 328 [The Robot Devil takes Calculon's ears off his head and puts them into Leela's ears. She looks around  
 329 and smiles.]  
 [O Robô Demônio tira os ouvidos mecânicos de sua cabeça e os coloca nos ouvidos de Leela. Ela  
 olha em volta e sorri.]
- 330 **Leela:** “I can hear! I can hear like a safecracker! Hey, aren't you gonna take my hand?”  
**Leela:** “Eu estou ouvindo! Eu estou ouvindo sem nenhum chiado. Hei! Não vai tirar minha mão?”
- 331 **Robot Devil:** “In good time. You go enjoy the opera.”  
**Robot Demônio:** “Na hora certa. Pode curtir a sua ópera.”
- 332 [Leela gives him a curious look and runs back into the auditorium.]  
 [Leela lança para o Demônio um olhar curioso e volta para a sala de concerto.]
- 333 [Scene: Metropolitan House of Opera Auditorium. Leela shuffles past the other staff and sits back in  
 334 her seat. Fry plays the scene in Robot Hell where the Robot Devil decided whose hands to give him.  
 335 Holo-Fry sees Leela as an angel on a cloud.]  
 [Cena: Auditório do *Metropolitan House of Opera*. Leela passa pelos outros membros da equipe e  
 se senta de novo no seu lugar. Fry representa a cena na qual o Demônio sorteia mãos para Fry na roda da  
 sorte. Holo-Fry vê Leela como um anjo numa nuvem.]
- 336 **Holo-Fry:** (singing) “To win Leela's heart with the holophonor art,  
 337 I need hands of transcendental quickness.”  
**Holo-Fry:** (cantando) “To win Leela's heart with the holophonor art,  
 I need hands of transcendental quickness.”
- 338 **Holo-Robot Devil:** (singing) “Well I don't see any danger,  
 339 In gambling with a stranger,  
 340 For my head is of a most amazing thickness.”  
**Holo-Robô Demônio:** (cantando) “Well I don't see any danger,  
 In gambling with a stranger,  
 For my head is of a most amazing thickness.”
- 341 [He spins the wheel and falls over. The audience laughs. At the back of the room the Robot Devil  
 342 sees and growls. He stands up.]  
 [O Robô Demônio gira a roda da sorte e cai. O público ri. Do fundo da sala o Robô Demônio observa  
 e resmunga. Ele se levanta.]
- 343 “I'm stupid, I'm stupid,  
 344 I'm stupider than you,  
 345 I'm stupider than you in every way.”  
 346 [The real Robot Devil jumps onto the stage.]  
 “I'm stupid, I'm stupid,  
 I'm stupider than you,  
 I'm stupider than you in every way.”  
 [O verdadeiro Robô Demônio salta para o palco.]
- 347 **Robot Devil:** “Stupider? Pah! This opera's as lousy as it is brilliant!” [He kicks the Holo-Robot Devil  
 348 actor off the stage. The audience gasps. Fry stops playing and the holo-scene fades, leaving the Holo-

349 Fry actor standing on the stage in his underpants.] “Your lyrics lack subtlety. You can't just have your  
350 characters announce how they feel. That makes me feel angry.”

**Robô Demônio:** “Hoo, hoo, há! Esta ópera é tão chata quanto é brilhante!” [Ele chuta o Holo-Robô Demônio ator do palco. O público suspira. Fry pára de tocar e a holo-cena desaparece, deixando o Holo-Fry ator em pé no palco de cuecas.] “Falta sentimento em sua música. Você não pode ter os personagens sem mostrarem o que sentem. Isso me faz ficar com raiva.”

351 **Fry:** “Look, what do you want?”

**Fry:** “Escuta, tá querendo o que?”

352 **Robot Devil:** (singing) “I want my hands back.”

**Robô Demônio:** (cantando) “I want my hands back.”

353 [He laughs and columns of flame explode behind him. Fry stands up.]

[O Demônio ri e colunas de chamas explodem atrás dele. Fry se levanta.]

354 **Fry:** “Never!”

355 (singing) “A deal's a deal,

356 Even with a dirty dealer.”

**Fry:** “Never!”

(cantando) “A deal's a deal,

Even with a dirty dealer.”

357 **Robot Devil:** (singing) “Very well,

358 Then I'll take what I want from Leela.”

**Robô Demônio:** (cantando) “Very well,

Then I'll take what I want from Leela.”

359 [The spotlight moves from the stage to Leela. Beelzebot extends his arms and pulls her from her seat  
360 onto the stage.]

[O foco de luz muda do palco para Leela. O Robô Demônio alonga seus braços e puxa Leela de seu lugar na plateia até o palco.]

361 **Leela:** “Whoa!”

**Leela:** “Oh!”

362 **Robot Devil:** (singing) “Leela has promised me her hand.”

**Robô Demônio:** (cantando) “Leela has promised me her hand.”

363 [The audience gasps.]

[O público fica sem fôlego.]

364 **Leela:** (singing) “Fry, you do not understand.”

365 **Leela:** (cantando) “Fry, you do not understand.”

366 [The music slows down and the spotlight narrows as Leela walks across the stage.]

[A música fica mais lenta e o foco de luz se estreita quando Leela atravessa o palco.]

367 **Leela:** (singing) “I should have revealed I've been deafened by Bender,

368 The shame,

369 The *shame*,

370 But I feared you'd stop writing this musical splendour,

371 Deception's the curse of my whimsical gender,

372 He gave me mechanical ears,

373 Effective though just a bit garish,

374 In return without shedding a tear,

375 I agreed that I'd give him my hand.”

**Leela:** (cantando) “I should have revealed I've been deafened by Bender,

The shame,

The *shame*,

But I feared you'd stop writing this musical splendour,  
 Deception's the curse of my whimsical gender,  
 He gave me mechanical ears,  
 Effective though just a bit garish,  
 In return without shedding a tear,  
 I agreed that I'd give him my hand."

376 **Leela:** "I agreed that I'd give him my hand"  
**Leela:** "I agreed that I'd give him my hand"

377 **Robot Devil:** (singing) "In marriage!"  
**Robô Demônio:** (cantando) "Em casamento!"

378 [Fry gasps.]  
 [Fry fica sem fôlego.]

379 **Leela:** "What?"  
**Leela:** "O que?"

380 **Robot Devil:** (singing) "You'd give me your hand in marriage."  
**Robô Demônio:** (cantando) "You'd give me your hand in marriage."

381 [He gets down on one knee. The audience watches. Farnsworth watches through some opera glasses  
 382 which are just as thick as his normal ones.]  
 [O Demônio se ajoelha com um dos joelhos. A plateia observa. O Professor observa por meio de óculos  
 próprios para ver a ópera, que são tão espessos quanto os seus.]

383 **Hermes:** (singing) "Is this really happening or just being staged?"  
**Hermes:** (cantando) "Is this really happening or just being staged?"

384 **Farnsworth:** (singing) "It can't be real"  
**Professor:** (cantando) "It can't be real"

385 **Amy:** (singing) "Not if Leela is engaged."  
**Amy:** (cantando) "Not if Leela is engaged."

386 **Leela:** (singing) "That isn't what I meant,  
 387 That isn't what I signed."  
**Leela:** (cantando) "That isn't what I meant,  
 That isn't what I signed."

388 [The Robot Devil takes the contract out of his chest cabinet.]  
 [O robô Demônio pega um contrato de seu compartimento em seu peito.]

389 **Robot Devil:** (singing) "You should have checked the wording in the fine..." [He makes the contract  
 390 larger.] "Print."  
**Robô Demônio:** (cantando) "You should have checked the wording in the fine..." [Ele aumenta o tamanho  
 do contrato.] "Print."

391 **Leela:** (reading) "I'll give you my hand..."  
**Leela:** (lendo) "I'll give you my hand..."

392 **Leela and Robot Devil:** (singing) "In marriage."  
**Leela and Robot Devil:** (cantando) "In marriage."

393 [In the audience, Bender reads from a dictionary.]  
 [Na plateia, Bender lê um dicionário.]

394 **Bender:** (singing) "The use of words expressing something other than their literal intention..."  
 395 Now that *is* "irony"."

**Bender:** (cantando) “The use of words expressing something other than their literal intention... Now that *is* "irony".”

396 [The Robot Devil pulls Preacherbot out of his seat and onto the stage.]  
[O Robô Demônio tira o Pastor de seu lugar e o coloca no palco.]

397 **Robot Devil:** (singing) “I will marry her now and confine her to hell,  
398 How droll,  
399 How *droll!*  
400 Where Styx is a river,  
401 And not just a band,  
402 Though they'll play our reception if all goes as planned,  
403 Unless, Fry, you surrender my hands!”  
**Robô Demônio:** (cantando) “I will marry her now and confine her to hell,  
How droll,  
How *droll!*  
Where Styx is a river,  
And not just a band,  
Though they'll play our reception if all goes as planned,  
Unless, Fry, you surrender my hands!”

404 [Fry looks at the hands on his wrists. The spotlight narrows over him.]  
[Fry olha para suas mãos. O foco de luz o ilumina.]

405 **Fry:** (singing) “Destiny has cheated me,  
406 By forcing me to decide upon,  
407 The woman that I idolize,  
408 Or the hands of an automaton.  
409 Without these hands I can't complete,  
410 The opera that was captivating her,  
411 But if I keep them,  
412 And she marries him,  
413 Then he probably won't want me dating her.”  
**Fry:** (cantando) “Destiny has cheated me,  
By forcing me to decide upon,  
The woman that I idolize,  
Or the hands of an automaton.  
Without these hands I can't complete,  
The opera that was captivating her,  
But if I keep them,  
And she marries him,  
Then he probably won't want me dating her.”

414 [The audience applauds and cheers. Nixon sits next to Morbo and his wife.]  
[O público aplaude e se alegra. Nixon está sentado próximo de Morbo e de sua esposa.]

415 **Nixon:** “Uhu!”  
**Nixon:** “Ahu!”

416 [Zapp sits on a balcony with a date.]  
[Zapp se senta no palco no alto, com seu parceiro.]

417 **Zapp:** “Bray-vo! Enn-core!”  
**Zapp:** “Bra-vo!”

418 **Farnsworth:** (singing) “I can't believe the devil is so unforgiving.”  
**Professor:** (cantando) “I can't believe the devil is so unforgiving.”

419 **Zoidberg:** (singing) “I can't believe everybody's just ad-libbing!”  
**Zoidberg:** (cantando) “I can't believe everybody's just ad-libbing!”

- 420 [Leela struggles to get out of Beelzebot's hold as Fry gazes at his hands.]  
[Leela luta para se livrar das garras de Robô Demônio, enquanto Fry se fixa em suas mãos]
- 421 **Preacherbot:** (singing) “By the power vested in me,  
422 By the state of New New York.”  
**Pastor:** (cantando) “By the power vested in me,  
By the state of New New York.”
- 423 **Fry:** “No!” [He pushes the Robot Devil away from Leela.] “Stop! Take my hands!”  
424 (singing) “You evil, metal dork!”  
**Fry:** “No!” [Ele afasta o Robô Demônio de Leela.] “Stop! Take my hands!”  
(cantando) “You evil, metal dork!”
- 425 [He falls to his knees and cries. The Robot Devil cackles, pulls out his cleaver and chops his hands  
426 off Fry's wrists. Leela gasps and the lights dim.]  
[Fry cai de joelhos e grita. O Robô Demônio gargalha, tira o seu cutelo do peito e arranca suas mãos  
dos pulsos de Fry. Leela ofega e a luzes ficam com menos intensidade]
- 427 **Hedonismbot:** “Surgery in an opera? How wonderfully decadent and *just* as I was beginning to lose  
428 interest.” [He turns to his servants.] “Jombey! The chocolate icing!” [One of the servants starts  
429 spreading chocolate icing over Hedonismbot's stomach. He giggles.] “Oh! Oh, my!”  
**Peter:** “Amor e ópera. Que coisa maravilhosa. E logo agora quando eu estava perdendo o interesse.” [Ele se  
vira.] “Jombey! Me passa o chocolate!” [Um de seus criados começa a espalhar chocolate sobre sua barriga.  
Ele geme.] “Oh que coisa boa! Que delícia. Que maravilha!”
- 430 [The Robot Devil screws his hands back onto his wrists and Fry looks at his own.]  
[O Robô Demônio coloca suas mãos de volta nos seus pulsos e Fry olha para si.]
- 431 **Fry:** “My hands. My horrible human hands.” [He gasps.] “And what did you do to my nails?”  
**Fry:** “Minhas mãos. Minhas pobrezinhas mãos humanas.” [Ele arfa.] “O que você fez com as minhas unhas?”
- 432 **Robot Devil:** “I *cleaned* them. Now, if you'll excuse me, it's my poker night and I feel lucky.” [He  
433 giggles.] “So it's back to hell for me. Come on, Nixon!”  
**Robô Demônio:** “Eu as *limpei*. Agora, se me dá licença, é dia de *poker*, e eu tô achando que eu tô  
com sorte.” [Ele dá risadas.] “Eu vô voltar pro inferno. Ah, vamos, Nixon!”
- 434 [He picks up Nixon's jar.]  
[Ele pega o recipiente com a cabeça de Nixon.]
- 435 **Nixon:** “Huh?”  
**Nixon:** “Huh?”
- 436 [They vanish in a flash of smoke. The audience murmurs in confusion and don't notice the Robot  
437 Devil running out of the auditorium behind them.]  
[Eles desaparecem num clarão de fumaça. A plateia murmura perplexa e não percebe o Robô  
Demônio saindo por trás do auditório, atrás deles.]
- 438 **Hedonismbot:** “Less reality, more fantasy. Resume the opera.”  
**Peter:** “Menos realidade. Mais fantasia. Termine a opera.”
- 439 **Fry:** “But I can't play anymore.”  
**Fry:** “Mas eu não consigo mais tocar.”
- 440 **Zoidberg:** (shouting) “Yes you can! The beauty was in your heart, not your hands.” [Fry picks the  
441 holophonor up and plays a bad tune. A crude holo-scene forms. A crude Holo-Fry and Holo-Leela  
442 walk out of some houses and stare at each other. The audience "boos".] “The music's bad and you  
443 should feel bad.”  
**Zoidberg:** (gritando) “Consegue, sim. A beleza está no coração, não em suas mãos.” [Fry pega o  
holofonor e toca uma melodia ruim. Uma holo-cena grosseira se forma. Um Holo-Fry e uma Holo-  
Leela saem de algumas casas e se encaram. O público vaia.] “A música está ruim, meu

rapaz.”

444 [The audience gets up and walks out, throwing paper at Fry along the way. He yells.]  
[O público se levanta e sai, atirando papel ao longo do caminho. Fry grita.]

445 **Fry:** “Whoa! Hey!”  
**Fry:** “Pára. Pára.”

446 [Scene: Outside Metropolitan House of Opera. The audience flock out of the opera house. Tinny Tim  
447 has a new newspaper.]  
[Cena: Fora do *Metropolitan House of Opera*. O público se aglomera fora da casa de ópera. Tinny Tim tem um novo jornal.]

448 **Tinny Tim:** (shouting) “Extra! Extra! Greatest opera of all time sucks.”  
**Tinny Tim:** (gritando) “Extra! Extra! A melhor ópera do mundo é ruim.”

449 **Zoidberg:** “I’ll take eight!”  
**Zoidberg:** “Eu vou levar oito!”

450 [He hands Tinny Tim some money and picks up a pile of newspapers.]  
[Ele entrega a Tinny Tim algum dinheiro e pega uma pilha de jornais.]

451 [Scene: Metropolitan House of Opera. Fry sits alone on the stage in the empty auditorium. He puts  
452 his holophonor on the floor and gets up to leave.]  
[Cena: *Metropolitan House of Opera*. Fry se senta sozinho no palco num auditório vazio. Ele coloca seu holofonor no chão e se levanta para sair.]

453 **Leela:** “Please don’t stop playing, Fry. I wanna hear how it ends.”  
**Leela:** “Por favor, não pare de tocar, Fry. Eu quero ouvir com as suas mãos.”

454 [Fry turns around. Leela is the only person left in the room. He smiles then sits down, picks up the  
455 holophonor and plays. The smoke whirls around above him and forms a crude image of him and  
456 Leela who turn to each other and hold hands. They kiss, turn around and walk away towards the  
457 horizon.]  
[Fry se vira. Leela é a única pessoa presente na sala. Ele sorri e então se senta, pega o holofonor e toca. A fumaça se forma sobre sua cabeça e forma uma imagem grosseira dele e de Leela que se viram um para o outro e dão as mãos. Eles se beijam, se viram e caminham em direção do horizonte.]

458 [Closing Credits.]  
[Créditos de encerramento.]

## **APÊNDICE E – AS MÃOS DEMONÍACAS – ANÁLISES**

**PASTA: SUBCORPUS 1**

**SUBPASTA: As Mãos Demoníacas**

*Devil's Hands Are Idle Playthings)*

**Análises**



**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: As Mãos Demoníacas (*Devil's Hands Are Idle Playthings*)****ARQUIVO: Bender, o mesmo caráter imoral; Fry, um alienado cheio de preguiça**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>AS MÃOS DEMONÍACAS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Bender, o mesmo caráter imoral; Fry, um alienado</b>	4ª (episódio 18)	10/08/2003
Contextualização da cena:		
<p>- Seguindo o 'conselho' de Bender, Fry vai até o Inferno tentar um pacto com o Demônio. Para não desagradar o amigo Bender, Fry aceita fazer o pacto, um pouco relutante, visto que sente que o mesmo pode vir a prejudicar alguém (algum robô). Mas, ele logo esquece essas questões morais e assina o contrato, como o Demônio exige, porque, afinal, seu propósito no acordo é tocar holofonor muito bem para agradar sua amada, Leela.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p>[Scene: Robot Hell.]  <b>Robot Devil:</b> "No catch. I'll merely pick a robot at random from somewhere in the universe, probably one you've never even met, and then I'll remove his hands and switch them for yours." [Bender rubs his hands with glee.] "It's just the sort of guy I am. What do you say?"  <b>Fry:</b> "I don't know. It doesn't seem entirely moral to..."  <b>Bender:</b> "Fry, if you don't take this offer right now I will lose all respect for you and punch you."  [...].  <b>Robot Devil:</b> [...] "Just sign this contract."  Bender: Wow!"</p>	<p>99 a 102;  105 a 107</p>	<p>- Os personagens Bender e Demônio mais uma vez revelam seus caracteres imorais. Ambos possuem as características bem marcantes que os definem, respectivamente malandro (imoral) e anjo do mal.</p> <p>- O personagem Bender, durante seu desenvolvimento não tem seu caráter fundamentado por hábitos morais (virtudes); somente por hábitos imorais (vícios), o que o leva a cometer ações imorais, observação feita a partir do Sistema da Metáfora Moral por meio da METÁFORA DA ESSÊNCIA MORAL (LAKOFF e JOHNSON, 1999).</p>
Transcrição em português		
<p>[Cena: O Inferno Robótico.]  <b>Robô Demônio:</b> "Ah, eu não ganho nada. Eu só vou girar a roda dos robôs, escolher alguém do universo, provavelmente alguém que você não conhece. Ai eu vou tirar as mãos dele e trocar pelas suas." [Bender esfrega suas mãos com alegria.] "Por que é exatamente assim que eu sou. O que você me diz?"  <b>Fry:</b> "Não sei não. Digamos que eu não me sinto motivado..."  <b>Bender:</b> "Ah, se você não aceitar essa proposta agora vou perder o respeito por você e te socar."  <b>Robô Demônio:</b> [...] [...] "Assine esse contratinho bem aqui."  <b>Bender:</b> "Uau!"</p>	<p>99 a 102;  105 a 107</p>	<p>- A correlação entre pureza e limpeza (que gera a metáfora PUREZA É LIMPEZA), é explicada por Lakoff e Johnson assim: uma substância pura agregada de qualquer outra substância se torna impura, então uma impureza é suja. Desta forma, uma substância pura é limpa e uma suja é impura. –</p> <p>- Quando o conceito de moralidade é definido como pureza e a pureza definida como limpeza tem-se MORALIDADE É LIMPEZA. Existe um ponto em comum entre a METÁFORA DA ESSÊNCIA e a DA PUREZA. Se a essência de um indivíduo for impura, então alguma influência maligna o fará cometer atos impuros.</p>

**PASTA: *Subcorpus 1*****SUBPASTA: As Mãos Demoníacas (*Devil's Hands Are Idle Playthings*)****ARQUIVO: O Demônio, um negociador sujo**

<i>Subcorpus 1</i>		
AS MÃOS DEMONÍACAS		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>O Demônio, um negociador sujo</b>	4 <sup>a</sup> (episódio 18)	10/08/2003
Contextualização da cena:		
<p>Fry se encontra num dilema muito grande: ou devolve as mãos do Robô Demônio e perde seu talento musical, ou permite que sua amada Leela parta para o Inferno como esposa dessa criatura do mal. Ele opta por tentar renegociar a dívida de Leela porque, mesmo sabendo da falta de caráter do Demônio, reconhece que o contrato fora assinado e que nas letrinhas miúdas estava realmente escrito que Leela tinha que acertar sua parte, cedendo sua mão esquerda em <i>casamento</i>.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p><b>Fry:</b> “Look, what do you want?”  <b>Robot Devil:</b> (singing) “I want my hands back.”  [He laughs and columns of flame explode behind him. Fry stands up.]  <b>Fry:</b> “A deal's a deal,  Even with a dirty dealer.”</p>	<p>351 / 356</p>	<p>- A expressão de Fry “dirty dealer”, se referindo ao Demônio identifica a conceitualização da imoralidade do Demônio por meio da das Metáforas da PUREZA MORAL, DA LIMPEZA MORAL e DA ESSÊNCIA MORAL.</p> <p>- No Sistema da Metáfora Moral, de Lakoff e Johnson (1999), uma pessoa tem uma essência moral que define seu comportamento moral, seu caráter, que nasce com ela e é considerado desenvolvido quando se torna adulta.</p> <p>- Através do mesmo sistema, explicamos expressões como ‘negociante/comerciante <i>sujo/imundo</i>’, como a proferida por Fry, para se referir ao Demônio, por meio da metáfora MORALIDADE É LIMPEZA, advinda da correlação entre pureza e limpeza que vai gerar a metáfora PUREZA É LIMPEZA. A METÁFORA DA PUREZA MORAL surge da ideia de que não só impurezas naturais contaminam uma substância; uma impureza moral contamina o ser humano também.</p> <p>-</p>
Transcrição em português		
<p><b>Fry:</b> “Escuta, tá querendo o que?”  <b>Robô Demônio:</b> (cantando) I want my hands back.  [Ele ri e colunas de chamas explodem atrás dele. Fry se levanta.]  <b>{Fry}</b>: “A deal's a deal,  Even with a dirty dealer.”</p>	<p>351 / 356</p>	<p>- Há um ponto em comum entre a METÁFORA DA ESSÊNCIA e a DA PUREZA. Se a essência do indivíduo for inerentemente impura, influências maléficas contribuirão para que efetivamente esse indivíduo acabe por cometer atos impuros, como o Demônio, que tem uma história de atos imorais, que explicam o seu caráter impuro.</p>

**PASTA: Subcorpus 1****SUBPASTA: As Mãos Demoníacas** (*Devil's Hands Are Idle Playthings*)**ARQUIVO: Contrato com letrinha miúda**

<i>Subcorpus 1</i>		
<b>AS MÃOS DEMONÍACAS</b>		
<u>Identificação da Cena</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>
<b>Contrato com letrinha miúda</b>	4ª (episódio 18)	10/08 /2003
Contextualização da cena:		
<p>- Fry sabe que o Robô Demônio é um “negociante sujo” e se vê num impasse quando se dá conta de que o contrato entre o Príncipe das Trevas e Leela é real. Sente a agonia de Leela no exato momento em que o Demônio pede sua mão (<i>em casamento</i>). Ela teria de aceitar porque havia concordado com isso, mesmo sem querer (não leu as letras miudinhas). O contrato assinado diz que Leela concorda em ser esposa do Demônio para sempre, lá no Inferno. A não ser que Fry a salve.</p>		
Transcrição em inglês	No. Linha	Anotações
<p><b>Robot Devil:</b> (singing) “You'd give me your hand in marriage.” [He gets down on one knee. The audience watches. Farnsworth watches through some opera glasses which are just as thick as his normal ones.] [...] <b>Leela:</b> (singing) “That isn't what I meant, That isn't what I signed.” [The Robot Devil takes the contract out of his chest cabinet.] <b>Robot Devil:</b> (singing) “You should have checked the wording in the fine...” [He makes the contract larger.] <b>Leela:</b> (reading) “I'll give you my hand....” <b>Robot Devil:</b> (singing) “In marriage.”</p>	<p>379;  386 a 389</p>	<p>- O pacto com Leela é o quarto que Demônio realiza. Mostra bastante habilidade em elaborar contratos com letrinhas miúdas que ninguém nunca lê; sabe se aproveitar dos momentos de fraqueza de seus oponentes, diante de suas necessidades mais cobiçadas. Sabe que precisa se garantir para que seu oponente <i>pague</i> a dívida de acordo com o que foi tratado, principalmente segundo o que dizem as letrinhas miúdas.</p> <p>- Em Lakoff Johnson (1999), a METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL engloba vários esquemas morais: Reciprocidade, Retribuição, Retaliação, Restituição, Altruísmo, Dar a Outra Face, <i>Karma</i>, Equidade que diferem um do outro conforme usamos a metáfora.</p>
Transcrição em português		
<p><b>Robô Demônio:</b> (cantando) “You'd give me your hand in marriage.” [ O Demônio se ajoelha com um dos joelhos. A plateia observa. O Professor observa por meio de óculos próprios para ver a ópera, que são tão espessos quanto os seus..] [...] <b>Leela:</b> (cantando) “That isn't what I meant, That isn't what I signed.” [The Robot Devil takes the contract out of his chest cabinet.] <b>Robô Demônio:</b> (cantando) “You should have checked the wording in the fine...” [ Ele aumenta o tamanho do contrato.] <b>Leela:</b> (lendo) “I'll give you my hand....” <b>Robô Demônio:</b> (cantando) “Em <i>casamento</i>.”</p>	<p>379;  386 a 389</p>	<p>- No esquema da Reciprocidade fica implícito que ao se fazer algo bom para uma pessoa esta fica <i>devendo</i> alguma coisa para esse beneficente; ao corresponder esse ato, recompensa-se, <i>paga-se</i> essa ‘dívida’. Segundo os autores, isso explica as palavras financeiras como <i>dever, debitar, retribuir</i> que nós usamos para falar de moralidade e a lógica de ganho, perda, débito e retribuição quando <i>pensamos</i> sobre moralidade (LAKOFF e JOHNSON, 1999).</p>

## **APÊNDICE F – AS MÃOS DEMONÍACAS - IMAGENS**

**PASTA: *SUBCORPUS 2***

**SUBPASTA: As Mãos Demoníacas**

*Devil's Hands Are Idle Playthings)*

**Imagens**



**PASTA: *Subcorpus 2*****SUBPASTA: As Mãos Demoníacas (*Devil's Hands Are Idle Playthings*)****ARQUIVO: O contrato entre o Robô Demônio e Leela**

<i>Subcorpus 2</i>			
AS MÃOS DEMONÍACAS			
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>	
<b>AS MÃOS DEMONÍACAS</b>	4ª (episódio 18)	10/08/2003	
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)	Linha(s)
<p>- Fry, personagem sem muitos talentos e sem força de vontade para empenhar-se em um intento (no caso, tocar bem holofonador para agradar à Leela) recorre ao Robô Demônio que negocia com ele.</p>		O contrato entre o Robô Demônio e Leela	106 e 107
Imagem:		Anotações:	
		<p>- No episódio em questão são vários os personagens que fazem pactos com o Demônio com contrato de papel passado. Ele se apresenta como o gênio do mal que sabe não só dos pecados, mas das fraquezas morais de cada um. Ele se aproveita da falta de caráter de Bender, da alienação e da preguiça de Fry, da vaidade de Leela e do robô-ator Calculon. Expõe implicitamente o caráter de Nixon, supostamente imoral, já que Nixon, após a ópera é levado para o Inferno para uma noite de jogatinas. Nos quatro casos realizou-se o Esquema da Reciprocidade.</p> <p>- Em qualquer caso de Esquema de Reciprocidade, dois princípios de ação moral emergem da METÁFORA DA CONTABILIDADE MORAL: (i) Ação moral é dar algo de valor positivo para alguém; já ação imoral é dar alguma coisa de valor negativo; (ii) existe uma moral que nos ordena pagar as dívidas morais e não pagá-las é imoral. (LAKOFF E JOHNSON, 1999).</p>	

**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: As Mãos Demoníacas (*Devil's Hands Are Idle Playthings*)****ARQUIVO: O trato com o Demônio**

<i>Subcorpus 2</i>			
<b>AS MÃOS DEMONÍACAS</b>			
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>	
<b>AS MÃOS DEMONÍACAS</b>	4ª (episódio 18)	10/08/2003	
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)	Linha(s)
Fry para tocar holofonor bem e agradar Leela faz um pacto com o Robô Demônio, no qual em <i>troca</i> de suas mãos inábeis <i>recebe</i> as mãos do Demônio.		O trato com o Demônio	125
Imagem:		Anotações:	
		<p>- No esquema da Reciprocidade, do Sistema da Metáfora Moral, as duas partes tem que ficar satisfeitas com o que é acordado, o que não parece mostrar a imagem. Se o negociador reclama depois de efetivamente assinar o acordo, ele não tem direito de reclamar, pois seu oponente cumpriu sua parte no pacto, <i>pagando</i> sua parte na dívida moral. (LAKOFF e JOHNSON, 1999)</p>	

**PASTA: Subcorpus 2****SUBPASTA: As Mãos Demoníacas (*Devil's Hands Are Idle Playthings*)****ARQUIVO: O contrato entre o Robô Demônio e Leela**

<i>Subcorpus 2</i>			
ROBÔ DEMÔNIO			
<u>Nome do episódio</u>	<u>Temporada</u>	<u>Primeiro dia de exibição</u>	
<b>AS MÃOS DEMONÍACAS</b>	4ª (episódio 18)	10/08/2003	
Informações sobre o contexto da imagem:		Cena(s)	Linha(s)
Leela, para ouvir a ópera especialmente criada para ela (por Fry), pactua com o Robô Demônio ouvidos mecânicos (algo de valor positivo para ela), em troca de sua mão esquerda. Mas, sem ler o que estava escrito no contrato, está pagando sua dívida com sua mão esquerda <i>em casamento</i> , e na verdade precisa pagar sua dívida ou então terá de partir como esposa do Demônio para o Inferno. Afinal “trato é trato”.		O contrato entre o Robô Demônio e Leela	314 (1ª) e 325-326 (2ª)
Imagem:		Anotações:	
<p><b>Figura 32:</b> O Demônio negocia com Leela</p>  <p>Fonte: en.wikipedia.org</p> 		<p>- 1ª imagem (Figura 39) – momento em que o Robô Demônio se aproveita da vaidade de Leela e lhe oferece ouvidos mecânicos para ouvir a ópera composta especialmente para ela em troca de sua mão esquerda (em casamento).</p> <p>- 2ª imagem: Transação financeira entre Leela e o Demônio metaforicamente materializada por meio de um contrato.</p>	